

Carte Semiotiche  
*Annali 5*



# Carte Semiotiche

Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine  
Annali 5 - Dicembre 2017

La sintassi del visibile  
Pratiche, estetiche e retoriche del montaggio

SCRITTI DI  
BATTISTI, CORRAIN, COVIELLO, D'ARMENIO,  
DONATIELLO, GALLICCHIO, LANCONI,  
MANCHIA, MOSCA, POLIDORO

la casa  
USHER

Carte Semiotiche  
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine  
Fondata da Omar Calabrese  
Serie Annali 5 - Dicembre 2017

*Direttore responsabile*  
Tarcisio Lancioni

*Redazione*  
Maria Cristina Addis (Segretaria di redazione)  
Massimiliano Coviello  
Stefano Jacoviello  
Valentina Manchia  
Angela Mengoni  
Francesca Polacci  
Giacomo Tagliani  
Francesco Zucconi

Centro di Semiotica e Teoria dell'Immagine Omar Calabrese  
dell'Università degli Studi di Siena  
Via Roma, 56  
53100 Siena

*Copertina*  
Studio ASYNCHROME, storyboard per *The World's Master Builder*.

Autorizzazione del Tribunale di Firenze 3575 dell'8/4/1987

ISSN: 2281-0757

© 2019 by VoLo publisher srl  
via Ricasoli 32  
50122 Firenze  
Tel. +39/055/2302873  
info@volopublisher.com

ISBN: 978-88-98811-37-3

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

*Comitato scientifico*

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



## Sommario

### La sintassi del visibile. Pratiche, estetiche e retoriche del montaggio

---

Montaggio, per una sintassi dell'immagine <i>di Tarcisio Lancioni</i>	11
Sintassi del montaggio e rimontaggio. Il caso <i>Black Mirror</i> di Mat Collishaw <i>di Lucia Corrain – Ottavia Mosca</i>	19
Tensioni e passioni nella prima sequenza di <i>Saving Private Ryan</i> <i>di Pietro Polidoro</i>	46
Limiti e articolazione del montaggio. Una ricognizione semiotica <i>di Enzo D'Armenio</i>	60
Tra cinema e fotografia: l'immaginario della grande emigrazione transoceanica <i>di Massimiliano Coviello</i>	71
Sul montaggio cromatico di Giotto. Il ciclo pittorico delle personificazioni agli Scrovegni <i>di Pamela Gallicchio</i>	86
L'écoute de l'œil. Image et son dans la <i>Conversion de saint Paul</i> . <i>di Marta Battisti</i>	99
Visione seriale e immagini di città. Note di analisi semio-grafica <i>di Paola Donatiello</i>	112
Tra le pagine. La <i>mise en pages</i> della <i>Cantatrice chauve</i> come montaggio verbo-visivo <i>di Valentina Manchia</i>	126

Bibliografia	144
Abstracts	160
Biografie degli autori	163

*La sintassi del visibile.  
Pratiche, estetiche e retoriche del montaggio*



## Montaggio, per una sintassi dell'immagine

Tarcisio Lancioni

---

Secondo un “celebre” detto godardiano, ripreso da Jacques Aumont come sottotitolo per un suo lavoro recente (2015), il montaggio sarebbe «la sola invenzione del cinema». D'altra parte, già Ėjzenštejn affermava che «il cinema è, innanzi tutto, montaggio» (cit. in Lotman 1973: 87). A conclusioni non molto diverse ci porta anche Christian Metz quando afferma che, permettendo la «liberazione della cinepresa», il montaggio ha consentito la definizione del cinema in quanto ambito artistico autonomo: «L'arte che consiste nell'ordinare più immagini in una serie intelligibile rinvia a una “specificità cinematografica” in maniera più manifesta e centrale che non l'arte di comporre immagini» (Metz 1969: 230).

Si potrebbe continuare a lungo con questo genere di citazioni, tanto la bibliografia sull'argomento è vasta. Lo era già negli anni dei citati scritti di Lotman e Metz, entrambi dei primi anni Settanta. Il primo presenta il montaggio come «una delle tecniche più studiate in cinematografia» (Lotman 1973: 87), mentre il secondo indica una lunga serie di interventi (di registi, ovviamente) sul tema: quelli di Pudovkin, in cui si celebrano le meraviglie del montaggio “americano”, di continuità, o di Ėjzenštejn, che ne celebra invece quelle che potremmo dire le potenzialità patemiche e “argomentative”, ma anche di teorici e filosofi che nel bene, o un po' meno nel bene, come nella prospettiva critica aperta da Bazin, proponevano e discutevano i tanti aspetti del montaggio e delle conseguenze delle scelte che esso rende possibili. Da allora, il dibattito intorno al montaggio e alle sue implicazioni teoriche, storiche, filosofiche, politiche non si è certo sopito, e gli scritti sull'argomento costituiscono una parte sempre più consistente della bibliografia cinematografica.

Questo nostro ulteriore incremento alla suddetta bibliografia non ha lo scopo di proporre nuove teorie, né di entrare, se non indirettamente, nel “vivo” del dibattito politico-culturale più recente, che riecheggia comunemente fra i saggi. L'obiettivo è quello di esplorare la produttività del concetto di montaggio in prospettiva semiotica, ovvero di avvicinare il montaggio come dispositivo attraverso il quale si organizza la produzione del senso, e, ancora, come meta-dispositivo, potremmo dire, attraverso il quale aprire un campo di confronto fra discipline “affinemente diverse”, parimenti interessate al lavoro sulla testualità e alla relativa elaborazione teorica.

Che il montaggio abbia una sua intrinseca dimensione semiotica è stato già ampiamente riconosciuto, per esempio in tutti gli scritti sopra citati, o in quelli di Francesco Casetti, che, sempre a titolo di esempio, nella sua introduzione all'edizione italiana della *Teoria del montaggio* di Ėjzenštejn (Casetti 1985), curata da Pietro Montani, osserva come il modo in cui il maestro sovietico presenta e af-

fronta le questioni del montaggio riveli già un implicito carattere semiotico. Tuttavia il volume non intende esplorare la semioticità intrinseca del montaggio strettamente cinematografico, ma la sua produttività in quanto dispositivo di costruzione per lo studio delle immagini in generale. Tale apertura è del resto ben presente negli scritti di Ėjzenštejn (1945-47 e 1963-70), quando mostra come il montaggio operi non solo nella combinazione di immagini ma anche al loro interno, come principio compositivo di qualsiasi tipo di immagine - cinematografica, pittorica, ma anche letteraria - come mostrano le analisi delle opere di Serov, Surikov, El Greco, Piranesi, Whitman, Puškin.

