

Analogia e omologia nell'analisi interartistica: accostamenti ricettivi e processi creativi

Francesco Spampinato

GREAM (Groupe de Recherche Expérimentales sur l'Acte Musical, Université de Strasbourg) - ACCRA (Approches Contemporaines de la Création et de la Réflexion Artistiques, EA 3402, Univ. de Strasbourg)

Abstract

Questo testo propone di utilizzare le due nozioni di analogia e omologia come chiave per la comprensione di alcune dimensioni della ricezione delle opere d'arte. Viene qui studiato, in particolare, il fenomeno degli accostamenti interartistici non giustificati dalla conoscenza del contesto storico-culturale di produzione. Si riconoscono qui i vari tipi di omologie possibili fra opere di ambiti artistici diversi e le varie fasi della morfogenesi espressiva che le ha originate, per poi presentare un modello omologico dell'immaginario interartistico che tenga conto tanto degli archetipi quanto dei processi di costituzione del senso.

Keywords: ricezione, interartistico, analogia, omologia, immaginario

Abstract

This text proposes to use the two notions of analogy and homology as a key to understand some dimensions of the reception of works of art. It is studied here, in particular, the phenomenon of inter-artistic evocations not justified by the knowledge of the historical and cultural context of production. We recognize the various types of possible homologies between works of different artistic fields and the various phases of the expressive morphogenesis that originated them. And then, we present a homological model of the inter-artistic imaginary that takes into account both the archetypes and the processes of constitution of the sense.



Keywords: reception, inter-artistic, analogy, homology, imaginary

Il nostro modo di leggere la storia della musica e di interpretare le opere che la costellano è solito oltrepassare le frontiere che separano tradizionalmente le arti per accostare, ad esempio, una sinfonia di Beethoven a una tela di Friedrich, un preludio di Debussy a una poesia di Verlaine o una realizzazione sonora di Cage a una visiva di Duchamp. Di che tipo di associazioni si tratta, ci si è spesso chiesti, e cosa le giustifica? Le risposte più comuni a questa domanda sottolineano come ci si trovi di fronte a prodotti di una stessa epoca storica, caratterizzata da uno “spirito” comune, un’estetica unica o comunque comparabile, un modo simile di concepire l’arte, l’uomo, il mondo e le relazioni fra questi elementi. Ci si può anche spingere più in là per ritrovare parentele fra tecniche di produzione adoperate in diversi ambiti artistici, fra concezioni formali comuni o ricorrenze di soggetti rappresentati o temi evocati. Come procede allora lo studio di queste parentele? Quali dimensioni dei fenomeni artistici sono messe al centro dei vari approcci analitici possibili? Non è nostra intenzione proporre qui l’ennesimo “sistema delle arti”, né fare una classificazione dei vari metodi dell’analisi interartistica, quanto piuttosto riflettere su una dimensione precisa del fenomeno degli accostamenti ricettivi suggerendo una coppia di concetti come chiave di lettura: il binomio *analogia/omologia*. Osserveremo quindi, in un primo momento, i significati di questi termini e le origini del binomio come criterio di analisi delle somiglianze, concentrandoci sulle sue applicazioni nel campo delle scienze umane e della ricerca interartistica in particolare. Cercheremo poi di mostrare, nell’ultima parte di questo testo, i vantaggi dell’approccio omologico e di un modello che integri, come proponiamo qui, analogia e omologia, per un’analisi interartistica capace di mettere in relazione accostamenti ricettivi e processi creativi.

1. Dall’analogia formale al comune archetipo

Nel suo volume su musica e impressionismo, Michel Fleury riconosce come uno dei procedimenti più comuni di associazione interartistica quello fondato sull’*analogia*: “confrontando una composizione pittorica con una composizione musicale si individueranno le eventuali similitudini formali

che esse presentano”;¹ lo studio di tali paralleli consentirà la definizione di concetti interartistici come “romanticismo”, “classicismo”, “impressionismo”.² Anche Jean-Yves Bosseur, fra i tanti che potremmo qui citare, nel riferirsi agli studi su musica e arti visive, afferma che le relazioni evocate più spesso “restano dell’ordine dell’analogico”.³ Praticato in maniera più o meno cosciente, questo modo di procedere è infatti estremamente comune nella storia dell’arte, della letteratura, della musica... In termini più generali, siamo di fronte a un classico funzionamento della cognizione umana, quello che costruisce *categorie* d’esperienza attraverso il reperimento di *similarità formali*. Il funzionamento per analogia della conoscenza umana è stato evidenziato sin dall’antichità. Nel pensiero greco, la nozione di “analogia” aveva un’origine matematica, e ἀναλογίζομαι significava “calcolo proporzionalmente”. Il legame profondo fra matematica e filosofia ha facilitato il passaggio di questo concetto verso altri ambiti del sapere: nella *Metafisica*, Aristotele afferma infatti che l’essere si intuisce attraverso “rapporti analogici”.⁴ Per estensione, l’analogia ha cominciato ad essere riferita altresì al procedimento di costruzione di nessi di similitudine. Sempre in Aristotele, creare similitudini è un modo di funzionare del pensiero che permette di ampliare la conoscenza. Se la metafora si fonda sull’esistenza di analogie,⁵ è proprio nel capire metafore che scopriamo le similitudini fra le cose e allarghiamo le nostre conoscenze.⁶ Numerosi studi hanno, nel corso dei secoli, approfondito questo tema, fino ad un recente lavoro di Douglas Hofstadter e Emmanuel Sander, che possiamo qui citare a titolo di esempio.⁷ Questi autori hanno ribadito ancora una volta infatti il ruolo centrale dell’analogia nel pensiero umano: alla base dell’attività mentale di categorizzazione, il riconoscimento di somiglianze per analogia sarebbe ciò che caratterizza più profondamente l’essere umano in quanto fondamento di ogni sua attività men-

¹ Michel FLEURY, *L’impressionnisme et la musique*, Parigi, Fayard 1996, p. 19.

² *Ibid.*, p. 21.

³ Jean-Yves BOSSEUR, *Musiques et arts plastiques. Interactions au XXe siècle*, Parigi, Minerve 2006, p. 7.

⁴ ARISTOTELE, *Metafisica*, XIV, 1093b, 19.

⁵ ARISTOTELE, *Retorica*, III, 2, 1405a, 10.

⁶ ARISTOTELE, *Poetica*, XXII, 1459a, 8.

⁷ Douglas R. HOFSTADTER, Emmanuel SANDER, *L’analogie. Cœur de la pensée*, Parigi, Odile Jacob 2013 (ed. orig. *Surfaces and Essences. Analogy as the Fuel and Fire of Thinking*, New York, Basic Books 2013).

tale, sarebbe nientemeno che “lo slancio vitale che fa battere il cuore del pensiero”.⁸ Niente di sorprendente dunque nel trovare questo meccanismo anche alla base dei processi che osserviamo qui, cioè delle associazioni fra opere appartenenti a mondi artistici diversi.

Ma cosa è oggetto, potremmo chiederci, delle operazioni di categorizzazione e d’istituzione di rapporti analogici? Le forme percepibili o i rinvii semantici di tali forme? In termini semiotici, il piano dell’“espressione” o quello del “contenuto”?⁹ Un’identità di contenuto in espressioni diverse si dà nel caso della *traduzione* da una lingua all’altra. Vari studiosi hanno esaminato le cosiddette relazioni “intersemiotiche” per verificare la possibilità di traduzione di “segni” e “testi” fra un sistema semiotico e l’altro.¹⁰ Nei fenomeni che osserviamo qui, tuttavia, non è presente alcun intento traduttivo, non si può parlare di un’opera “sorgente” da tradurre in un linguaggio artistico di “destinazione”. Non si può nemmeno parlare del fenomeno che Siglind Bruhn ha chiamato “ekphrasis musicale”, cioè la trasformazione intenzionale, da parte di un compositore, di contenuto e forma di un’opera non musicale in un’opera musicale: una “transmedializzazione”.¹¹ Certo non è escluso che un fruitore possa sentire un preludio di Debussy come una traduzione musicale (o ekphrasis, descrizione, imitazione, rappresentazione, illustrazione...) accettabile di alcuni versi di Baudelaire o Verlaine. Ma non è escluso neanche che un fruitore possa sentire lo stesso preludio, indipendentemente dalle intenzioni dell’autore di quella musica, come immaginati-

⁸ *Ibid.*, p. 25 (traduzione nostra).

⁹ Cf. Louis HJELMSLEV, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi 1968. Facendo riferimento a Hjelmslev, Georges Molinié suggerito di elaborare una “trans-semiotica delle arti” che studierebbe le comuni “sostanze del contenuto” (“Le champ stylistique”, *L’Information Grammaticale*, 70, 1996, pp. 21-24).

