

## Annunciazioni, rotazioni e samurai mancini Il verso di lettura delle immagini e la scrittura

Daniele Barbieri

### 1. *Annunciazioni*

Non è difficile capire perché sino a tutto il Quattrocento i dipinti che rappresentano l'Annunciazione condividano quasi senza eccezioni alcuni elementi formali: l'angelo, raffigurato di profilo (nel Quattrocento in maniera pressoché esclusiva), entra da sinistra, mentre la Madonna, di fronte o di profilo che sia, si trova sempre nella parte destra dell'immagine. L'Annunciazione di Simone Martini ce ne mostra il motivo nella maniera più esplicita, facendo uscire dalla bocca dell'angelo un filatterio, con le parole da lui pronunciate: se l'angelo non fosse di profilo ma di



fronte, l'uscita del filatterio porrebbe dei problemi prospettici; e se l'angelo provenisse da destra, le parole sembrerebbero entrare piuttosto che uscire dalla sua bocca.

Il verso della scrittura determina perciò naturalmente il verso in cui debbono essere rappresentati gli eventi in un'Annunciazione. Il flusso di questi eventi non può che scorrere da sinistra a destra, proprio come il discorso scritto:

l'angelo arriva e Maria si ritrae; e il viceversa sarebbe narrativamente insensato: Maria si ritrae e l'angelo arriva.

La convenzione continua a reggere anche quando i filatteri passano di moda, e non si usano più. Se ribaltiamo in orizzontale (facendola ruotare sull'asse verticale) l'Annunciazione del Beato Angelico, l'angelo non si mangia più le parole perché queste non compaiono più in forma esplicita, ma il gesto di Maria diventa quello di colei che si fa avanti, non quello di chi si ritrae, mentre l'angelo potrebbe semplicemente stare ingnocchiandosi al suo co-



spetto, e ha perso la tensione in avanti di chi è appena arrivato e sta per dare una notizia importante.

Nei termini di Daniel Arasse (1984), questa versione ribal-



tata non sarebbe più infatti un'enunciazione, e di conseguenza tanto meno un'Annunciazione. La direzione sinistra-destra dell'azione non sarebbe infatti solo motivata da ragioni tecniche, in presenza di un filatterio, per evitare l'effetto delle parole entranti

anziché uscenti dalla bocca. Sarebbe piuttosto, come la prospettiva, una forma simbolica: sarebbe la forma dell'enunciazione stessa, la forma dell'atto di parola che dice la Storia, la forma dell'Annunciare.

Che le cose stiano così ci viene mostrato, paradossalmente, proprio da quelle Annunciazioni che, dal Cinquecento in poi, rompono lo schema tradizionale, come quella di Lorenzo Lotto e quella di Tiziano. Il cambiamento formale serve evidentemente per spettacolarizzare la scena, riavvicinandola al vissuto quotidiano con il sottrarla alla dimensione canonica: il gatto che fugge spaventato nella versione di Lotto è un altro elemento di questo medesimo calare la scena evangelica nella vita di tutti i giorni, mettendo in evidenza l'umanità della Madonna, e la straordinarietà di un evento che investe colei che, sino a quel momento, è stata una ragazza qualsiasi. Tuttavia, né Tiziano né Lotto possono limitarsi a ribaltare semplicemente la scena: l'angelo giunge sì da destra, ma prima di tutto arriva dal fondo dirigendosi verso il primo piano, scendendo dal mondo di Dio a quello dell'uomo. L'organizzazione prospettica lo pone per sua natura più in alto di Ma-

ria sul piano bidimensionale della rappresentazione, a fare da tramite tra la dimensione umana del qui (primo piano in basso) e quella divina del là (sfondo in alto).

La Madonna, a sinistra, viene colta come qualcuno che c'era già, che era già qui, a cui l'evento interrompe un'attività che era già in corso (la lettura), ed è per questo turbata, spaventata. Essa non è un semplice ricettore della parola dell'angelo, che si limita a schernirsi, come nei dipinti Quattrocenteschi: è piuttosto una figura che già è presente, autonomamente, e nella cui vita irrompe l'evento.

Bisogna arrivare alla fine del secolo, con Federico Barroci, perché il ribaltamento si compia del tutto, e l'angelo si trovi sia a destra che più vicino a noi che più in basso. Ma qui sono prepotentemente in scena sia Dio Padre che lo Spirito Santo, evocando con forza la presenza del terzo membro della Santissima Trinità: la Vergine si trova a sinistra perché in questo momento è già madre, e contiene il Figlio. Lei, che contiene il Figlio, viene dunque prima dell'angelo, che si limita a renderle omaggio.