Oltre al maestro sovietico, numerosi studiosi hanno mostrato la produttività del concetto al di fuori dell'ambito strettamente cinematografico, tra cui vale la pena ricordare almeno Giovanni Careri, in particolare per il suo lavoro su Bernini (Careri 1991). In altri termini, il montaggio potrebbe essere assunto come dispositivo semiotico generale (Calabrese 1999), responsabile della struttura sintattica delle immagini e della loro articolazione reciproca. Prospettiva che è in qualche modo già indicata anche da Casetti, quando sintetizza la portata dell'estensione ėjzenštejniana del concetto affermando che «un'immagine, dovunque si trovi, per esser tale, deve esser sempre montata» (Casetti 1985).

Per provare a riflettere su alcuni dei caratteri del montaggio quale dispositivo semiotico generale, più che ripercorrere la storia dei contributi precedenti proverò a partire dall'«immagine» del montaggio depositata nella nostra cultura, che troviamo sintetizzata nelle definizioni dizionariali.

Per il Devoto-Oli, il termine /montaggio/ ha due accezioni principali, una riferita all'ambito «meccanico» (il montaggio di una macchina o di un meccanismo) che permette di assemblare le parti in un «unico complesso funzionante», e l'altra all'ambito strettamente cinematografico; oltre a un'accezione «secondaria» come sinonimo di «incorniciatura». Quando riferito all'ambito cinematografico, il termine denota la specificità di una pratica costruttiva che consiste ne «la selezione delle inquadrature e il loro inserimento nella pellicola in negativo secondo le scelte del regista e la sequenza logica determinata dalla trama del film».

La definizione inquadra evidentemente una concezione storicamente situata della pratica cinematografica, che limita il montaggio alla giunzione delle parti di pellicola in negativo, escludendo per esempio il montaggio digitale, e riconduce tutte le scelte di giunzione alla sola figura del regista. Ciò che però ci interessa di più è la distinzione di due diversi aspetti costitutivi del montaggio: da un lato quello «pragmatico», che consiste nelle operazioni di selezione e di combinazione delle «inquadrature»; dall'altro quello «cognitivo», soggiacente a queste operazioni, e che è ricondotto a sua volta a due prospettive diverse, quella delle logiche narrative, che sembra caratterizzata da una forma di «necessità», e quella più soggettiva e «volitiva» legata alle decisioni del regista.

La differenziazione dei due aspetti, pragmatico e cognitivo, ricorda quella già proposta da Metz fra «montaggio in senso stretto (giunta di più inquadrature materialmente distinte)» e «montaggio in senso lato, ossia l'organizzazione concertata delle co-occorrenze sintagmatiche sulla catena filmica» (Metz 1969: 232)<sup>1</sup>.

Per Metz, solo questo secondo aspetto merita di essere discusso: al suo interno, suggerisce seguendo Jean Mitry, perde rilievo il fatto che le co-presenze siano distribuite su inquadrature diverse oppure all'interno di uno stesso campo fisso, oppure in un piano sequenza attraverso il movimento della macchina. In ogni caso, dice ancora Metz, il «principio semiotico profondo» resta lo stesso, e il film si

mette a significare innanzitutto grazie alla disposizione degli elementi attualizzati: «il film è innanzitutto analizzabile in una serie di rapporti in praesentia, di rapporti “e-e”» (Metz 1969: 233). Questa affermazione, in cui sono evidenti i riferimenti a Hjelmslev, è funzionale innanzitutto a distinguere il cinema dalla fotografia, ma nel momento in cui la pertinenza della co-presenza viene situata anche all'interno dell'organizzazione del campo fisso, con la presenza simultanea di più motivi, mi sembra che in realtà la portata del montaggio “in senso lato” finisca per oltrepassare ampiamente la specificità filmica che Metz intendeva difendere. Il suo stesso discorso sembra infatti prospettare due “livelli” del montaggio, uno dei quali, quello interno all'immagine, appare comune a ogni tipo di immagine. Ma forse anche il secondo, relativo alla giunzione delle immagini, può travalicare il campo strettamente cinematografico, come mostrano i riferimenti al concetto di montaggio negli studi sulle forme di esposizione museale<sup>2</sup> e su altre forme di giunzione di immagini, come per esempio nei cataloghi.

Per altri versi, la differenziazione di un montaggio “interno” all'immagine e di un montaggio “esterno” richiama anche altre tematiche che attraversano la storia della teoria dell'immagine, come quella purovisibilista fra valori *ottici* e valori *aptici*, che Adolf Hildebrand correla a due «forme della visione», una visione da lontano per i primi e una visione ravvicinata per i secondi, nella prima delle quali l'occhio è supposto cogliere istantaneamente l'insieme del fenomeno percepito, e le relazioni fra le sue parti, mentre nella seconda l'occhio deve muoversi continuamente, come “tastando” l'oggetto della percezione, tanto che la sua immagine d'insieme non potrà che risultare dal “montaggio” delle diverse percezioni, facendo sì dunque che l'immagine si dia come composizione di immagini “parziali”. Ma mentre i purovisibilisti sostenevano l'assoluta superiorità delle immagini ottiche su quelle aptiche, il montaggio cinematografico scopre il fascino conturbante delle seconde, compresi i suoi effetti “stranianti” spesso citati dai primi teorici del cinema, come quelli causati dall'inquadratura di dettagli del corpo, portati in primo piano e resi così giganteschi, che impongono all'osservatore un lavoro di sintesi per ricostruire l'immagine d'insieme. All'opposto, la valorizzazione delle forme di continuità, come nel piano sequenza o nelle composizioni in profondità di campo, sembra tornare a proporre ideali estetici purovisibilistici.

Ma in questo montaggio “aptico”, la successione dei piani ha la funzione di comporre una singola “immagine”, più che quella di mettere in successione, temporale o logica, immagini diverse. La distinzione interno/esterno sembra allora diventare problematica, al pari del concetto di immagine, che da forma chiaramente inquadrabile diviene una sorta di forma elastica, variamente estendibile. Bisogna inoltre ribadire che se a un livello “sostanziale” (il montaggio in senso stretto di Metz) a essere montati sono pezzi di negativo, nel montaggio in senso esteso ciò che viene montato sono proprio le “immagini”, queste immagini estese il cui senso può essere prodotto mostrandone aspetti in successione, nel passaggio da un piano all'altro, o in co-presenza entro uno stesso piano, si tratti di ripetizioni di una medesima figura, di focalizzazione su un qualche suo aspetto, di moltiplicazione delle prospettive, di richiami plastici (rime) fra figure, di contrasti figurativi ecc.