¹⁰ Per un confronto fra i concetti di “trasmutazione” (Jakobson), “transduzione” (Hjelmslev), “intersemioticità” (Greimas), “trasposizione” (Bettetini), “inter-traducibilità” (Fabri), vedi Nicola DUSI, “Introduzione. Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica”, in *Versus*, n. 85/86/87, 2000, pp. 3-54. Più in generale, sulla traduzione da un’arte all’altra, si veda, fra l’altro, l’intero numero della rivista curato da Nicola Dusi e Siri Nergaard, *Sulla traduzione intersemiotica*, *Versus*, n. 85/86/87, 2000 e il volume *Musique et arts plastiques. La traduction d’un art par l’autre*, a cura di Michèle Barbe, Parigi, L’Harmattan 2011.

¹¹ Siglind BRUHN, “Vers une théorie de l’ekphrasis musicale”, in Márta Grabócz (a cura di), *Sens et signification en musique*, Parigi, Hermann, 2007, pp. 155-176; *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale, Pendragon Press 2000.

vamente vicino ad un quadro del Beato Angelico, nell'evocare lo stesso *immaginario*, né visivo né musicale, né specificamente storico o geografico, ma animato comunque da quelli che potremmo chiamare gli stessi *archetipi umani*. Gli studi filosofici, antropologici e semiotici sull'immaginario permettono allora di oltrepassare i vincoli del contesto storico-biografico di produzione delle opere per ritrovare contiguità antropologiche che possono riemergere in fase fruitiva.

Un altro vincolo che può rivelarsi limitante consiste nel fatto che tanto la ricerca di similitudini per stabilire analogie quanto lo studio della traducibilità intersemiotica hanno per oggetto, nella maggior parte dei casi, delle *opere finite* (dei “testi”, in termini semiotici) e trascurano le dinamiche dei processi creativi che, dallo spunto iniziale, hanno dato origine alle varie tappe di realizzazione dell'opera. Non si tratta qui di ritornare a un approccio storico-biografico e ad una genetica delle opere, ma di osservare come un fruitore, nel condividere certi orizzonti di senso con l'autore, sia in grado di cogliere (ma anche ricostruire o reinventare, in certi casi) il percorso che porta da un'intenzione espressiva alla sua realizzazione, da un archetipo alla sua esplicitazione in forme percepibili. Il nesso fra ricezione e produzione che è qui osservato non è dunque quello che si fonda sul riconoscimento di riferimenti socio-culturali e sulla ricostruzione dei contesti storico-geografici, ma quello che ha radici nella sopracitata dimensione antropologica dell'immaginario.

Un modello semio-antropologico degli accostamenti interartistici dovrebbe quindi mettere al centro queste due dimensioni essenziali, cioè i percorsi fruitivi e i processi creativi. L'ipotesi che qui formuliamo è che, accanto ad un approccio – più diffuso – centrato sullo studio delle analogie fra opere, un altro approccio – meno comune – che possiamo riconoscere come “omologico” permetta di superare i limiti riscontrati e di completare l'analisi delle possibili relazioni interartistiche integrando le dinamiche produttive e ricettive e rintracciando i percorsi lungo i quali un immaginario archetipico non specificamente artistico adotta linguaggi, materie e tecniche specifiche nel prendere forma. Così facendo, introduciamo l'asse analogia/omologia come parametro chiave, trasversale, nella definizione dei metodi di indagine adottati. Ma cosa significa esattamente adottare un approccio

omologico come alternativo o complementare ad un approccio analogico? È qui opportuno definire questi termini.

2. Analogia e omologia: tra biologia e semiotica

Al fine di comprendere meglio il significato della coppia analogia/omologia e determinare, fra le tante accezioni attribuite a queste due nozioni nel corso della storia, quelle che più potranno servirci in fase di elaborazione di un modello teorico, sarà utile tracciare qui brevemente il percorso di questo binomio fra scienze naturali e scienze umane. Con l'intento di distinguere differenti tipi di similarità, è stata innanzitutto la biologia comparata ad aver formulato, accanto al concetto di analogia, quello di omologia. Mentre l'analogia indica, sin da Aristotele,¹² due organi diversi in animali differenti che hanno però la stessa funzione e presentano spesso somiglianze adattive apparenti, l'omologia, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, è la relazione fra due caratteri di animali differenti ereditati da un antenato comune e che non presentano necessariamente funzioni comuni né somiglianze reciproche.¹³ Per esempio, il braccio dell'uomo, la zampa del gatto, la pinna della balena e l'ala del pipistrello sono omologhi, in quanto hanno origini comuni nonostante abbiano funzioni e sembianze molto diverse. Si tratta di origini filogenetiche che si rivelano anche nell'ontogenesi, dato che l'omologia si manifesta nella comune origine embrionale, oltre che nelle corrispondenze di tratti del DNA. L'ala dell'uccello e quella dell'insetto sono invece solo analoghe perché, pur permettendo entrambe di volare, non hanno origini comuni nell'evoluzione delle specie.¹⁴ Se dunque l'omologia è una forma di divergenza evolutiva, l'analogia è una forma di convergenza. Questa accezione, che possiamo chiamare “genetica”, di omologia è apparsa

¹² ARISTOTELE, *Sulle parti degli animali*.

¹³ Cfr. Stefano GIAIMO e Alessandro MINELLI, “Omologia e analogia”, in *Filosofia e scienze della vita. Un'analisi dei fondamenti della biologia e della biomedicina*, a cura di Giovanni Boniolo e Stefano Giaimo, Milano, Bruno Mondadori Editore 2008, pp. 91-112.

¹⁴ La relazione d'analogia non indica, in biologia comparata, una somiglianza apparente, ma un'identità di funzione, anche se tale identità di funzione può implicare somiglianze adattive. La relazione di somiglianza fra caratteri che non hanno alcun antenato comune è detta invece “omoplasia”. È questo il vero antonimo del concetto di omologia. *Ibid.*, p. 106-107.

col diffondersi delle teorie evolucionistiche darwiniane, ma prima di allora circolava già un'altra accezione, “strutturale” o “morfologica”, impiegata per riferirsi a identità e corrispondenze fra due strutture anatomiche in animali diversi indipendentemente da forme e funzioni e teorizzata per la prima volta in modo chiaro dall'anatomista inglese Richard Owen nel 1843.¹⁵ Per esempio, lo scheletro di braccio, zampa, pinna e ala presentano molte differenze, ma le connessioni e la posizione relativa degli elementi che li compongono permettono di vedere queste strutture come esemplari di un'unica struttura-archetipo, considerata come un'idea astratta, storica, e permettono di riconoscere come ossa omologhe quelle a cui si attribuisce lo stesso nome nonostante differenze di funzione e aspetto: ulna, radio, omero ecc. Le due accezioni, genetica e strutturale, hanno continuato a coesistere e intrecciarsi in vario modo nel corso degli ultimi due secoli.¹⁶

Il passaggio della nozione di omologia dalle scienze naturali alle scienze umane si fa strada già fra la fine dell'Ottocento e la prima parte del Novecento, quando due studiosi che esaminano i funzionamenti del linguaggio, con percorsi diversi, ma entrambi con interessi nel campo della biologia, cercano di distinguere similarità superficiali da similarità profonde. La prima è Victoria Welby, che riconosce nell'omologia una forma di analogia “più forte”, capace di svolgere un ruolo determinante nella conoscenza e nell'invenzione.¹⁷ Il secondo è Michail Bachtin, che descrive la specificità della parola letteraria rispetto alla parola ordinaria rintracciando punti di contatto non tanto come somiglianze apparenti, ma a livello profondo, sul piano genetico e strutturale.¹⁸ Per un uso sistematico del termine, bisogna

¹⁵ Richard OWEN, *Lectures on the Comparative Anatomy and Physiology of the invertebrate Animals*, Londra, Longman, Brown, Green e Longmans 1843.

¹⁶ Cfr. la classificazione proposta da Gunter P. Wagner in omologia “storica”, “morfologica” e “biologica” (“The biological homology concept”, *Annual Reviews in Ecology and Systematics*, 20, 1989, pp. 51-69; “The origin of morphological characters and the biological basis of homology”, *Evolution*, 43, 1989, pp. 1157-1171).

¹⁷ Cfr. Susan PETRILLI, “Senso e analogia nel metalinguaggio di Victoria Welby”, *Idee. Genesi del senso*, 13-15, 1990, pp. 71-78.