In tutte queste versioni (comunque minoritarie, perché lo schema tradizionale continua a essere quello quantitativamente dominante) non è più l'atto di enunciazione al centro del discorso. Quello che scorre da sinistra verso destra non è più la parola che annuncia: essa viene data quasi per scontata, per presupposta; l'accento è piuttosto sull'umanità, sulla sorpresa, o sul concepimento di Cristo.

## 2. Tendenze e tensioni

Non esistono prove certe della significatività del verso nella direzione orizzontale. Tuttavia sono numerosissimi gli studiosi (da Wölfflin a Kandinsky [1926], ad Arnheim [1954]) che hanno fatto osservare come il ribaltamento sull'asse orizzontale delle immagini ne trasformi di fatto l'effetto retorico, e quindi, in fin dei conti, il senso. Le nostre stesse osservazioni, qui sopra, a proposito delle Annunciazioni, vanno evidentemente in questa direzione.

Questa asimmetria di comportamento viene fatta risalire, nella letteratura scientifica, o a una ragione fisiologica, di rapporto tra gli emisferi del cervello, oppure a una ragione culturale, di influsso da parte della scrittura e del suo verso. Se l'ipotesi fisiologica fosse fondata, l'orientamento sinistra-destra dovrebbe produrre il medesimo effetto nelle immagini di qualsiasi cultura, indipendentemente dal verso della scrittura. Tuttavia, l'osservazione delle immagini cinesi e giapponesi (cfr. Polidoro 2005: 322 segg.) sembra far propendere piuttosto per l'ipotesi di un motivo culturale (arabi ed ebrei, benché scrivano da destra verso sinistra, praticamente non hanno tradizione figurativa).

Non ritengo, in tutti i casi, che nella fruizione delle immagini, la direzione sinistra-destra possa comunque essere presa quale una direzione di lettura, come invece sembrerebbe proporre Arnheim (1954), sulla scorta di Wölfflin. I criteri di esplorazione visiva delle immagini si basano in generale su opposizioni ben più forti, da questo punto di vista, di quella relativa al verso orizzontale: opposizioni come centro/periferia, primo piano/sfondo, figura umana/altre figure, volto/resto del corpo, vicino/lontano, contrastato/non contrastato... I primi elementi di ciascuna coppia oppositiva sono quelli che tendenzialmente richiamano per primi l'attenzione. Se agiscono congiuntamente (per esempio, un'immagine con il volto di una figura umana in primo piano al centro contro uno sfondo lontano) vi è allora un chiaro centro di attrazione dell'attenzione; e l'esplorazione visiva dell'immagine inizierà inevitabilmente da lì. Se invece si trovano in contrasto (p.es.: ci sono dei volti, ma piccoli e collaterali; in primo piano c'è un dettaglio non umano; al centro dell'immagine c'è lo sfondo...) la fruizione seguirà un percorso meno determinato.

In generale, il principio a cui questi criteri probabilmente possono essere riportati è che l'attenzione si rivolge in primo luogo a quelle parti dell'immagine che, sulla base della nostra esperienza precedente, promettono di trasmettere una maggiore quantità di informazione: e tali parti sono dunque quelle che mostrano i volti, o ciò che è vicino, o ciò che è stato messo al centro ecc. Un principio di economia guida la nostra esplorazione: gli elementi che promettono di trasmettere più informazione sono quelli che presumibilmente ci permettono di capire più rapidamente il senso complessivo dell'immagine. Certo l'immagine ci può poi ingannare – ma anche questo fa parte del gioco, e se non avessimo aspettative il gioco nemmeno ci sarebbe.