La ricognizione che precede ha il solo scopo di suggerire che in prospettiva semiotica occorrerebbe riflettere, più che su una distinzione “sostanziale” delle occorrenze del montaggio, sulle possibili forme semiotiche che il montaggio, inteso come sintassi figurativa (che è solo una ulteriore specificazione della formula di Metz), può articolare. Se pure è necessario partire, proprio come dice Metz, dalle

relazioni di co-presenza (e...e), ovvero esattamente da ciò che per Hjelmlev definisce un «testo», resta da capire come queste relazioni convochino e articolino categorie semantiche, ovvero un sistema (o...o) immanente al testo, che definisce il senso stesso dell'operazione di montaggio.

Le diverse forme di relazione possono infatti “significare” cose molto diverse, come la successione temporale degli eventi, la loro pertinenza reciproca, magari il loro svolgimento parallelo («intanto...» dicevano i cartigli del film muto) oppure una dislocazione molteplice degli sguardi portati su un “fenomeno”, senza che sia implicata nessuna temporalità, o la messa in relazione di sistemi diversi, come nel cosiddetto montaggio verticale, o ancora un lavoro “argomentativo” volto a indicare uno specifico significato delle immagini, una “parentela” o una differenza. Detto in termini più banali, il significato del montaggio non dipende dal montaggio materialmente inteso ma dalle relazioni che il montaggio instaura, e tali relazioni possono altrettanto bene delinearci all'interno di un singolo piano o nel passaggio da un piano all'altro.

In ogni caso, queste connessioni fra gli aspetti dell'immagine possono solo essere “suggerite”, con gradi di forza diversi, e rispondono a un “far-credere” che assume un valore fondamentale nel “patto enunciazionale” che l'osservatore è chiamato ad accettare, e che può diventare tanto più problematico quanto più le discontinuità sono evidenti. E forse è proprio questo patto che le “interdizioni” di Bazin volevano mettere in discussione. Ma d'altra parte anche nel “montaggio interno”, della singola immagine o del piano, le forme di correlazione possono “significare” cose diverse, che vanno al di là di una oggettivazione della co-presenza e della simultaneità, come per esempio la messa in valore che dipende dalla distribuzione degli elementi nel campo: ciò che è al centro, ciò che è al margine e ciò che è escluso, ciò che in primo piano o in lontananza, e così via.

Questa divagazione ci permette di sottolineare l'importanza della dimensione “cognitiva” del montaggio, che il dizionario enunciava in termini di scelte del regista, e che in Metz troviamo come «organizzazione concertata». Una dimensione che resta inscritta nel film come traccia di una soggettività che viene riflessa dalle scelte effettuate, e che potrà apparire come accentuata o nascosta, passiva o attiva nei giochi di connessione fra le parti, a seconda che, per esempio, dia l'impressione di lasciarsi guidare dalla pura logica della concatenazione narrativa oppure di voler imporre connessioni “argomentative” fra gli elementi in modo da evidenziarne “il significato”.

Potremmo identificare questa soggettività implicata con quel principio di organizzazione testuale a cui Ricœur si riferisce nei suoi commenti al lavoro di Greimas, e che potremmo sintetizzare con l'espressione «intenzionalità configurante» (Ricœur 1984: 1985). Un principio che sembra in gran parte riconducibile, ma forse non completamente, in ambito semiotico, al concetto di istanza di enunciazione, o forse ancora meglio a quello di «prassi enunciativa» (Greimas & Fontanille 1991), che permette di rendere conto oltre che della soggettività vera e propria, cioè della singolarità del punto di vista da cui dipende la specifica configurazione che risulta dal montaggio, anche dell'insieme articolato delle norme e delle convenzioni che fanno di ogni atto enunciativo un atto “culturalmente” situato. Proprio questa proiezione nel testo filmico di un'istanza enunciazionale costituisce, mi sembra, la specificità del montaggio che il dizionario definisce come «filmico», ma che vorremmo estendere all'idea di montaggio come dispositivo semiotico generale, rispetto all'uso generico del termine /montaggio/, che, sempre secondo il Devoto-Oli denota una «Operazione per mezzo della quale i di-

versi elementi costitutivi di un dispositivo, di un meccanismo, di una macchina o di una struttura vengono collocati, secondo lo schema di fabbricazione, al loro posto, in modo da formare un unico complesso funzionante». In questo caso, infatti, le operazioni appaiono guidate solo da una necessità, le cui regole sono definite al momento della progettazione. In questa accezione “necessitante”, che per il dizionario è la principale, e che si estende a gran parte degli usi del termine, l’operazione di montaggio si configura come la ripetizione meccanica di uno schema nel quale tutte le parti devono essere usate nel modo prescritto, come nella realizzazione di un puzzle, per giungere a un risultato predefinito, consistente in un complesso unico e “funzionante”, mentre nell’accezione “cinematografica” il montaggio consiste nella scelta fra possibilità diverse, con conseguenti esiti diversi, e in cui il “funzionamento” conclusivo sembra identificarsi con gli effetti di senso prodotti. Ma forse, più che come a due pratiche distinte, potremmo pensare alle due accezioni come ai due gradi di un’unica pratica in cui, come dicevamo sopra, la singolarità soggettiva viene accentuata oppure nascosta.

Non intendo con ciò sostenere che ci sia completa identità fra dispositivo di montaggio e dispositivo enunciazionale, nel qual caso la stessa assunzione semiotica del montaggio sarebbe superflua. Penso invece che il dispositivo di montaggio, così come è stato studiato in ambito cinematografico, possa aiutarci a formulare ipotesi teoriche anche su un diverso piano dell’organizzazione delle forme significanti, quello della manifestazione espressiva, che resta uno degli ambiti meno esplorati dalla semiotica. La manifestazione, infatti, non dipende solo dalle logiche “discorsive”, che per la semiotica sono appunto interamente a carico dell’istanza enunciante, ma anche da un ulteriore lavoro che opera sulle materie espressive e sulle condizioni di possibilità che governano la loro messa in forma semiotica. Non si tratta dunque solo delle scelte di “concatenazione”, a loro volta dipendenti, almeno per il cinema classico, dalle scelte antecedenti di *decoupage*, ma anche della messa in tensione di sostanze espressive diverse, come nei fenomeni di rimediazione, intermedialità o transmedialità; di forme semiotiche diverse “parallele”, come nel montaggio verticale, o “alternate”, come per esempio nella combinazione di prosa e versi in un testo verbale; o ancora della valorizzazione espressiva di un determinato tipo di supporto, e a questo proposito vorrei ricordare l’importante lavoro pionieristico di Felix Thürlemann (1981) sull’organizzazione topologica dei testi planari, da cui dipendono le possibilità del montaggio in questo specifico tipo di manifestazione testuale.