¹⁸ Cfr. il saggio “La parola nella vita e la parola nella poesia” (1926), firmato da Vološinov, membro del circolo filosofico bachtiniano, ma spesso attribuito allo stesso Bachtin. *Michail Bachtin e il suo circolo. Opere 1919-1930*, a cura di Augusto Ponzio, Milano, Bompiani 2014, pp. 271-333. Vedi anche Susan PETRILLI, “Comunicazione e alterità”, introduzione a Thomas Sebeok, *Come comunicano gli animali che non parlano*, a cura di Susan Petrilli, Bari, Edizioni del sud 1998, pp. 7-22.

però attendere gli anni Sessanta, quando la linguistica strutturale si appoggia sull’accezione appunto “strutturale” dell’omologia e si serve di questa nozione per riferirsi ad una corrispondenza punto per punto fra strutture soggiacenti al discorso.¹⁹ Per Roland Barthes, ad esempio, la relazione fra l’organizzazione della frase e quella del discorso²⁰ o l’organizzazione dei piani del significato e del significante²¹ sono di tipo omologico e non analogico. Fra “mito” e “rito”, poi, secondo Claude Lévi-Strauss, vi è una relazione di omologia, cioè una “corrispondenza ordinata”²² fra opposizioni binarie di termini nei due campi. L’accezione genetica si intreccia a quella strutturale quando si fa allusione a una funzione espressiva: due sistemi sono allora omologhi quando l’uno è visto come generato dall’altro (come suo effetto, manifestazione, trasformazione, espressione...) o entrambi come derivati da un’origine comune. Per Erwin Panofsky gli schemi del pensiero scolastico sono all’origine dei principi architettonici delle cattedrali gotiche, nel senso che l’interiorizzazione del pensiero tomistico si esprime, fra l’altro, attraverso l’architettura gotica, e questi due piani sono omologhi.²³ Nella sua postfazione alla traduzione francese del volume in cui Panofsky affronta questi temi, Pierre Bourdieu aggiunge un terzo elemento, ipotizzando che tanto l’architettura quanto la filosofia scolastica siano espressione di un unico *habitus* mentale e culturale del tempo.²⁴ Similmente, nella sua “sociologia del romanzo”, Lucien Goldmann vede le strutture simboliche come espressione delle strutture sociali. Grazie alla relazione di omologia, fra questi due universi, è possibile così per lui conciliare un’autonomia relativa con un rapporto di determinazione reciproca.²⁵ Nel campo degli studi

¹⁹ Cf. Olivier ROUEFF, “Homologie”, in Anthony Glinoe e Denis Saint-Amand (a cura di), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/155-homologie>, consultato il 17 agosto 2016.

²⁰ Roland BARTHES, “Introduction à l’analyse structurale des récits”, *Communications*, 8, 1966, pp. 1-27.

²¹ Roland BARTHES, “Éléments de sémiologie”, *Communications*, 4, 1964, pp. 91-135.

²² Claude LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Parigi, Pion 1958, p. 257.

²³ Erwin PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique*, 1951, Parigi, Minuit 1967.

²⁴ Pierre BOURDIEU, “Postface”, in Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Parigi, Minuit 1967.

²⁵ Lucien GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman*, Parigi, Gallimard, 1964. “Questo studio permetterà di effettuare dei raggruppamenti provvisori di scritti a partire dai quali si tratterà di ricercare nella vita intellettuale, politica, sociale ed economica, dei raggruppa-

sull'immaginario, Gilbert Durand ha precisato la differenza fra il procedimento analogico e quello omologico riconoscendo in quest'ultimo uno strumento per l'analisi di immagini che convergono per formare "costellazioni": "l'analogia procede riconoscendo una similitudine tra rapporti differenti quanto ai loro termini, mentre la convergenza ritrova costellazioni d'immagini, simili termine a termine in regioni differenti di pensiero".²⁶ Tali costellazioni d'immagini sono sviluppi e variazioni di un tema archetipico, riconducibile ad un'"immagine motoria".²⁷

Uno sguardo più approfondito dedichiamo qui alla riflessione socio-semiotica sviluppata negli anni Settanta da Ferruccio Rossi-Landi sul "metodo omologico" come contrapposto al "metodo analogico",²⁸ in quanto su questa base teorica elaboreremo il nostro modello di morfogenesi dell'immaginario interartistico nel prossimo paragrafo. Il metodo omologico, per Rossi-Landi, applicato alla comparazione di "artefatti" umani, cioè ai risultati di un lavoro di produzione che può essere tanto materiale quanto immateriale, permette di andare oltre il separatismo delle scienze per rinvenire, nella fattispecie, somiglianze profonde fra strutture linguistiche e strutture socio-economiche. Qui l'omologia è al tempo stesso logico-strutturale e storico-genetica. Se l'analogia consiste infatti nell'individuare somiglianze fra gli artefatti considerati come entità finite, come essi si danno ai nostri sensi, in modo immediato e superficiale, l'omologia reperisce invece somiglianze nei processi di formazione degli artefatti, si interessa alla loro genesi e alla loro costituzione, ne considera le strutture nel loro divenire. L'analogia opera allora "a valle" della produzione, individuando somiglianze estrinseche, fino al caso estremo di analogia che è l'isomorfismo, che spinge la similarità fino all'identità. L'omologia lavora invece "a monte" della produzione e rivela connessioni non apparenti:

L'analogia è simiglianza, diretta simiglianza fra oggetti qualsiasi, isolati e tenuti immobili; la simiglianza viene qui rivelata a

menti sociali strutturati, nei quali si potrà integrare, in quanto elementi parziali, le opere studiate stabilendo, fra esse e l'insieme, delle relazioni intelligibili e, nei casi più favorevoli, delle omologie", p. 352 (traduzione nostra).

²⁶ Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Parigi, Bordas, 1969, ed. it., *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo 2009, p. 41.

²⁷ *Ibid.*, p. 46.

²⁸ Ferruccio ROSSI-LANDI, *Semiotica e ideologia*, Milano, Bompiani 1972.

posteriori, secondo un qualche criterio contingentemente messo in opera. L'analogia riunisce dunque provvisoriamente ciò che è diviso, o almeno ciò che non è unito necessariamente, sovrapponendo a due oggetti qualsiasi un terzo elemento a essi estraneo; ed è appunto questo terzo elemento, quello che serve a rilevare la somiglianza. L'omologia mostra invece che ciò che si presentava, o abitualmente si presenta come diviso, è in realtà unito geneticamente. Con due brevi formule: l'analogia è sovrapposizione dell'uno al due; l'omologia è riconducimento del due all'uno.²⁹

Come evidenzia Augusto Ponzio, l'omologia di Rossi-Landi si fonda su quella forma di ragionamento che C.S. Peirce chiamava abduzione, riconducibile al ragionamento ipotetico-deduttivo, in quanto “capace di individuare rapporti non previsti nel sapere dato” (poiché instaura legami fra ambiti del sapere considerati separati e stabilisce leggi non reperibili all'interno dei saperi stessi).³⁰ Così formulato, inoltre, il metodo omologico è generalizzabile a tutti i fenomeni segnici. Rossi-Landi non esita infatti a estendere le sue considerazioni sull'omologia fra lavoro materiale e lavoro linguistico a tutti i sistemi segnici verbali e non verbali, fra cui non esistono più divisioni naturali:

L'uomo si sviluppa lavorando; anzi, ancor prima di svilupparsi *come uomo, diventa tale* per la prima volta in quanto si mette a lavorare. In questo divenire esprime se stesso *in, con, su* materiali diversi, che condizionano le tecniche dell'oggettivazione e in questo senso dan luogo a prodotti diversi. Ma il lavoro è unitario. La cosa può esser colta a un livello elementare – anche oggi che abbiamo tanta storia alle spalle e disponiamo di una moltitudine di sistemi segnici di ogni tipo – nei casi in cui si dia scelta fra due diversi codici per esprimere o “consegnare” (far pervenire) la stessa cosa. Il poeta esprime il suo amore in una lirica, il pittore in un quadro, il calzaiolo confezionando un paio di scarpe stupende per la sua bella, lo sportivo portandola a sciare con sé. Le stesse cose, o cose molto simili, possono esser det-

²⁹ *Ibid.*, p. 293.

³⁰ Augusto PONZIO, *Linguaggio, lavoro e mercato globale. Rileggendo Rossi-Landi*, Milano, Mimesis 2008, p. 28.

te a parole, coi gesti, con gli oggetti, con vari tipi di silenzio, comportandosi in varie maniere.³¹

Sarebbe di scarsa utilità, in questo caso, studiare le somiglianze fra la lirica, il quadro, gli sci e le scarpe. Più utile si rivelerà esaminare le comunanze nel modo in cui agiscono il poeta, il pittore, lo sportivo e il calzolaio animati da uno stesso sentimento e da un unico bisogno espressivo e comunicativo. Si noterà che tali artefatti hanno per coloro che li producono la stessa *funzione*, quella di esprimere lo stesso sentimento. Il confronto poi fra i *comportamenti* produttivi adottati dai soggetti sarà quindi più proficuo del confronto fra gli *oggetti* da essi prodotti, e il “*come si fa*” sarà più pertinente del “*cosa si fa*”. La contrapposizione fra approccio analogico e omologico può essere sintetizzata nella seguente tabella:

Approccio analogico	Approccio omologico
Si fonda sul separatismo disciplinare	Si fonda su di un sapere interdisciplinare, globale (le sue leggi non sono reperibili nei singoli saperi ma vengono da un orizzonte più ampio)
Fondato sulle specializzazioni	Sgradito agli “specialisti”
Considera gli artefatti come entità finite	Considera gli artefatti nei loro processi di formazione, nel loro divenire
Studia somiglianze apparenti e identità di forma	Studia corrispondenze di strutture profonde
Descrive le somiglianze	Spiega le origini delle somiglianze
Isola gli elementi per analizzarli	Mostra che ciò che sembra separato è in realtà unito
Si serve del ragionamento deduttivo e induttivo	Si serve del ragionamento abduttivo, fondato sulla formulazione di ipotesi
Considera i differenti sistemi segnici come separati	Riconosce la continuità fra i sistemi segnici (è il non-verbale a fornire il modello per la comprensione del verbale e non viceversa)

Figura 1. *Confronto fra approccio analogico e approccio omologico*

Un’applicazione del metodo omologico di Rossi-Landi alla semiotica della musica si riscontra negli anni Settanta nei lavori di Gino Stefani. Nell’analizzare il modo in cui si costruisce l’*inizio* di varie pagine musicali

³¹ Ferruccio ROSSI-LANDI, «Omologia della riproduzione sociale », *Ideologie*, 5, 16-17, 1971, p. 60.

di diverse epoche storiche, Stefani nota che i sistemi del discorso, della cerimonia e della musica possono essere considerati come omologhi e che un'omologia funzionale accomuna gli esordi retorici, le entrate cerimoniali e gli incipit musicali (comuni funzioni fatiche, conative e referenziali).³² Per uno studio sistematico degli inizi musicali, conclude Stefani, è necessaria dunque una "Ipotesi Omologica Generale sul modo in cui il lavoro umano inizia le diverse produzioni".³³ Nei suoi studi più recenti sui vissuti sinestesi del'ascolto musicale, cioè sulle metafore che evocano tutte le modalità sensoriali a seguito di una stimolazione unicamente uditiva, Stefani formula l'"ipotesi omologica della sinestesia", secondo la quale "la sinestesia sarebbe la manifestazione variegata e molteplice di superficie, la proliferazione inesauribile di metafore sensoriali intesa a esprimere un vissuto profondo, globale, certamente emotivo".³⁴ Si riprende qui in termini semiotici un'idea, quella dell'origine dei sensi da un'unica sorgente, formulata già in passato da vari autori, evidenzia Stefani, a partire da Goethe. Ritroviamo qui un'accezione che potremmo chiamare "genetico-funzionale" dell'omologia: le manifestazioni di un unico "vissuto profondo" in tutte le modalità sensoriali sarebbero omologhe in quanto condividerebbero un'origine comune in un'esperienza "globale" e rispetto alla quale svolgerebbero la stessa funzione espressiva e comunicativa. Proseguendo in questa direzione di ricerca, Gino Stefani e Stefania Guerra Lisi hanno sviluppato un modello semiotico in grado di leggere le esperienze artistiche alla luce del ruolo svolto dall'intersensorialità nell'ontogenesi e nella filogenesi degli esseri viventi.³⁵ Secondo tale modello il *corpo* può essere visto come "dispositivo sinestesi-co", in quanto "generatore di sinestesia".³⁶ La sinestesia è qui considerata non come comunemente intesa, cioè il percepire simultaneamente uno stesso oggetto attraverso sensi diversi,³⁷ ma come "capacità innata, involontaria

³² Gino STEFANI, *Introduzione alla semiotica della musica*, Palermo, Sellerio 1976, pp. 79-103.

³³ *Ibid.*, p. 103.

³⁴ Gino STEFANI, *Musica: dall'esperienza alla teoria*, Milano, Ricordi 1998, p. 51.

³⁵ Stefania GUERRA LISI, Gino STEFANI, *Sinestesia: struttura che connette linguaggi e comportamenti*, Milano, FrancoAngeli 2016.

³⁶ Stefania GUERRA LISI, Gino STEFANI, *Il corpo matrice di segni nella Globalità dei Linguaggi*, Roma, Borla 2010, p. 71.

³⁷ Per una storia del concetto di sinestesia, si veda Marco MAZZEO, *Storia naturale della sinestesia. Dalla questione Molyneux a Jakobson*, Macerata, Quodlibet 2005.

e inestinguibile in tutti gli esseri umani, di vivere simultaneamente diverse *sensazioni* alla stimolazione di una qualunque di esse” e come “dispositivo psicofisiologico in virtù del quale una qualunque rappresentazione sensoriale può rinviare a una data *emozione* attraverso altre rappresentazioni sensoriali”.³⁸ L’origine di tale capacità umana si colloca, per questi autori, nelle esperienze della vita prenatale che precedono la separazione delle modalità sensoriali, in cui, a partire dal dialogo madre-feto, attraverso onde di pressione sulla pelle e scambi chimici, si forma un “codice di sfumature affettive”, costituito da “memorie autoplastiche” che il corpo conserverà e sarà sempre in grado di riattivare in “emersioni intersensoriali”.³⁹ Gli accostamenti interartistici che propongono Guerra Lisi e Stefani si fondano così sul reperimento di omologie genetico-funzionali, in quanto non si limitano a confrontare le forme apparentemente simili in opere d’arte diverse, ma riconoscono in esse l’espressione degli stessi vissuti corporei ed emotivi che si situano a monte della loro produzione e riconoscono i comportamenti umani che svolgono le stesse funzioni espressive e comunicative lasciando tracce in materiali diversi e secondo “linguaggi preferenziali” diversi.⁴⁰ Questo processo che porta dall’“emozione profonda” e dal vissuto corporeo alle produzioni di manifestazioni esterne è detto qui di “articolazione”, cioè di messa in forma progressiva a partire da un contenuto “inarticolato”, inespriabile in quanto tale. Le diverse manifestazioni sono considerate invece come “tracce” di comportamenti comunicativi ed espressivi, il cui legame con il vissuto profondo è quindi, secondo le categorie segniche di C. S. Peirce, di tipo *indicale* e non iconico né simbolico.

Proseguendo queste riflessioni, nelle nostre analisi dell’*immaginario gestuale d’ascolto*, da noi battezzate “analisi metakinetiche”, abbiamo elaborato un approccio all’ascolto musicale che cerchi di rivelare il modo in cui le

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 72. Nel passare da un linguaggio all’altro, non si effettuano “traduzioni” ma “trasduzioni”, non si tratta cioè di un processo simile a quello di chi, traducendo, ricostituisce in un’altra lingua una formulazione equivalente alla prima, ma di qualcosa di dinamico come la trasduzione, cioè il processo di trasformazione di energia da una forma all’altra (da meccanica a elettrica, ecc.).

⁴⁰ Da Rossi-Landi a Guerra Lisi e Stefani, passando da una socio-semiotica a una semiotica psico-fisiologica, si passa così dal concetto del “lavorare” a quello del “fare creativo”, dai concetti di “produzione” e di “lavoro” a quello di “comportamento”.

forme delle opere studiate si originano omologicamente dagli *archetipi* di un immaginario propriocettivo. Tali archetipi, iscritti nel soggetto come “memorie del corpo”,⁴¹ sono quelli che abbiamo proposto di chiamare “archeosegni”,⁴² cioè “preinterpretanti”⁴³ stratificati in un “archeocorpo”⁴⁴ sempre operante al di là del nostro corpo attuale. Nel nostro modello della “Metakinesis musicale”, la genetica dell’immaginario musicale gestuale è quindi trattata come una “genetica omologica”,⁴⁵ che ricerca le radici comuni a percezione uditiva e propriocezione. Tali radici, gli archeosegni corporei, possono essere descritte attraverso due elementi: il “profilo delle modulazioni del tono muscolare” (PMTM, che applica alla propriocezione in concetto di “forma vitale dinamica” di Daniel Stern⁴⁶) e il “pattern motorio” (PM, come raggruppamento coerente di quelli che Mark Johnson chiama “schemi incarnati”⁴⁷). Gli stessi archeosegni gestuali – come quelli da noi analizzati, per esempio, la carezza, il dondolamento, la spinta... – sono all’origine di molteplici manifestazioni artistiche in vari contesti ed epoche storiche. Un esempio concreto, che qui ci limiteremo ad accennare,⁴⁸ è quello degli *sti-*

⁴¹ Cf. Francesco SPAMPINATO, “L’initiation d’Orphée : mémoires du corps et imaginaire musical”, in Grazia GIACCO, Francesco SPAMPINATO, Jean VION-DURY (a cura di), *Jeux de mémoire(s). Regards croisés sur la musique*, Parigi, L’Harmattan 2013, pp. 29-50.

⁴² Francesco SPAMPINATO, *Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l’écoute musicale*, Paris, L’Harmattan 2015, pp. 130-143.

⁴³ Cf. Eero TARASTI, *Signs of music. A guide to musical semiotics*, Berlin, New York, Mouton de Gruyter, 2002 ; *Existential semiotics*, Bloomington, Indiana University Press 2000.