In qualche caso, come vedremo più sotto, anche la direzione sinistra-destra può influenzare il nostro percorso di lettura; però non perché la parte sinistra prometta di contenere più informazione. Semmai, anche se l'immagine viene letta di fatto secondo un percorso percettivo indifferente al verso orizzontale, il fruitore comunque sa che ciò che si

trova a sinistra gode di un qualche tipo di precedenza rispetto a ciò che sta a destra: anche se lo si legge dopo, si sa, insomma, che ciò che sta a sinistra viene prima. È l'arrivo dell'angelo e delle sue parole a turbare Maria, e certamente non viceversa. Si tratta sostanzialmente, seppur in misura molto più debole, di quello che succede anche quando, di fronte a una pagina di testo verbale, la nostra attenzione si trova attirata da espressioni in corsivo o neretto nel corso del testo: le leggiamo prima delle altre, in molti casi (nella progettazione delle pagine Web la gestione del neretto è diventata da tempo persino un principio formale), ma questo non ci impedisce di comprendere che nella costruzione del senso quelle espressioni vengono, di fatto, dopo quelle che le precedono nel flusso del testo scritto; e anche se le leggiamo prima, le combiniamo poi con le altre (anteriori nella sequenza sinistra-destra/alto-basso) in qualità di conseguenti, e non di antecedenti.

Proprio come nelle Annunciazioni quattrocentesche studiate da Arasse, dunque, la direzione sinistra-destra sarebbe in generale non solo la direzione dell'enunciazione, ma quella del divenire stesso, del procedere dal prima verso il dopo. Molto interessanti sono, in merito, le osservazioni di Polidoro (2005) (che a sua volta cercano di fornire una spiegazione ai dati raccolti da Grüsser, Selke e Zynda [1988]) sul verso dei ritratti. Polidoro fa notare come la gran parte dei ritratti maschili dal Quattrocento al Novecento mostrino le figure rivolte verso destra (la nostra destra), mentre i ritratti femminili sono invece in larga misura rivolti verso sinistra. Questo corrisponderebbe a due modi diversi di qualificare le persone a seconda del sesso: attivi e propositivi gli uomini, rivolti al futuro; umili e pacate le donne, rivolte al passato. I ritratti femminili che fanno eccezione sono quasi sempre quelli di regine o comunque di donne in posizione di comando; ovvero dotate di un ruolo tradizionalmente maschile.

Se dunque la direzione sinistra-destra esprime una tendenza, un modo naturale di mostrare il fluire delle cose, ogni volta che gli eventi vengano mostrati accadere secondo un vettore contrario si produrrà un effetto maggiormente faticoso, con la produzione di una tensione.

Non bisogna pensare che gli orientamenti opposti a quello "naturale" sinistra-destra diano necessariamente origine a effetti disforici. [...] Infatti, essi rappresentano solamente degli scarti rispetto a una tendenza. Il loro effetto, quindi, è semplicemente quello di una tensione, ossia di una generica eccitazione capace, fra l'altro, di amplificare altri effetti. Se il fine dell'arte, in un certo periodo e in una certa cultura, è quello di ricercare l'equilibrio e la quieta armonia, simili dispositivi saranno probabilmente legati a sensazioni disforiche. Ma lo stesso discorso non vale in contesti in cui al centro

dell'attenzione sia il dinamismo evidente, la ricerca della tensione e il fascino della rottura degli schemi precedenti. Nella pittura rivoluzionaria sovietica o in quella futurista italiana, ad esempio, l'orientamento destra-sinistra continua a produrre effetti di tensione, dato che si colloca in un ambiente culturale in cui certe abitudini di lettura sono ancora salde. Ma probabilmente non viene usato per dare alle opere una connotazione disforica. Esso serve invece a produrre un'eccitazione e una dirompente forza sovversiva che si caricano di valorizzazioni euforiche (Polidoro 2005: 299).

Sarebbe interessante compiere una ricerca analoga a quella di Grüsser, Selke e Zylde (1988), applicata alle figure delle pitture dell'antico Egitto. La scrittura egiziana infatti, non solo non aveva una direzione privilegiata di scrittura, e poteva essere scritta indifferentemente da destra verso sinistra come da sinistra verso destra, ma era anche caratterizzata dal fatto che tutte le figure animali o umane presenti nei geroglifici (o nelle forme stilizzate dello ieratico e del demotico) erano sempre rivolte verso l'inizio della riga – e costituivano perciò l'indicazione della direzione in cui la riga andava letta. La direzione della scrittura egizia sembra dunque non rappresentare la direzione del progresso nel tempo; oppure tutte le figure dotate di sguardo si rivolgono sempre al passato. L'indice di una società molto conservatrice? Le civiltà antiche in generale lo erano – ma non so quanto l'inferenza sarebbe giustificata!