Anche tutto questo lavoro “configurativo” rimanda ovviamente, in prospettiva semiotica, a una istanza implicita, a una istanza configurante appunto, che però non sembra del tutto riconducibile all’istanza di enunciazione. Una istanza che forse proprio una riflessione sul montaggio può aiutarci a specificare ulteriormente, dalla quale non dipendono solo le strategie di messa in discorso - che ovviamente restano una questione fondamentale anche per il montaggio, basti considerare a come dalle scelte di messa in sequenza dipenda la distribuzione dei “saperi” - ma anche quelle di “messa in testo”, attraverso cui, per esempio, viene convocata tutta un’altra dimensione del “sapere”, fatta di “connotazioni sociali” sul valore dei mezzi, da cui dipendono effetti di senso di tipo estetico ma anche patemico e veridittivo. Una dimensione del sapere che appare anch’essa riconducibile a una “prassi enunciativa”, che sembra però stratificarsi a livelli diversi. Ognuno degli articoli che compongono questo numero di “Carte Semiotiche” presenta un lavoro di analisi su testi “visivi”, come di consueto, in cui il tema del mon-

taggio viene declinato a seconda delle necessità dell'analisi stessa, e ciò, mi sembra, permette di cogliere in maniera efficace la varietà dei problemi e delle opportunità teoriche aperte dall'estensione del montaggio a tipologie testuali diverse.

Diversi saggi presentano analisi di oggetti che possiamo genericamente ricondurre al campo delle "arti figurative", si tratti di arte contemporanea (Corrain & Mosca), di un celeberrimo ciclo di affreschi medievale (Gallicchio), o delle varianti di un tema pittorico (Battisti). Due saggi, di Manchia e Donatiello, si confrontano invece con testi non "tipicamente" visivi, ma in cui la sintassi dell'immagine ha comunque un ruolo di rilievo. Tre contributi, infine, di Polidoro, D'Armenio e Coviello, si mantengono più vicini alle problematiche più tradizionalmente "cinematografiche", ma affrontandone aspetti diversi.

Il saggio di Lucia Corrain e Ottavia Mosca, che apre il numero, si confronta non tanto con una specifica "opera" quanto con il display espositivo realizzato per una recente mostra dell'artista inglese Mat Collishaw all'interno di un museo seicentesco, la Galleria Borghese di Roma. Il dispositivo di montaggio vi si trova a operare a livelli diversi, assumendo in ciascuno di essi diverso valore e significato, a seconda che venga convocato per modulare il rapporto fra le opere esposte, per instaurare un dialogo fra le opere e l'ambiente espositivo, così fortemente caratterizzato, o ancora, grazie alla scelta "materica" della sostanza espressiva, per produrre una vera e propria incorporazione testuale dell'ambiente stesso, un rimontaggio, con le parole delle autrici, del contenitore museo nel contenuto opera. A essere in gioco, dunque, è la fitta rete di relazioni che vengono tessute fra le opere esposte e l'ambiente espositivo, tanto da rendere del tutto inefficace la distinzione, per esempio, fra montaggio interno ed esterno, e in cui la stessa idea di opera, rispondendo a quella forma di "elasticità dell'immagine" a cui abbiamo sopra accennato, tende a oscillare fra la singola opera esposta e l'insieme dell'esposizione. Il saggio di Pamela Gallicchio si confronta con il più "classico" ciclo giottesco della Cappella degli Scrovegni, di Padova. Trattandosi di un ciclo e cioè della connessione di scene diverse nel quadro di una medesima "storia", è facile immaginare la possibile continuità con parte della problematica specificamente cinematografica, ma il lavoro di Gallicchio va ben oltre la considerazione della "cinematograficità" del ciclo per ricostruire la "logica dell'assemblaggio", come la chiama l'autrice, dell'insieme di tutte le parti, comprese quelle non narrative e non figurative, come i giochi di simulazione architettonica, che rispondono alla valorizzazione di determinati regimi di visibilità, differenziati per le tipologie di "frequentatori". Il dispositivo di montaggio, in questo caso, consente di rendere conto di quella "intenzionalità configurante" che regge l'insieme unitario della manifestazione e che soggiace alla ritualità implicita dei modi di fruizione dello spazio.

Il saggio di Marta Battisti si confronta invece con il dispositivo topologico planare della pittura e, a partire da alcune riflessioni di Louis Marin, mostra come il montaggio della scena, con la valorizzazione differenziata del centro e dei margini della rappresentazione, sia in grado di manifestare in un testo visivo elementi "non figurabili", ma centrali nella narrazione dell'evento rappresentato, come la "voce divina" nella Conversione di San Paolo. Tema di cui viene analizzata una serie di varianti che confermano la permanenza di un medesimo dispositivo di montaggio. Il testo studiato da Valentina Manchia potrebbe in verità essere anch'esso incluso fra i testi visivi artistici, per poco che si ampli questa categoria. Si tratta infatti della "messa in scena" o "messa in teatro" della *Cantatrice chauve* di Ionesco da parte di Massin attraverso il solo lavoro di "invenzione" tipografica, che permette

a Massin di “visualizzare” sulla pagina i contenuti della storia narrata verbalmente. Il lavoro di montaggio in questo caso riguarda la messa in relazione di forme semiotiche diverse che si proiettano su una medesima sostanza espressiva visiva: quella del carattere tipografico che da un lato rende il testo leggibile e dall'altro rende la storia “visibile”, e in cui è la stessa “forma libro” a presentarsi come dispositivo di montaggio.