⁴⁴ Bernard VECCHIONE, “Fictions d’incorporel ou corps, archéocorps, archicorps dans l’esthétique musicale de Gino Stefani”, in Dario Martinelli, Francesco Spampinato (a cura di), *La coscienza di Gino. Esperienza musicale e arte di vivere. Saggi in onore di Gino Stefani*, Helsinki, Umweb 2009, p. 260 [259-292].

⁴⁵ Il modello della genetica dell’immaginario metakinetic (GHIMK, “genèse homologique de l’imaginaire métakinétique”) è descritto in Francesco Spampinato, *Les incarnations du son, op. cit.*, pp. 151-158.

⁴⁶ Daniel STERN, *Le forme vitali. Psicologia, psicoterapia, sviluppo ed espressione artistica dell’esperienza dinamica*, Milano, Cortina 2011 (*Forms of vitality. Exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy and development*, New York, Oxford University Press 2010).

⁴⁷ Mark JOHNSON, *The body in the mind. The bodily basis of meaning, imagination and reason*, Chicago, University of Chicago Press 1987.

⁴⁸ Per maggiori dettagli su questa ricerca, si veda *Debussy et l’imaginaire de la matière. Métaphorisation et corporéité dans l’expérience musicale*, PhD, Aix-en-Provence, Université de Provence (Aix-Marseille I), 2006; “Les patterns corporels de l’expérience musicale: nouvelles perspectives pour l’étude des rapports interartistiques”, in Alessandro ARBO (a cura di), *Perspectives de l’esthétique musicale*, Parigi, L’Harmattan 2007, pp. 305-315;

lemi (cioè gli elementi di stile) di matrice gestuale nella musica di Claude Debussy, compositore spesso associato alla pittura e alla letteratura del suo tempo, in una dialettica di impressionismo e simbolismo. Lo studio delle omologie gestuali interartistiche è stato applicato qui alle relazioni fra Debussy e tre artisti più o meno coevi, provenienti da contesti molto diversi: Claude Monet, Dante Gabriel Rossetti e Giovanni Pascoli. Una tabella sintetizzerà i risultati delle nostre analisi mettendo in evidenza gli archetipi dell'immaginario gestuale sui quali si fondano gli stilemi che abbiamo individuato in questi autori (fig. 2). Se osservate attraverso il modello dell'estetica psico-fisiologica di Guerra Lisi e Stefani,⁴⁹ queste espressioni, pur realizzandone una serie di varianti, riattivano un'unica memoria del corpo, un archetipo di origine prenatale, acquisito nelle prime fasi della vita intrauterina e caratterizzato da: moto dondolante, percezione di una continuità di sfumature fra due poli, lasciarsi andare, piacere passivo, contenimento rassicurante, avvolgente ecc. Si tratta di quella che Jacques Fontanille chiamerebbe un'"impronta" sepolta nella carne, frutto di una marcatura sensoriomotoria.⁵⁰

"Corps, synesthésie, homologie: Debussy, entre impressionnisme et symbolisme", in M. Barbe (a cura di), *Musique et arts plastiques: la traduction d'un art par l'autre*, Parigi, L'Harmattan, 2011, pp. 87-99. Altre ricerche attualmente in atto riprendono ed estendono la nostra riflessione sull'utilità dello studio delle omologie gestuali applicandolo alla pedagogia interartistica. È quanto mostrato, in particolare, da Sabine Chatelain, "Arts visuels – musique « aller-retour » : analyse des transformations esthétiques dans un projet pédagogique à partir de *Thirthy* de Kandinsky", in Grazia Giacco, John Didier, Francesco Spampinato (a cura di), *Didactique de la création artistique. Approches et perspectives de recherche*, Lovanio, EME 2017, pp. 77-90.

⁴⁹ Stefania GUERRA LISI, Gino STEFANI, *Gli Stili Prenatali nelle arti e nella vita*, Bologna, CLUEB 1999.

⁵⁰ Jacques FONTANILLE, *Corps et sens*, Parigi, PUF 2011, p. 112.

	Esempi di opere analizzate	PM	PMTM	Esempi di opere analizzate	
Debussy	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Reflets dans l'eau</i> (<i>Images pour piano</i>, I) 	Bilanciamento equilibrato del corpo	Leggero crescendo – sospensione – leggero diminuendo (in ciclo)	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Le bassin aux nymphéas, harmonie verte</i> • <i>Champ de coquelicots, environs de Giverny</i> 	Monet
	<ul style="list-style-type: none"> • <i>La terrasse des audiences du clair de lune</i> (<i>Préludes</i>, II) • <i>Cloches à travers les feuilles</i> (<i>Images pour piano</i>, II) 	Gesto di carezza	Sorgere – estendersi – svanire	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Falaise à Varengeville (gorge du Petit-Ailly)</i> • <i>Femme assise sous les saules</i> • <i>Les bords de la Seine, Ile de la Grande-Jatte</i> 	
	<ul style="list-style-type: none"> • Tema di Mélisande (<i>Pelléas et Mélisande</i>) • <i>C'est l'extase langoureuse</i> (<i>Ariettes oubliées</i>) 	Gesto sinuoso e discendente degli arti superiori	Scorrere – diminuire	<ul style="list-style-type: none"> • <i>A sea spell</i> • <i>Pia de' Tolomei</i> • <i>Veronica Veronese</i> • <i>The Day dream</i> 	Rossetti
	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Quatuor à cordes</i> • <i>Danseuses de Delphes</i> (<i>Préludes</i>, I) 	Oscillazione prolungata del corpo	Slanciato – sospeso – cadente (in ciclo)	<ul style="list-style-type: none"> • <i>La mia sera</i> (<i>Canti di Castelvecchio</i>) • <i>Assiuolo</i> (<i>Myriacae</i>) 	Pascoli



Forme di

DONDOLAMENTO

Figura 2. *Stilemi musicali di Debussy e corrispondenze metakinetiche interartistiche*

3. Verso un modello omologico dell'immaginario interartistico

Secondo la prospettiva di Rossi-Landi e le sue applicazioni al campo della creazione artistica, come quelle di Guerra Lisi e Stefani, adottare un approccio omologico significa dunque intendere il processo di articolazione della forma espressiva come un processo “morfogenetico”, che si radica non tanto nei comuni *esiti* dei processi creativi, ma in comuni *fonti e percorsi* della creatività. Si tratta, come nel caso dell'immaginario corporeo, da noi più specificatamente studiato (e che è per noi la fonte di ogni altro orizzonte immaginativo⁵¹), di comuni immagini ancestrali dell'uomo, che fungono da

⁵¹ Francesco SPAMPINATO, *Les incarnations du son*, op. cit., pp. 160-161.

guida nella genesi progressiva delle opere d'arte, indipendentemente dal medium che le contraddistingue e da tecniche realizzative specifiche. Proponiamo qui un contributo all'elaborazione di un modello che meriterebbe certo di essere sviluppato e messo ulteriormente alla prova, ma che, pur semplificando dei fenomeni complessi, permetta già di riconoscere certi punti di contatto fra i processi creativi di opere appartenenti a diverse forme d'arte (fig. 3).

Un archetipo dell'immaginario incarnato, quello che abbiamo chiamato "archeosegno", per esprimersi, elaborerà e modellerà percorsi, modi di fare, strategie dell'operare, intermodali, che chiamiamo "tracciati" dell'espressività corporea, interfacce fra la vita immaginativa interiore e la realtà materiale e umana circostante. Nell'incontrare l'ambiente, le materie, le prassi espressive, le tecniche artistiche, le norme e le situazioni comunicative, tali tracciati si concretizzano in specifici comportamenti espressivi, esperienze produttive, "atti" creativi. Tali atti lasciano "tracce" visibili nelle varie materie, secondo i linguaggi artistici prescelti. Questo processo che, seguendo Anton Ehrenzweig,⁵² abbiamo altrove chiamato di "articolazione"⁵³ è dunque una "morfogenesi espressiva" (dove per "espressione" si intende, in senso goodmaniano, una "esemplificazione metaforica").⁵⁴ L'analisi, dal canto suo, procederà a ritroso, vedendo le opere d'arte e tutte le manifestazioni espressive umane come tracce osservabili di atti compiuti. Questi ultimi sono anch'essi osservabili se si mettono in atto protocolli adatti di osservazione dei processi creativi, altrimenti sono – benché parzialmente – ricostruibili, seguendo un ragionamento abduttivo, attraverso la raccolta di indizi nelle tracce. Negli atti è possibile riconoscere, attraverso inferenze induttive, tracciati espressivi modellizzabili, frutto di un'operazione d'astrazione a partire da esperienze umane ripetute. Degli archetipi dell'immaginario sono poi ipotizzabili come origine di tracciati specifici, come memorie incarnate attorno alle quali si sono sviluppati modi di fare.

⁵² Anton EHRENZWEIG, *The psychoanalysis of artistic vision and hearing*, New York, Braziller, 1965, tr. it., *La psicanalisi della percezione nella musica e nelle arti figurative*, Roma, Astrolabio 1977.