Un'altra indagine, ancora più controversa, potrebbe essere forse fatta sul verso delle immagini nelle sequenze (medievali) dall'andamento bustrofedico. Nelle linee in cui le immagini procedono da destra verso sinistra, che cosa succede all'interno delle immagini?

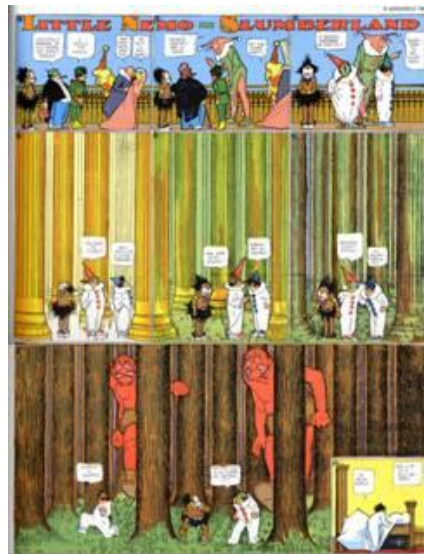
### 3. *Rotazioni e samurai mancini*

Il fumetto condivide certamente con la pittura la componente figurativa; tuttavia, mentre la pittura viene fruita attraverso un atto che si risolve in un semplice guardare, il fumetto richiede un guardare che costituisce la condizione per un complessivo leggere. La differenza tra guardare e leggere, come ho mostrato ampiamente in Barbieri (2011a), è sostanzialmente la differenza tra un'attività, il leggere, che presuppone un ordinamento sequenziale in quello che si offre alla vista, e un'altra attività, il guardare, che non lo presuppone – anche se certamente può esserne in qualche modo influenzata, come per l'appunto nel caso di cui si parla in questo testo. Quando si guarda, la nostra attenzione è attirata dalle emergenze maggiormente informative, come abbiamo visto sopra, e se-

gue percorsi contrattati volta per volta con la specifica immagine. Quando si legge, viceversa, si segue un percorso convenzionalmente stabilito.

Nel fumetto, si guardano le singole vignette, ma si legge il testo nel suo complesso. Così, per certi versi, il fumetto può essere considerato come una forma particolare di scrittura, che ha alla sua base non ha dei glifi codificati come le lettere occidentali o i caratteri cinesi, bensì delle rappresentazioni con un certo grado di naturalismo. Questa forte contiguità con il leggere rende la direzione sinistra-destra ancora più importante e tendenziale nell'immagine del fumetto di quanto non sia in quella della pittura. Non v'è dubbio che, all'interno di una sequenza nella quale la direzione sinistra-destra sia dominante, essa determinerà a sua volta pesantemente anche l'andamento di ciò che accade all'interno delle singole immagini, sino a influire – qui davvero – sul percorso di lettura dell'immagine stessa, in concorrenza con le altre preminenze che abbiamo elencato sopra. Non si tratta infatti qui di ricostruire una situazione unitaria per disporla poi temporalmente, come accade nella fruizione della pittura, bensì di cogliere un momento già nel suo divenire, situato nel contesto di una sequenza i cui antecedenti ci sono già noti: poiché ci troviamo all'interno di una sequenza narrativa, quello che accade prima dovrebbe infatti essere recepito prima. E se qualcosa contraddice questa successione sentita come naturale, richiamando l'attenzione sugli eventi posteriori prima che su quelli anteriori, l'effetto diegetico sarà simile a quello di un'analepsi o di una prolessi, ovvero a quello di un'alterazione del parallelismo tra la storia raccontata e il suo racconto, un effetto che può essere utile a mettere in rilievo certi elementi, o a produrre effetti tensivi.

Bisogna considerare che l'organizzazione tecnica del libro, cioè del codex con pagine e rilegatura (contrapposto all'antico volumen, fatto di colonne di scrittura affiancate in un rullo continuo) fa sì che oltre alla successione sinistra-destra/alto-basso, entri in gioco anche la successione delle pagine: nell'atto di voltare pagina noi prendiamo l'estrema destra del foglio e la trasciniamo all'estrema sinistra, per poi ricominciare a leggere da lì. Per ottenere un leggere che proceda con continuità da sinistra a destra abbiamo bisogno di una gestualità che procede da destra a sinistra. Questo non è particolarmente rilevante sinché il