Il saggio di Paola Donatiello ha per oggetto un “testo” complesso come l'organizzazione urbanistica della città, e si presenta quasi più come una proposta di lavoro che non come una vera e propria analisi, in cui vengono poste a confronto tre teorie architettonico-urbanistiche, quelle di Christian Norberg-Schultz, di Kevin Lynch e di Gordon Cullen, che si traducono in strategie diverse di figurazione sincretica, attraverso il montaggio, anche in questo caso, di forme semiotiche diverse che ritagliano il proprio spazio in una stessa materia espressiva. In entrambi questi saggi, dunque, a essere oggetto di montaggio sono forme semiotiche diverse che si manifestano in una sostanza apparentemente unica ma che si rivela come co-strutturata da forme diverse.

Il saggio di Piero Polidoro propone un'analisi della sequenza iniziale del film *Saving Private Ryan* di Spielberg, di cui viene studiato il modo in cui le scelte di montaggio determinano la tensività sintagmatica del film, alla luce dei lavori del musicologo Leonard Meyer e della loro ripresa da parte di Daniele Barbieri. Una tensività che ha la funzione di modulare, da un lato i rapporti “verticali” fra forme semiotiche diverse, e dall'altro le attese dell'osservatore e gli stati patemici che ne derivano, attraverso una costruzione progressiva e ritmata del sapere sui personaggi e sulle loro storie.

Il saggio di Enzo D'Armenio ha un taglio più teorico e riflette sulle “retoriche del montaggio” a partire da una rilettura di Eĵzenštejn per indagarne la pertinenza in campi discorsivi diversi, come quelli artistici, storici e scientifici. D'Armenio propone quindi una tipologia semiotica delle operazioni di montaggio, che prende in considerazioni grandezze diverse, come le sostanze dell'espressione, i supporti e i formati tecnici, in modo da estendere il concetto di montaggio allo studio della attuale situazione mediale. Oggetto della sua proposta sono dunque proprio i rapporti fra montaggio e scelte di testualizzazione, a cui abbiamo accennato in precedenza. A proposito di questi rapporti, torniamo a ricordare che in prospettiva semiotica, in particolare nelle situazioni di confronto e montaggio di “mezzi” diversi, o in genere di “sostanze” diverse, a essere significative non sono i mezzi o le sostanze in quanto tali, ma la loro messa in forma, che può essere relativamente indipendente da altri contenuti che quelle sostanze possono essere chiamate a manifestare. Per fare un esempio banale, non è tanto il colore in sé, o il bianco e nero in sé, in un film, a essere significativo, ma la scelta dell'uno rispetto all'altro, sia che avvenga all'interno di uno stesso film, sia che instauri una relazione specifica con un film diverso; non sono la televisione o il cinema in quanto tali a essere significativi, ma il modo in cui la loro messa in tensione permette di convocare saperi e credenze associate a questi mezzi.

Infine, anche il saggio di Massimiliano Coviello tematizza il rapporto fra forme semiotiche diverse, in particolare nel lavoro di rimediazione cinematografica della fotografia, attraverso cui si costruisce l'immaginario legato alle grandi migrazioni fra fine Ottocento e inizio Novecento.

L'insieme di questi articoli non pretende di segnare alcun punto di arrivo teorico, ma apre una serie di percorsi teorici possibili, in cui il concetto di montaggio si

trova di volta in volta a essere declinato, spostato, ripensato, arricchendo la riflessione semiotica e, mi auguro, aprendo ulteriori territori di dialogo con le discipline affini, e in particolare con la teoria del cinema, da cui il concetto proviene, oltre che con la teoria dell'immagine in generale.

<sup>1</sup> Per una ulteriore articolazione dei due aspetti si può vedere anche Albera 2002.

<sup>2</sup> Si veda Beyer, Mengoni & von Schönning (a cura di) 2013, ma anche il saggio di Corrain e Mosca in questo stesso numero.

Sintassi del montaggio e rimontaggio.  
Il caso *Black Mirror* di Mat Collishaw  
Lucia Corrain, Ottavia Mosca\*

---

Parlando di montaggio la prima cosa che viene in mente è il cinema. Tuttavia ben prima che la settima Musa prendesse pieno slancio, in diverse arti – pittura, scultura, letteratura, musica – l’assemblaggio di temporalità, di punti di vista, di stili diversi aveva già dato prova del sapiente uso di questa tecnica<sup>1</sup>. Derivato dal linguaggio specifico dell’industria, il termine montaggio attesta un impiego nel mondo artistico già nel primo decennio del Novecento, per esempio con le tecniche del fotomontaggio e dell’assemblaggio<sup>2</sup>.

Ma già il XVII secolo vede il dispiegarsi di pratiche accostabili a quelle del montaggio all’interno di numerosissime forme d’arte. A questo proposito emblematico è il «bel composto» berniniano<sup>3</sup> – unione di pittura, scultura e architettura – attraverso il quale abbiamo a che fare, come scrive Hubert Damisch (1991: 2):

con qualcosa che è più vicino a ciò che un uomo di cinema come Èjzenštejn ha chiamato il “montaggio delle attrazioni”: ovvero a una sequenza calcolata che mette in gioco degli elementi eterogenei, tanto per la loro sostanza che per il loro modo di fare appello ai sensi o all’intelletto per farli concorrere a una sintesi espressiva che mira ad agire sullo spettatore, a manipolarlo, a muoverlo, ad “agitarlo”.

Bernini tuttavia non è il solo artista cui può essere anacronisticamente accostato il concetto di montaggio: per esempio, con Caravaggio – il pittore venuto al mondo per distruggere la pittura, come dice Nicolas Poussin – trovano massima realizzazione alcune raffinate tecniche “cinematografiche”. Dalle inquadrature “congelate” alla resa luministica, Caravaggio sembra anticipare quello che qualche secolo dopo si concretizzerà nel cinema.

Protagonista del presente lavoro è un evento espositivo che si caratterizza per il rapporto peculiare che instaura con il passato e con il contesto museale in cui è inserito. Si tratta di *Black Mirror*, la mostra romana di Mat Collishaw, ospitata nel 2014 dalla Galleria Borghese. Si potrebbe definire *Black Mirror* come un evento altamente contemporaneo per le tecnologie di cui si serve, ma dal sapore seicentesco per il suo specifico aspetto che ben si integra nel contesto che lo ospita.

---

\* L’articolo è stato pensato ed elaborato insieme dalle due autrici. Introduzione, i paragrafi 1; 2; 2.1 sono stati scritti da Lucia Corrain; i paragrafi 2.2, 2.3, 2.4, 2.5 e conclusioni sono di Ottavia Mosca.