⁵³ Francesco Spampinato, *Les incarnations du son*, op. cit., p. 85.

⁵⁴ "Ciò che è espresso è metaforicamente esemplificato. Ciò che esprime la tristezza è metaforicamente triste", Nelson GOODMAN, *Languages of Art*, New York, Bobbs-Merrill 1968, tr. it., *I linguaggi dell'arte*, Milano, Est 1998, p. 80.

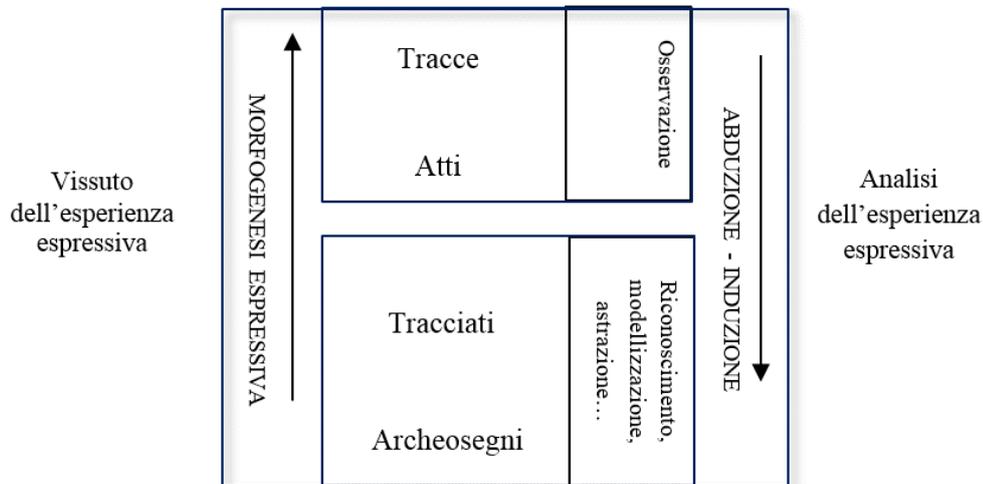


Figura 3. *Analisi della morfogenesi espressiva*

Una prospettiva come questa, che mette in risalto l'importanza dei processi di costituzione della forma, non può non essere accostata alle riflessioni di Luigi Pareyson sull'estetica della formatività,⁵⁵ in cui il filosofo suggerisce di analizzare “l'esperienza estetica” considerando la forma come “un organismo vivente”⁵⁶ e l'artista come “energia formante” e “modo di formare”.⁵⁷ Pareyson, proponendo una visione dinamica della forma, afferma che l'opera è “legge e risultato di un processo di formazione” e che “formare” significa “fare” inventando al tempo stesso il “modo di fare”.⁵⁸ Nel binomio di Pareyson fra “forma formata” e “forma formante” ritroviamo la nostra articolazione in tracce e tracciati, in cui la traccia, come la forma formata, è “memoria”⁵⁹ vivente del suo processo di formazione e il tracciato, come la forma formante, è un “percorso” orientato dal “presagio” della traccia,⁶⁰ mirante a compiere atti che sono un “puro tentare”.⁶¹ Intesa come formatività, la morfogenesi espressiva è applicabile a ogni campo dell'esperienza e an-

⁵⁵ Luigi PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Fabbri 1988.

⁵⁶ *Ibid.*, ed. Milano, RCS, 1998, p. 7.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 104.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 100.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 75.

⁶¹ *Ibid.*, p. 69.

che alle esperienze che siamo soliti definire “ricettive”.⁶² In campo semiotico, l’interesse per ciò che precede e permette la formazione del segno si ritrova, fra l’altro, in Eero Tarasti e nella sua “semiotica esistenziale”, in cui il “pre-segno” si colloca prima della formazione e della cristallizzazione dei segni, precedendo così l’“atto-segno” e il “post-segno”.⁶³ Per Bernard Vecchione, tale presegnità è un “vettore potenziale” di segni ed è iscritta già nel *Dasein* e nel suo costituirsi in esperienze.⁶⁴ Sviluppando queste prospettive, dal canto nostro, abbiamo proposto una concezione dinamica del sorgere del segno da una pro-segnità a un’arqueo-segnità, livello, quest’ultimo, in cui si situano le nostre memorie del corpo, gli archeosegni.⁶⁵ Inoltre, come abbiamo sottolineato nel nostro modello di Metakinesis musicale,⁶⁶ la nozione di traccia, mai fine a se stessa ma sempre rinviante alla sua origine (in quanto ogni traccia è sempre traccia *di qualcosa*), permette di spostare il centro delle operazioni analitiche dall’oggetto-opera (o “testo”) al *processo esperienziale* che l’ha originata, passando così dall’analisi di oggetti all’*analisi di esperienze*.⁶⁷

Tornando ai fenomeni interartistici, possiamo osservare che questo modello di morfogenesi espressiva permette la costituzione di un modello omologico di analisi interartistica in cui gli accostamenti ricettivi si giustificano come risposte a esperienze espressive. Riprendendo qui il concetto di “genetica intermediale” di Vecchione (secondo il quale un’opera “monomediale” si origina da “figure di senso” in cui operano “di concerto” varie dimensioni mediali)⁶⁸ e accostandolo al già citato modello omologico della sinestesia di Guerra Lisi e Stefani, possiamo leggere l’esperienza sinestesica – cioè la sollecitazione, reale o metaforica, di tutte le modalità sensoriali a partire da

⁶² Pareyson parla di artisticità di ogni atto formativo (*ibid.*, p. 63), compresa la conoscenza sensibile (p. 11) e l’interpretazione (p. 183).

⁶³ Cf. Eero TARASTI, *Signs of music, op. cit.; Existential semiotics, op. cit.*

⁶⁴ Bernard VECCHIONE, « L’hermeneia silencieuse du musical », Bernard Vecchione, Christian Hauer (éds), *Le sens langagier du musical. Semiosis et hermenéia*, Paris, L’Harmattan 2009, p. 281.

⁶⁵ Francesco SPAMPINATO, *Les incarnations du son, op. cit.*, p. 133.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 153.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 105-108.

⁶⁸ Bernard VECCHIONE, “Anthropologie culturelle, *story-telling* et génétique intermédiaire”, communication à la “Deuxième rencontre internationale sur la narratologie et les arts” (L’art comme texte. Approches narratologiques, sémiotiques, transmédiatiques), 5 décembre 2013.

uno stimolo monomediale, come una traccia artistica – come una forma di *attualizzazione di contenuti intermediali potenzializzati* nell’opera.⁶⁹ La traccia contiene cioè in potenza il dispiegamento multisensoriale che il fruitore è chiamato a mettere in atto. È proprio il carattere intermediale di tracciati e archeosegni che consente di ritrovare gli stessi archetipi gestuali in opere d’arte di natura diversa. L’analisi interartistica si configurerà così non come un puro riconoscimento di analogie formali, ma come un *reperimento di omologie morfogenetiche* fra opere considerate come tracce di comportamenti espressivi fondati sugli stessi archetipi dell’immaginario. Il *fattore di omologia* fra due tracce artistiche potrà situarsi a due livelli del processo morfogenetico: in un comune archeosegno, in un comune tracciato o in entrambi.⁷⁰ Secondo la tipologia segnica di C. S. Peirce, le omologie morfogenetiche sono casi di doppia indicialità,⁷¹ o meglio di quella che potremmo chiamare “coindicialità”, in quanto un’unica causa produce due effetti diversi. Ciò è valido anche in fase di ricezione, quando, ad esempio, un’esperienza uditiva e una visiva sono all’origine di un unico tipo di esplicazione attraverso simili metafore verbali. I vettori di coindicialità qui si invertono: due cause diverse convergono verso un comune effetto.

Nel distinguere esperienze produttive e ricettive, si potranno riconoscere, di conseguenza, omologie *poietiche* ed *estesiche*.⁷² Per esempio, fra

⁶⁹ Per le nozioni di “potenzializzazione” e “attualizzazione” applicate alle arti, cf. Bernard VECCHIONE, *La Réalité musicale. Éléments d’épistémologie musicologique*, Thèse pour le doctorat d’État, Paris 1985, t. II, Quarta parte, “Questions de morphodynamique et de morphogénèse”, pp. 472-578.

⁷⁰ Nello studiare quelli che chiama « processi di spostamento omologico sulle arti », Georges Molinié ha proposto una doppia articolazione della trans-semiotica che va in una direzione simile a quella qui proposta : una « trans-semiotica patetica » (che analizzerebbe come è trattato un determinato affetto « attraverso le varie determinazioni dei diversi piani dei vari materiali semiotici ») e una « trans-semiotica stilistica » (che individuerrebbe gli stilemi trans-semiotici che caratterizzano una determinata « inflessione stilistica »), “Le champ stylistique”, *op. cit.*, p. 24.