leggere è assolutamente dominante, come con la scrittura propriamente detta; tuttavia quando il leggere si basa su un guardare, che è per sua natura complessivo, le cose appaiono diverse. La doppia pagina del fumetto, infatti, prima ancora di essere letta vignetta per vignetta, viene inevitabilmente guardata nel suo complesso, e rappresenta comunque, a un qualche livello, un'unità complessiva separata dalla successiva unità dal gesto dello sfogliare. Per questo, la pagina o la doppia pagina possono anche presentare caratteristiche grafiche globali, non risolvibili nelle immagini delle singole vignette – come accadeva già nel 1906 con le tavole domenicali del *Little Nemo* di Winsor McCay. Alcuni autori, come Sergio Toppi o Gianni De Luca, hanno sfruttato questa natura globale della pagina per progettare modalità di sequenza differenti dalla tradizionale successione delle vignette, sfruttando sia la naturale tendenza sinistra-destra che le dominanti percettive consuete dell'immagine (centro, primo piano, figura umana ecc.) per costrui-



re un percorso di lettura sufficientemente intuitivo per il lettore anche in assenza della griglia convenzionale.

Anche in casi come questi, comunque, dove al globalismo del guardare sembra restituito qualcosa di quello che il localismo del leggere sembra avergli tolto, non viene tolto alcun privilegio alla direzione sinistra-destra. Al contrario, con la scomparsa della gabbia, al principio dell'ordinamento secondo il verso sembra ci si debba attaccare ancora di più.



Da questo punto di vista, dunque, un caso particolarmente interessante è quello della traduzione in Occidente del fumetto giapponese. Coerentemente con le modalità della scrittura nipponica, il fumetto giapponese va infatti letto da destra verso sinistra, in un completo ribaltamento delle consuetudini nostrane, anche nella logica interna alle singole immagini. In più – ma con effetto di gran lunga meno determinante – pur essendo normalmente strutturato per righe orizzontali come il fumetto occidentale, nei casi di ambiguità tra proseguimento alla vignetta successiva in senso orizzontale o in senso verticale, il fumetto giapponese privilegia la verticalità.

Così, le *graphic novel* giapponesi, proprio come i loro romanzi, vanno aperte a partire da quello che per noi sarebbe la quarta di copertina, e sfogliate “all’indietro”, secondo una modalità che al lettore occidentale appare piuttosto innaturale, e decisamente controintuitiva. Per questo motivo, nel primo periodo di traduzione del fumetto giapponese, era consuetudine presso gli editori occidentali ribaltare le tavole originali, con una rotazione sull’asse verticale che scambiava la destra con la sinistra, ricostituendo l’andamento di lettura e sfogliamento a noi consueto.

Certo, questo ribaltamento, pur efficace, non era indenne da effetti collaterali. Il corpo umano è tutto sommato simmetrico, ma il suo uso no, e i personaggi diventavano inevitabilmente mancini, compresi i samurai – per i quali, pare, il mancinismo non era un’opzione consentita dal codice dell’onore e dell’eleganza. Orologi, carte geografiche, e tutte le forme conosciute di evidente asimmetria prendevano un aspetto surreale. Piccole cose, tutto sommato, facilmente giustificabili conoscendo il perché dell’espedito, e facilmente riportabili, mentalmente, al loro orientamento originario.

Un po’ per ragioni filologiche e feticistiche da parte del pubblico, un po’ perché gli editori giapponesi hanno iniziato a fare pressione contro il ribaltamento, da un certo momento in poi si sono incominciati a diffondere in Italia i manga non ribaltati, cioè stampati come gli originali, con l’andamento (per noi) invertito. Si supponeva che il pubblico, mosso anche dal sentimento di maggiore aderenza all’originale, si sarebbe presto abituato al rovesciamento del senso di lettura, imparando a leggere le sequenze alla giapponese, cioè da destra verso sinistra.

Certo, pure questa seconda soluzione non è esente da problemi immediatamente evidenti: anche se i samurai non sono più mancini, e orologi e mappe hanno ripreso la loro forma normale, il lettore si trova di fronte a una continua contraddizione tra il verso di lettura della parole (balloon e didascalie all’occidentale) e quello di lettura della sequenza – enfatizzata dal fatto che la scrittura occidentale è ancora più lineare e sequenziale di quella giapponese, fatta di logogrammi (i *kangi*) e di caratteri sillabici, tali per cui

spesso le basta un segno o due (spesso verticale) là dove noi ne dobbiamo mettere una serie (sempre orizzontale).