Nell'estetica della ricezione, «la présentation des tableaux dans l'espace de la collection compte parmi les pratique de montage les plus riches de conséquences». Il cosiddetto "display dell'arte", infatti, non solo determina le condizioni di accesso e di percezione di un dipinto, «mais en combinant des peintures les unes avec les autres, il génère aussi des effets de sens qui lui sont propre» (Ganz 2013: 71).

L'oggetto di analisi scelto per questo studio, in buona sostanza, riguarda un'esposizione composta da opere installate in un museo seicentesco che, a sua volta, recupera opere a esso coeve. E i lavori di Collishaw sembrano reimpiegare alcuni degli artifici del Barocco, nel quale vengono esasperati l'idea del movimento e il gusto per l'effetto scenografico<sup>4</sup>. Come annota Anna Coliva (2014): «Le sue opere sembrano avere percepito la possibilità di inattese affinità tra le invenzioni iconiche, le poetiche, le tecniche compositive e luministiche di Caravaggio e le esigenze espressive della attualità contemporanea».

### 1. *Matthew "Mat" Collishaw: una linea di continuità con l'arte del passato*

Mat Collishaw, nato a Nottingham nel 1966, può annoverare una brillante carriera artistica in qualità di esponente di spicco del movimento degli Young British Artists, decollata dopo il diploma presso il Goldsmiths' College di Londra nel 1989 e le popolari partecipazioni a *Freeze* 1988 e *Sensation* 1997<sup>5</sup>. Si tratta di un artista profondamente suggestionato, quasi condizionato, dal passato e dal rapporto tra quest'ultimo e la contemporaneità. Si potrebbe addirittura dire che ogni singolo frammento della sua opera sia in aperto dialogo con la produzione delle grandi stagioni artistiche della storia. Collishaw ha spiegato spesso come le immagini di un passato più o meno recente abbiano da sempre rivestito un ruolo estremamente influente sul suo lavoro. Immagini affascinanti, che faticano a restare ancorate alle epoche che le hanno generate, e che pretendono con forza di riapparire, oggi, come fossero spettri, insinuandosi e adattandosi a nuovi media e nuove forme espressive.

Consultando sin da ragazzo cataloghi e libri d'arte, Collishaw ha assorbito il linguaggio delle grandi creazioni degli artisti del passato, uno fra i tanti il geniale Caravaggio<sup>6</sup>. Tutti, o quasi, i lavori di Mat Collishaw colpiscono lo spettatore al primo impatto dando l'impressione del "già visto"<sup>7</sup>. Sono spesso "rimediazioni" di rinomate opere dei secoli passati, apparentemente recuperate senza vistose interferenze, rilette tuttavia alla luce dell'utilizzo di nuovi media<sup>8</sup>. Altre volte il recupero non è così esplicito e diretto: l'artista, infatti, tende a reimpiegare i meccanismi di uno specifico movimento artistico piuttosto che l'opera stessa, quasi a ripercorrere il medesimo processo creativo che ha guidato la mano di artisti celeberrimi nella realizzazione di capolavori senza tempo. O ancora, ricorre a tecnologie prese in prestito da epoche precedenti, rivisitate e attualizzate.

In questa costante e approfondita frequentazione dell'arte del passato alcuni suoi lavori ostentano una maggiore fedeltà rispetto ad altri. Prima di procedere nell'ottica del montaggio, che guida alcuni dei suoi più recenti lavori, potrebbe dunque rivelarsi di non poca utilità ripercorrere parte della sua produzione al fine di apprezzarne le qualità.

Dalle opere degli esordi, come *Bullet Hole* (Fig. 1) del 1988 e *Wound* (Fig. 2) del 1996, esplicito rimando, dall'eco religiosa, alle opere raffiguranti il Cristo con la ferita al costato; passando per *Narcissus* (Fig. 3) del 1990, autoritratto fotografico che rivisita il tema mitologico del giovane Narciso, ambientandolo nel vicolo di una città, dove la riflessione non ha luogo in un nitido specchio d'acqua, ma in una pozzanghera circondata dal cemento. Sempre alla mitologia si fa riferimento in *Children of a Lesser God* (Fig. 4), eseguito nel 2007, dove due bambini "abbandonati" e costretti a una dura vita di strada e di emarginazione – alla stregua dei leggendari Romolo e Remo – trovano accoglienza e protezione presso una coppia di cani, feroci all'apparenza, ma amorevoli nelle cure che dispensano ai due cuccioli della razza umana.

E ancora *Chiasmus* (Fig. 5), dello stesso anno, esposto a Roma per la prima volta<sup>9</sup>: un'opera volta a indagare il rapporto tra l'uomo e l'evanescente e immateriale immagine sacra. L'installazione si compone di un pulpito che invita lo spettatore ad accostarsi a un foro, dove si apre al suo sguardo l'immagine di una Madonna che ricorda uno dei motivi iconografici tanto cari ai pittori e ai devoti dal Rinascimento in avanti: la Madonna del velo. Un velo che essa ostende, come per secoli ha fatto, e che ricorda *in nuce* quello della Veronica. Su questo, però, a essere impresso non è il volto di Cristo ma, come davanti a una Veronica contemporanea, l'osservatore vede proiettato il proprio volto, finendo così per trasformarsi in effettivo protagonista.

Persino fotografie dall'aspetto "contemporaneo" come quelle raccolte nel progetto *Single Nights* (Figg. 6-7), anch'esso del 2007, sono profondamente in debito con un motivo artistico diffuso nel XVII secolo: la pittura a lume di notte, amata e praticata da artisti quali George de la Tour, Matthias Stomer, Gerrit van Honthorst<sup>10</sup>. Qui donne sole, ragazze madri, prostitute vengono ritratte assieme ai loro figlioletti: nel cuore della notte, al lume di una candela, sono colte in un momento di forte intimità con i loro bimbi stretti in grembo<sup>11</sup>. Immortalate a mo' di Madonna con il Bambino, viene così loro restituita un po' della dignità negata dalla società in cui vivono. Allontanate dal proprio contesto, isolate in un set fotografico allestito dall'artista per l'occasione, sono illuminate dalla fiamma della candela – unica fonte luminosa – innaturalmente immobile, neppure turbata dal respiro dei due protagonisti; una fonte di luce che costringe l'osservatore ad avvicinarsi a quanto rappresentato, creando una relazione tra le donne e il fruitore. Sulla superficie della fotografia, Collishaw realizza un incontro tra due mondi differenti – forse, però, non del tutto compiuto. Infatti, mentre nella pittura a lume di notte seicentesca l'osservatore è anch'egli "investito" dalla luce emanata dalla radiante fonte artificiale, tanto che il fruitore si trova di fronte a un tipo di spazialità capace di creare una struttura di accoglienza, inglobandolo<sup>12</sup>, in questo caso la luce non sembra diffondersi al di fuori dell'opera; anzi, sembra protendersi verso il fondo della scena, obbligando lo spettatore al rispetto dell'intimità e a fare un passo indietro per non turbare un momento tanto privato. Se già di montaggio, soprattutto a livello luminisitico, si parla a proposito delle opere del Seicento, nei lavori di Collishaw si assiste a un'exasperazione di questo aspetto: la luce viene piegata al volere dell'artista, che impone il proprio punto di vista veicolando così un preciso messaggio, non scevro di una componente etica.