⁷¹ È il segno indicale ad esprimere la relazione di causa-effetto, secondo la tipologia segnica di C. S. Peirce, e non il segno iconico, che esprime la somiglianza, né quello simbolico, di tipo convenzionale e arbitrario.

⁷² La distinzione fra poietico ed estesico ha per noi soprattutto una salienza sociologica (riferimento a situazioni sociali distinte in produttive e ricettive in determinate società) e una praticità analitica (uso di metodi e categorie specifiche), ma non corrisponde ad un reale dualismo dell’esperienza, in quanto ogni esperienza è sempre simultaneamente produttiva e ricettiva rispetto al suo ambiente, cioè profondamente “simprassica”. Cfr. Francesco SPAMPINATO, “Percorsi del senso in musica”, in Dario Martinelli, Francesco Spampinato

un'esperienza musicale e una pittorica, si presenteranno i tipi seguenti di omologie, sintetizzati nella fig. 4:

1) *omologie poietiche*: la realizzazione di una musica e quella un quadro possono essere forme di produzione diverse, fondate su tecniche diverse che si applicano a materie diverse, dando origine a opere difficilmente comparabili, ma possono fondarsi su di un unico archetipo gestuale o essere realizzate secondo un unico tracciato creativo. Per esempio, il vissuto di “leggerezza” si fonda su di una memoria corporea profonda e può esprimersi in diverse arti, alle quali si applicheranno strategie come il “togliere peso”, il “sospendere”, il “far vibrare”, lo “svuotare”... L'analisi, necessariamente interdisciplinare, si appoggerà allora su di un'antropologia dell'immaginario, da un lato, e su di una genetica interartistica, dall'altro.

2) *omologie poietico-estesiche* (o estesico-poietiche): comporre una musica può esprimere lo stesso archetipo gestuale sentito in un quadro osservato dal compositore (o, viceversa, si può esprimere visivamente l'archetipo gestuale attivato all'ascolto di una musica), la musica non sarà simile al quadro, né tenterà di tradurne un aspetto da un linguaggio artistico ad un altro, ma darà forma, secondo strategie che possono essere simili, ma con atti diversi, “musicali”, al vissuto corporeo e mentale di chi osserva il quadro. Si potrebbe parlare qui di una sorta di “ekphrasis omologica”, in cui la “transmedializzazione” fra opere è vista non come trasformazione di stili, forme e contenuti,⁷³ ma come morfogenesi a partire da un archetipo immaginativo comune.

3) *omologie estesiche*: il sentire, da parte di un fruitore, una musica e un quadro come attivanti lo stesso archetipo gestuale o come realizzazioni delle stesse strategie espressive; non saranno qui riconosciute come simili le rispettive forme, ma saranno sentite le due forme, quella sonora e quella visi-

(a cura di), *La coscienza di Gino*, *op. cit.*, p. 52. Come evidenziato da Salvatore Tedesco, il concetto di omologia permette non solo di abbracciare una visione dinamica della forma, ma anche di riconoscere l'unità profonda di agire e percepire: “un concetto fondamentale per una considerazione dinamica della forma vivente, come quella cui mira un'estetica che non intenda limitarsi a indagare sull'atteggiamento estetico e sulle produzioni artistiche, ma sappia tematizzare in senso più comprensivo la questione (eminentemente propria della tradizione *morfologica*) dell'unità dell'agire e del percepire come configurazione estetica del vivente” (Salvatore TEDESCO, “La costruzione del concetto di omologia e i vincoli materiali della forma”, *Rivista di estetica*, 62, 2016, p. 27).

⁷³ Siglind BRUHN, “Vers une théorie de l'ekphrasis musicale”, *op. cit.*, p. 156.

va, come tracce possibili di un unico archeosegno o di un unico tracciato. Per esempio, una delle esperienze da noi condotte con gruppi di ascolto ci ha permesso di notare che la percezione di una tela di Claude Monet del 1878, *Le printemps à travers les branches*, e l’ascolto delle prime misure di *Noctuelles* dai *Miroires* per pianoforte di Maurice Ravel suscitano nel fruitore un comune senso di “leggerezza vibrante” (con l’evocazione del gesto di chi soppesa manualmente una sostanza lieve e sfuggente), ottenuto attraverso simili strategie di “frammentazione” e “sospensione” della materia (sonora o cromatica).⁷⁴

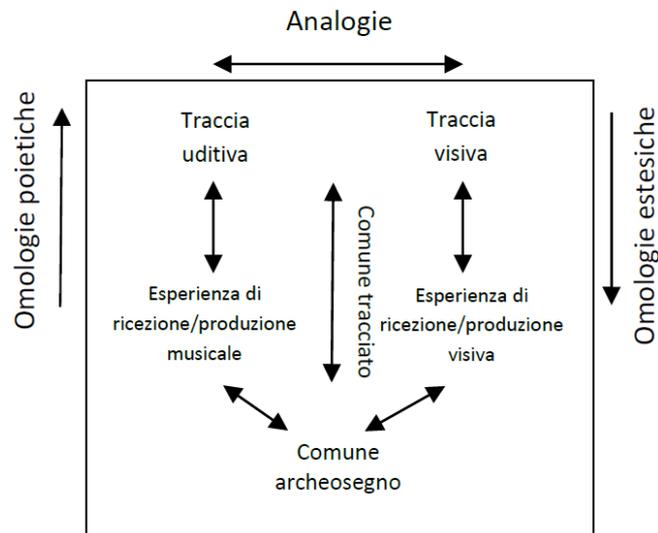


Figura 4. *Tipologia delle relazioni omologiche musica-pittura*

L’analisi omologica non esclude qui l’approccio analogico – con il confronto fra tracce (opere finite) e il reperimento di similarità formali attraverso operazioni di categorizzazione –, ma lo integra e lo arricchisce aprendo a dimensioni esperienziali dinamiche e complesse. Tale modello, da noi applicato allo studio delle immagini gestuali nelle relazioni fra musica, pittura e poesia, si presta inoltre ad un’estensione ad altre forme d’arte, come

⁷⁴ Si tratta di esperienze di ascolto e verbalizzazione realizzate con vari gruppi di studenti del Master di MusicArTerapia nella Globalità dei Linguaggi (Università di Roma Tor Vergata), secondo il metodo elaborato da Gino Stefani (*Musica: dall’esperienza alla teoria*, op. cit., p. 26-37). I nostri risultati sono presentati nel paragrafo “Diffusivité et agglutination: de Monet à Ravel” della nostra tesi di dottorato, *Debussy et l’imaginaire de la matière. Métaphorisation et corporéité dans l’expérience musicale*, Université de Provence (Aix-Marseille 1), 2006, pp. 322-335.

l'architettura, il teatro, la danza, il cinema... e ad altri orizzonti immaginativi, diversi da quello propriocettivo, nei quali è possibile identificare altri archeosegni e altri tracciati. Se, nei nostri lavori, ci siamo concentrati sullo studio dell'immaginario corporeo è perché riteniamo che questo si situi a monte di ogni produzione di senso, che sia la matrice stessa della semiosi, il suo "substrato".⁷⁵

4. Conclusione

La storia della coppia concettuale analogia/omologia mostra, come hanno recentemente sottolineato anche Andrea Pinotti e Salvatore Tedesco, "la capacità pervasiva di costruire relazioni tra i diversi oggetti della conoscenza e, cosa ancor più interessante, la possibilità di raggiungere una sintesi concettuale fra approcci metodologici differenti".⁷⁶ Formulata dapprima, come abbiamo visto, nel campo delle scienze naturali e applicata in seguito allo studio dei processi di produzione e di espressione umana, la polarità analogia/omologia merita dunque di essere inserita fra i parametri che definiscono i modi in cui si operano accostamenti interartistici e i metodi con cui si analizzano tali accostamenti, con l'intento di favorire una maggiore presa di coscienza delle diverse posture analitiche adottabili di fronte alle somiglianze fra esperienze artistiche originate da – o originanti – opere di natura diversa. In questo orizzonte, situandosi fra gli approcci che accordano all'omologia un ruolo centrale, il modello della morfogenesi dell'immaginario interartistico qui proposto intende fornire dei punti di riferimento per riconoscere e definire le parentele su cui si basano gli accostamenti fra opere. Intesa anche in senso genetico e non esclusivamente strutturale, l'omologia permette infatti di problematizzare le operazioni di associazione interartistica mettendo in relazione l'opera e la sua genesi, l'esperienza produttiva e quella ricettiva, l'esperienza mediale e quella intermediale, l'archetipo antropologico e le sue esplicitazioni attraverso precisi atti produttivi o ricettivi. Dall'idea di un'analogia come cuore pulsante del

⁷⁵ Il corpo è il « substrato della semiosi », secondo Jacques Fontanille, *Corps et sens, op. cit.*, p. 8.