Ma il problema maggiore del ribaltamento non è questo. Torniamo alle nostre Annunciazioni, e alla Maria resa attiva, anziché ricettiva di fronte all'angelo, da un ipotetico ribaltamento dell'immagine (come nel caso del Beato Angelico visto sopra). La sensazione di attività che la Maria ribaltata produce non deriva da una qualche regola codificata, bensì da un insieme di sensazioni dovute alle nostre abitudini di fruitori di immagini e di lettori. Per accorgercene, non basta guardare l'opera originale e immaginarsela ribaltata: dobbiamo piuttosto guardare l'opera ribaltata, e accorgerci, con qualche sorpresa, che produce un effetto differente dall'originale. Questa sorpresa deriva probabilmente dal fatto che la simmetria di comportamento ri-

spetto al verso è ciò che si dà razionalmente per scontato; in altre parole è la soluzione più semplice e intuitiva. Bisogna scoprire che le cose non stanno così; e lo si scopre solo osservando. Gli esperimenti mentali non bastano.

Questo vuol dire che non possiamo metterci nei panni di un giapponese che osserva l'Annunciazione del Beato Angelico – se non, magari, ribaltandola e vedendola organizzata secondo un vettore inverso a quello della scrittura (e quindi dell'avanzamento nel tempo) proprio come accade a lui con l'originale.

Osserviamo dunque la seguente coppia di immagini (da *Kozure Okami*, ovvero *Lone Wolf and Cub*, di Kazuo Koike e Goseki Kojima, episodio 51), e cerchiamo di descrivere che cosa vi stia succedendo. Non rivelerò per ora quale sia l'originale giapponese, e ho anche cancellato quel poco di testo (qualche esclamazione e un rumore) per non fornire

indizi sul verso. Non mi interessa la sequenza, per comprendere la quale è sufficiente conoscere il verso di lettura, bensì il contenuto narrativo delle singole vignette.

Prendiamo la seconda vignetta della versione A. Io ci vedo il nostro samurai che si getta con furia su una coppia di oppositori, tenendo la spada in basso. Nella vignetta successiva la spada ha compiuto un ampio giro verticale e un altro orizzontale; il samurai si trova in mezzo agli altri due, per un attimo fermo, mentre entrambi cadono in avanti. Nella prima delle due corrispondenti vignette nella versione B, l'effetto complessivo non è molto dissimile; tuttavia mentre nella versione A la spada, pur restando indietro, si trova a sinistra e lascia attendere che sarà proiettata verso destra, qui la spada si trova a destra e sembra lasciata indietro, come se il nostro si stesse gettando sulle spade puntate degli avversari. Ma la differenza maggiore si trova nell'altra vignetta: nella versione B il samurai non è fermo per una frazione di secondo alla fine del gesto di combattimento, ma lui e soprattutto la sua spada appaiono ancora proiettati in avanti mentre il guerriero alle sue spalle sembra quasi sospeso per aria (anche se il gesto non lascia poi dubbi sul suo movimento effettivo).

Restando ancora sulla versione B, guardiamo ora le due vignette in alto tagliate da una divisione diagonale: qui il gesto del samurai appare come una rabbiosa difesa all'attacco preparato dagli antagonisti nella vignetta successiva (che, pur essendo successiva, occupa almeno in parte la stessa linea orizzontale, e quindi potrebbe rappresentare non un momento successivo, ma una successiva visualizzazione del medesimo istante con un'inquadratura differente, come anche si usa nel cinema). Il vettore implicito nella punta (a destra) della seconda vignetta rafforza questa sensazione di attacco, mentre il samurai della vignetta precedente appare quasi ritrarsi.

Nella versione A della medesima coppia di vignette c'è un samurai che sta certamente attaccando (o minacciando di farlo), e la direzione della spada coincide con quella del vettore a destra, mentre gli antagonisti hanno un'aria difensiva e un po' sbandata.

La versione A e la B raccontano dunque due storie leggermente differenti, anche se ambedue sensate; tuttavia non ugualmente efficaci. Lo sbandamento degli antagonisti nella B giustifica la loro riorganizzazione nella terza vignetta, mentre se fossero loro in fase di attacco non si capirebbe bene il motivo di quella disposizione di combattimento e della pausa nell'azione.