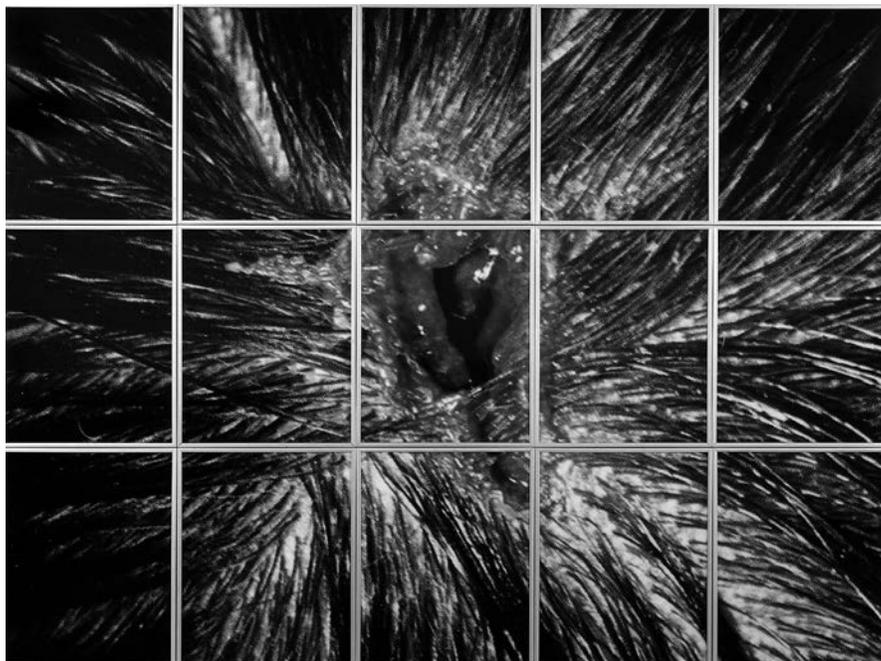


Fig. 1 - Mat Collishaw, *Bullet Hole*, 243.8x365.8 cm, Fifteen Light Boxes Cibachrome Mounted, 1988.



Fig. 2. - Mat Collishaw, *Wound*, 166x119, C-type Photograph, 1996.



Fig. 3 - Mat Collishaw, *Narcissus*, 55x46 cm, Bromide print, 1990.



Fig. 4 - Mat Collishaw, *Children of a Lesser God*, 210x200x9 cm, Acrylic, LED Lights, Transparency, Wood, 2007.



Fig. 5 - Mat Collishaw, *Chiasmus*, 246x110x110 cm, Plaster, Projector, Security Camera, Silk, Steel, Wood, 2007.



Fig. 6 - Mat Collishaw, *Single Nights*, 183x140 cm, C-type Photograph, 2007.

Fig. 7 - Mat Collishaw, *Single Nights*, 140x183 cm, C-type Photograph, 2007.



Ancora moltissimi altri lavori di Collishaw mostrano con forza di essere ancorati al passato. *Last Meal on the Death Row* (Fig. 8), del 2011, per esempio raffigura nature morte che evocano quelle neerlandesi del XVII secolo. L'ultima cena di un condannato a morte è qui densa di citazioni delle rappresentazioni dell'ultimo pasto di Gesù, come suggeriscono lo stesso titolo e i numerosi riferimenti iconografici presenti. *The End of Innocence* (Fig. 9) del 2009 mette in dialogo, attraverso l'impiego del digitale e una rilettura alla luce del linguaggio informatico, due opere dallo stesso soggetto, ma concepite in secoli e contesti distanti tra loro: il ritratto di *Papa Innocenzo X* di Diego Velázquez, del 1650, e la reinterpretazione di Francis Bacon, realizzata tre secoli dopo, nel 1953. E infine, in opere come *Supervillance* del 2010 (Fig. 10) e *The corporeal audit* (Fig. 11) del 2012, la *Transverberazione di santa Teresa* di Gian Lorenzo Bernini e *Il Cristo velato* di Giuseppe Sanmartino prendono forma davanti agli occhi dello spettatore ispirandosi alla tecnica della litofania, in auge nel XIX secolo, attraverso la quale le immagini diventano veramente tali solo nel momento in cui la luce le attraversa<sup>13</sup>.

## 2. "Committenze contemporanee" alla Galleria Borghese: Black Mirror

Definita «la più bella collezione del mondo»<sup>14</sup>, la Galleria Borghese di Roma è stata concepita nel 1607 per volontà di Scipione Borghese, del quale non è mai superfluo rimarcare la passione per il "contemporaneo". Vera e propria anticipazione della moderna idea di museo, la Galleria raccoglie – accanto a opere dell'antichità – la più significativa produzione artistica dell'epoca in cui il cardinale ha vissuto<sup>15</sup>. È, di certo, in virtù di questo gusto estetico del suo ideatore che ancora oggi essa non si è cristallizzata nel passato, ma vuole favorire il dialogo con la più contingente attualità. Il 2014, per esempio, è l'anno in cui – nel contesto del ciclo "Committenze contemporanee" – la Galleria ospita Mat Collishaw con la mostra dal titolo *Black Mirror*<sup>16</sup>. L'artista britannico espone quattro suoi lavori, realizzati appositamente per il museo romano; anzi, addirittura "modellati" a partire dai suoi contenuti.