⁷⁶ Andrea PINOTTI, Salvatore TEDESCO, "Introduzione", *Rivista di estetica*, 62, numero intitolato "Omologia e analogia", 2016, p. 3.

pensiero interartistico, si passa quindi ad una più complessa dialettica analogia/omologia, vista sia come anima e processo vitale delle esperienze interartistiche – e, più in generale, intermediali –, sia come modello di lettura e di analisi di tali esperienze.

Bibliografia

- ARISTOTELE, *Opere*, a cura di G. Giannantoni, 4 voll., Laterza, 1973.
- BARBE, Michèle, (a cura di), *Musique et arts plastiques. La traduction d'un art par l'autre*, Parigi, L'Harmattan 2011.
- BARTHES, Roland, "Éléments de sémiologie", *Communications*, 4, 1964, pp. 91-135.
- BARTHES, Roland, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, 8, 1966, pp. 1-27.
- BOSSEUR, Jean-Yves *Musiques et arts plastiques. Interactions au XXe siècle*, Parigi, Minerve 2006.
- BOURDIEU, Pierre, "Postface", in Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Parigi, Minuit, 1967.
- BRUHN, Siglind, "Vers une théorie de l'ekphrasis musicale", in Márta GRABÓCZ (a cura di), *Sens et signification en musique*, Parigi, Hermann 2007, pp. 155-176.
- BRUHN, Siglind, *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale, Pendragon Press 2000.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Parigi, Bordas 1969 (ed. it., *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo, 2009).
- DUSI, Nicola, "Introduzione. Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica", in *Versus*, n. 85/86/87, 2000, pp. 3-54.
- DUSI, Nicola, NERGAARD, Siri (a cura di), *Sulla traduzione intersemiotica*, *Versus*, n. 85/86/87, 2000
- EHRENZWEIG, Anton, *The psychoanalysis of artistic vision and hearing*, New York, Braziller 1965 (tr. it., *La psicanalisi della percezione nella musica e nelle arti figurative*, Roma, Astrolabio 1977).
- FLEURY, Michel, *L'impressionnisme et la musique*, Parigi, Fayard 1996.
- FONTANILLE, Jacques, *Corps et sens*, Parigi, PUF 2011.

- GIACCO, Grazia, DIDIER, John, SPAMPINATO, Francesco (a cura di), *Didactique de la création artistique. Approches et perspectives de recherche*, Lovanio, EME 2017.
- GIAIMO, Stefano, MINELLI, Alessandro, “Omologia e analogia”, in *Filosofia e scienze della vita. Un’analisi dei fondamenti della biologia e della biomedicina*, a cura di Giovanni Boniolo e Stefano Giaimo, Milano, Bruno Mondadori 2008, pp. 91-112.
- GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Parigi, Gallimard 1964.
- GOODMAN, Nelson, *Languages of Art*, New York, Bobbs-Merril 1968 (tr. it., *I linguaggi dell’arte*, Milano, Il Saggiatore 1998).
- GUERRA LISI, Stefania, STEFANI, Gino, *Gli Stili Prenatali nelle arti e nella vita*, Bologna, CLUEB 1999.
- GUERRA LISI, Stefania, STEFANI, Gino, *Il corpo matrice di segni nella Globalità dei Linguaggi*, Roma, Borla 2010.
- GUERRA LISI, Stefania, STEFANI, Gino, *Sinestesia: struttura che connette linguaggi e comportamenti*, Milano, Franco Angeli 2016.
- HJELMSLEV, Louis, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi 1968.
- HOFSTADTER Douglas R., SANDER Emmanuel, *L’analogie. Cœur de la pensée*, Parigi, Odile Jacob 2013 (ed. orig. *Surfaces and Essences. Analogy as the Fuel and Fire of Thinking*, New York, Basic Books 2013).
- JOHNSON, Mark, *The body in the mind. The bodily basis of meaning, imagination and reason*, Chicago, University of Chicago Press 1987.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Parigi, Pion 1958.
- MAZZEO, Marco, *Storia naturale della sinestesia. Dalla questione Molyneux a Jakobson*, Macerata, Quodlibet 2005.
- MOLINIÉ, Georges “Le champ stylistique”, *L’Information Grammaticale*, 70, 1996, pp. 21-24.
- OWEN, Richard, *Lectures on the Comparative Anatomy and Physiology of the invertebrate Animals*, Londra, Longman, Brown, Green e Longmans 1843.
- PANOFSKY, Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Parigi, Minuit 1967.

- PAREYSON, Luigi, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Fabbri 1988.
- PETRILLI, Susan, “Comunicazione e alterità”, introduzione a Thomas Sebeok, *Come comunicano gli animali che non parlano*, a cura di Susan Petrilli, Bari, Edizioni del sud 1998, pp. 7-22.
- PETRILLI, Susan, “Senso e analogia nel metalinguaggio di Victoria Welby”, *Idee. Genesi del senso*, 13-15, 1990, pp. 71-78.
- PINOTTI, Andrea, TEDESCO, Salvatore, “Introduzione”, *Rivista di estetica*, 62, 2016, pp. 3-4.
- PONZIO, Augusto (a cura di), *Michail Bachtin e il suo circolo. Opere 1919-1930*, Milano, Bompiani 2014.
- PONZIO, Augusto, *Linguaggio, lavoro e mercato globale. Rileggendo Rosi-Landi*, Milano, Mimesis 2008.
- ROSSI-LANDI, Ferruccio, «Omologia della riproduzione sociale», *Ideologie*, 5, 16-17, 1971, p. 43-103.
- ROSSI-LANDI, Ferruccio, *Semiotica e ideologia*, Milano, Bompiani 1972.
- ROUEFF, Olivier, “Homologie”, in Anthony Glinoe e Denis Saint-Amand (a cura di), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/155-homologie>, consultato il 17 agosto 2016.
- SPAMPINATO, Francesco “L’initiation d’Orphée : mémoires du corps et imaginaire musical”, in GIACCO, Grazia, SPAMPINATO, Francesco, VION-DURY, Jean (a cura di), *Jeux de mémoire(s). Regards croisés sur la musique*, Parigi, L’Harmattan 2013, pp. 29-50.
- SPAMPINATO, Francesco, “Corps, synesthésie, homologie: Debussy, entre impressionnisme et symbolisme”, in M. Barbe (a cura di), *Musique et arts plastiques: la traduction d’un art par l’autre*, Parigi, L’Harmattan, 2011, pp. 87-99.
- SPAMPINATO, Francesco, “Les patterns corporels de l’expérience musicale: nouvelles perspectives pour l’étude des rapports interartistiques”, in A. Arbo (a cura di), *Perspectives de l’esthétique musicale*, Parigi, L’Harmattan 2007, pp. 305-315.
- SPAMPINATO, Francesco, *Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l’écoute musicale*, Paris, L’Harmattan 2015.

- STEFANI, Gino, *Introduzione alla semiotica della musica*, Palermo, Sellerio 1976, pp. 79-103.
- STEFANI, Gino, *Musica: dall'esperienza alla teoria*, Milano, Ricordi 1998.
- STERN, Daniel, *Le forme vitali. Psicologia, psicoterapia, sviluppo ed espressione artistica dell'esperienza dinamica*, Milano, Raffaello Cortina 2011 (ed. or. *Forms of vitality. Exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy and development*, New York, Oxford University Press 2010).
- TARASTI, Eero, *Existential semiotics*, Bloomington, Indiana University Press 2000.
- TARASTI, Eero, *Signs of music. A guide to musical semiotics*, Berlin, New York, Mouton de Gruyter 2002.
- TEDESCO, Salvatore “La costruzione del concetto di omologia e i vincoli materiali della forma”, *Rivista di estetica*, 62, 2016, pp. 27-39.
- VECCHIONE, Bernard, “Anthropologie culturelle, *story-telling* et génétique intermédiaire”, communication à la “Deuxième rencontre internationale sur la narratologie et les arts” (*L'art comme texte. Approches narratologiques, sémiotiques, trans-médiatiques*), 5 décembre 2013.
- VECCHIONE, Bernard, “Fictions d'incorporel ou corps, archéocorps, archicorps dans l'esthétique musicale de Gino Stefani”, in Dario Martinelli, Francesco Spampinato (a cura di), *La coscienza di Gino. Esperienza musicale e arte di vivere. Saggi in onore di Gino Stefani*, Helsinki, Umweb 2009, pp. 259-292.
- VECCHIONE, Bernard, «L'hermeneia silencieuse du musical», Bernard Vecchione, Christian Hauer (éds), *Le sens langagier du musical. Semiosis et hermenéia*, Paris, L'Harmattan 2009, p. 251-287.
- VECCHIONE, Bernard, *La Réalité musicale. Éléments d'épistémologie musicologique*, Thèse pour le doctorat d'État, Paris 1985.
- WAGNER, Gunter P., “The biological homology concept”, *Annual Reviews in Ecology and Systematics*, 20, 1989, pp. 51-69.
- WAGNER, Gunter P., “The origin of morphological characters and the biological basis of homology”, *Evolution*, 43, 1989, pp. 1157-1171.