La versione giapponese originale – ora lo possiamo svelare – è naturalmente quella in cui il samurai non è mancino; tuttavia è anche quella che, per noi, conduce al piccolo fraintendimento che si è detto. Questo fraintendimento è certamente minore quando il lettore conosce il verso di lettura, ma non scompare mai del tutto, perché

l'interpretazione dei gesti sulla base dei privilegi del verso sinistra-destra rispetto al suo complementare avviene a un livello più profondo e più automatico, che il controllo razionale può solo in parte recuperare. In altre parole, se siamo nati in una cultura in cui il verso sinistra-destra è quello del movimento fluido, e siamo cresciuti in mezzo a immagini che mettono in pratica questa organizzazione del mondo, sarà spontaneo interpretare le immagini in questo senso.

La riflessione razionale può forse ribaltare l'effetto immediato della percezione, ma non è detto che possa farlo sino in fondo; si tratta inoltre di un'attività che richiede impegno mentale e tempo, e non è affatto detto che nel bel mezzo di una lettura coinvolta (come quelle che Koike e Kojima sempre ispirano) questo impegno (antagonista a quello della lettura) e questo tempo siano disponibili.

In un altro esempio dal medesimo fumetto (Episodio 49), un cavaliere corre per numerose pagine per portare al più presto a destinazione una notizia della massima importanza, sotto una pioggia sferzante e diagonale. In tutte le vignette in cui l'inquadratura non è frontale, il cavaliere corre (nella versione Occidentale) da destra verso sinistra, cioè in direzione contraria al senso della scrittura. L'effetto è quello di un incedere faticoso e contrastato, mentre è la pioggia (che cade diagonale, inclinata nel senso giusto) a cadere naturalmente e fluidamente.

Leggendo l'originale giapponese, dove tutto funziona nel verso opposto, il lettore occidentale sentirebbe davvero ugualmente questa fatica del cavaliere? o non sarebbe piuttosto portato a percepire la corsa del cavallo come fluida, e, contestualmente, molto più debole la resistenza della pioggia?

#### 4. Altre rotazioni

A conclusione di queste riflessioni, potremmo divertirci a ribaltare alcune immagini famose.

Il famoso nudo di Weston del 1936 (che ho analizzato ampiamente in Barbieri 2011b) appare singolarmente sbilanciato in questa versione, in cui le gambe puntano in avanti, e la ragazza sembra quasi sul punto di cadere verso destra, mentre il suo volto piegato sembra rifiutarsi di guardare avanti, in un gesto che è quasi di spavento, e comunque molto più forte che nell'originale. Nella versione originale, la posizione delle gambe rinvia a un effetto rotatorio da banderuola;



mentre sia le cosce convergenti (quella sopra, rafforzata nel suo verso dal gesto del capo nella medesima direzione) sia il vettore costituito dal triangolo nero di ombra puntano al sesso di lei. In questa versione, le cosce sono divergenti (il moto del capo va in direzione contraria) e il triangolo nero appare più come uno sguaiato megafono che come un vettore; un buon motivo, insomma, per vergognarsi tanto!

Nella versione ribaltata della Famiglia Ginzburg di Elliot Erwitt, il padre e il figlio maschio dominano la scena, e i sorrisi della moglie e delle figlie appaiono come commenti di sfondo all'evento principale. Nell'originale, viceversa, la stessa organizzazione orizzontale delle figure suggerisce una vera e propria lettura da sinistra a



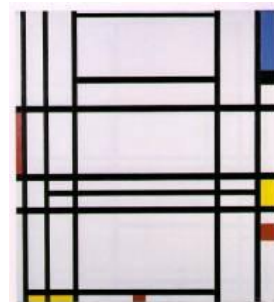
destra, in cui i sorrisi delle bimbe e della signora precedono o sono paralleli alla risata del maschio e all'espressione soddisfatta del padre. La chiara gerarchia di importanza della versione ribaltata si trova a essere molto più sfumata nell'originale.



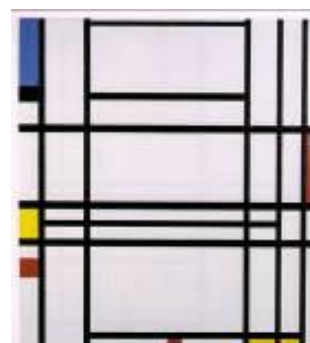
In questa versione ribaltata di *Early Sunday Morning* di Edward Hopper, si percepisce una netta dinamica verso destra (le ombre, la leggera obliquità del palo, la chiusura in alto a sinistra contrapposta al cielo libero a destra), a cui non corrisponde, nell'originale una

equivalente dinamica verso sinistra. Al contrario, l'originale appare equilibrato e immobile, come sospeso nella luce magica del mattino; e il cielo si mostra chiuso (e non aperto) dalla costruzione scura che si innalza sopra il tetto.

Che dire, infine, di queste zone colorate nel dipinto di Piet Mondrian, che sembrano quasi fuggire verso destra, suggerendo che pure quelle verso il basso si trovino in procinto di uscire. Persino la colonna bianca a destra, più sottile di quella



grande al centro, suggerisce uno spostamento, una dinamica. Se questo fosse davvero un dipinto di Mondrian, sarebbe un'opera davvero singolare per un autore che perseguiva tanto sistematicamente il principio dell'equilibrio e dell'esclusione di ogni tensione dinamica da litigare col collega Theo van Doesburg per una banale questione di diagonali (proprio perché le diagonali rimettono in gioco una tensione dinamica). Naturalmente, questo non è davvero un dipinto di Mondrian, bensì la sua versione ribaltata. L'originale, come è giusto, si trova in perfetto e statico equilibrio, perché le aree colorate sono situate soprattutto a sinistra, e non tendono a fuggire, bensì a entrare nella figura.



#### Didascalie

[Fig. 1] Simone Martini, *Annunciazione*, 1333

[Fig. 2] Beato Angelico, *Annunciazione*, 1450 ca. (rovesciata)

[Fig. 3] Lorenzo Lotto, *Annunciazione*, 1534

[Fig. 4] Tiziano Vecellio, *Annunciazione*, 1519

[Fig. 5] Federico Barocci, *Annunciazione*, 1592-96

[Fig. 6] Winsor McCay, *Little Nemo in Slumberland*, tavola dell'8 settembre 1907

[Fig. 7] Gianni De Luca, tavola da Romeo e Giulietta, da Shakespeare, 1977

[Fig. 8] Kazuo Koike e Goseki Kojima, *Kozure Okami*, dall'episodio 51, 1975, Versione A

[Fig. 9] Kazuo Koike e Goseki Kojima, *Kozure Okami*, dall'episodio 51, 1975, Versione B

[Fig. 10] Edward Weston, *Nudo*, 1936 (rovesciata)

[Fig. 11] Elliott Erwitt, *La famiglia Ginsburg*, 1963 (rovesciata)

[Fig. 12] Edward Hopper, *Early Sunday Morning*, 1930 (rovesciata)

[Fig. 13] Piet Mondrian, *Composition No. 10*, 1939-42 (rovesciata)

[Fig. 14] Beato Angelico, *Annunciazione*, 1450 ca.

[Fig. 15] Edward Weston, *Nudo*, 1936

[Fig. 16] Elliott Erwitt, *La famiglia Ginsburg*, 1963

[Fig. 17] Edward Hopper, *Early Sunday Morning*, 1930

[Fig. 18] Piet Mondrian, *Composition No. 10*, 1939-42

#### Bibliografia

Arasse, D., 1984: *Annonciation/Enonciation. Remarques sur un énoncé pictural du Quattrocento*, «VERSUS. Quaderni di studi semiotici», 37.

Arnheim, R., 1954: *Art and Visual Perception: a Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London. Trad. it. *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, 1962.

Barbieri, D., 2011a: *Guardare e leggere. La comunicazione visiva dalla pittura alla tipografia*, Carocci, Roma.

Barbieri, D., 2011b: *L'indice indiscreto*, in V. Del Marcoe I. Pezzini (a cura di): *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Edizioni Nuova Cultura, Roma.

Grüsser, O.J., Selke, T. e Zynda, B., 1988: *Cerebral Lateralization and Some Implications for Art, Aesthetic Perception, and Artistic Creativity*, in I. Rentschler, B. Herzberger e D. Epstein (a cura di): *Beauty and the Brain. Biological Aspects of Aesthetics*, Birkhäuser, Basel-Boston-Berlin.

Kandinsky, W., 1926: *Punkt und Linie zu Fläche*, Langen, München. Trad. it. *Punto linea superficie*, Adelphi, Milano, 1968.

Polidoro, P., 2005: *La semiotica visiva da un punto di vista interpretativo. Iconismo e teoria del linguaggio plastico*, tesi di Dottorato di Ricerca in Semiotica, Università di Bologna.