Le *site-specific* di Collishaw si dispongono al piano terra e al primo piano della villa. Nel grande salone d'ingresso viene collocata l'opera *All Things Fall* (Fig. 12), mentre al piano superiore sono disposte tre opere ispirate da Caravaggio: nella sala X, *la Madonna dei Palafrenieri. Leo Minor* (Fig. 13); nella sala XIV, *Davide con la testa di Golia. Hydrus* (Fig. 14); nella sala XVI, il *San Gerolamo. Antlia* (Fig. 15).

### 2.1. *Lo zootropio: All Things Fall*

Percorrendo le ricche sale poste al piano terra della Galleria, la prima opera che si svela allo sguardo del visitatore è *All Things Fall* (Fig. 16), un ipnotico zootropio formato da un congegno rotante arricchito da una moltitudine di figure tridimensionali (anziché bidimensionali come alle sue origini) che, illuminate da luci stroboscopiche, simulano il movimento della narrazione evangelica<sup>17</sup>. Ispirato a uno dei dipinti appartenenti alla collezione – la seicentesca *Strage degli innocenti* di Ippolito Scarsella (Fig. 17)<sup>18</sup> – esso è ospitato nel primo grande salone del museo, mentre il quadro originale è come sempre situato nella sala XI del primo piano. Il posizionamento dello zootropio nella sala con il soffitto affrescato da Mariano Rossi non è casuale: come ha dichiarato lo stesso Collishaw, la scelta di installarlo in quel luogo



Fig. 8 - Mat Collishaw, *Last Meal on the Death Row, Paul Nuncio*, 64.8x47.5 cm, C-type Photograph, 2011.

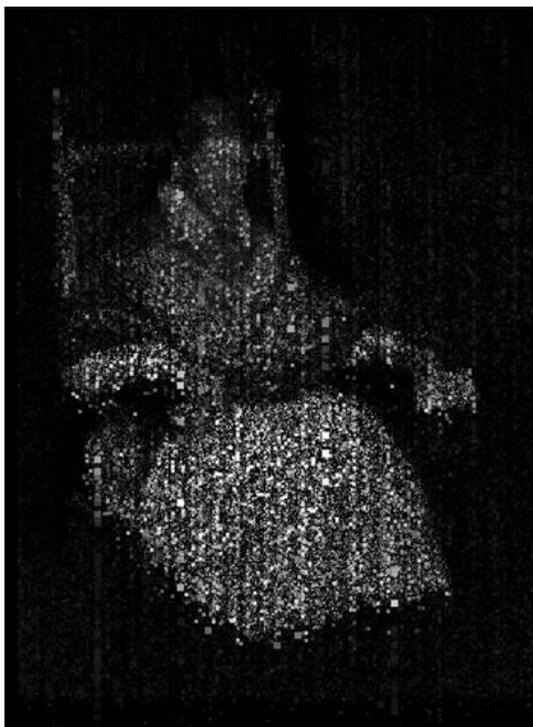


Fig. 9 - Mat Collishaw, *The end of Innocence*, Hard drive, Projector, Screen, 2009.



Fig. 10 - Mat Collishaw, *Surveillance*, 249x157.5x16.6 cm, Acrylic, Corian, Electrical Circuitry, Lights, Steel, 2010.



Fig. 11 - Mat Collishaw, *The corporeal audit*, 170x90x16 cm, Acrylic, Corian, Electrical Circuitry, Lights, Steel, 2012.



Fig. 12 - Mat Collishaw, *All Things Fall*, 200x200 cm, Aluminium, LED Lights, Motor, Plaster, Resin, Steel, 2014.



Fig. 13 - Mat Collishaw, *Madonna dei Palafrenieri. Leo Minor*, 250x130x35 cm, Black Murano Glass, Hard Drive, Lacquer, LCD Screen, Steel, Surveillance Mirror, Wood, 2014.



Fig. 14 - Mat Collishaw,  *Davide con la testa di Golia. Hydrus*, 260x160x40 cm, Black Murano Glass, Hard Drive, Lacquer, LCD Screen, Steel, Surveillance Mirror, Wood, 2014.



Fig. 15 - Mat Collishaw,  *San Girolamo. Antlia*, 105x137x34 cm, Black Murano Glass, Hard Drive, Lacquer, LCD Screen, Steel, Surveillance Mirror, Wood, 2014.



Fig. 16 - Mat Collishaw, *All Things Fall*, 2014. Visione in rotazione.



Fig. 17 - Ippolito Scarsella, *Strage degli Innocenti*, 1550 circa-1620; Roma, Galleria Borghese.

è motivata dalla precisa intenzione di costruire un dialogo con le sculture che adornano l'ambiente e con la profusione dei corpi dipinti sulla volta<sup>19</sup>. Alla disposizione ellittica dei protagonisti della scarselliana *Strage degli innocenti* fa eco la circolarità dello zootropio – macchina pre-cinematografica realizzata in stampa 3D dall'importante laboratorio madrileno Factum Arte<sup>20</sup> – attraverso il quale l'artista dispone, reiterati, alcuni dei personaggi con più intensa carica emotiva tratti dal *Massacro dello Scarsella* – realizzati anch'essi nel medesimo laboratorio (Figg. 18-19). Quest'opera, per essere completamente apprezzata, necessita di un'incursione nelle



Figg. 18-19. Factum Arte, Fasi di realizzazione delle sculture per *All Things Fall*.

teorie che nella prima metà del XX secolo hanno caratterizzato gli studi sul montaggio e sulla sua “adattabilità” alle arti non cinematografiche. Èjzenštejn, nei suoi numerosi scritti dagli anni Venti del Novecento in poi, si è prefisso un compito preciso: individuare le relazioni tra il cinema e le precedenti forme artistiche<sup>21</sup>. Vale a dire che il regista russo mette il cinema in rapporto con un universo di forme di rappresentazione distanti nel tempo e nello spazio dalla rivoluzione cinematografica, allo scopo di mostrarne le affinità a prima vista impercettibili (cfr. Somaini 2011). A un occhio come quello contemporaneo, abituato all'istantanea e al fotogramma, può sembrare di immediata comprensione quel tipo di immagine “congelata”, immobilizzata nel suo svolgersi tra un prima e un dopo. Collishaw, come i fruitori del passato, davanti all'opera di Ippolito Scarsella, viene “travolto” dal violento tumulto di figure proposto. Carnefici e vittime che affollano la superficie del dipinto non si offrono a un graduale sguardo percettivo, ma tutta la scena, sincronicamente, si palesa davanti all'occhio dell'osservatore. Il dipinto, infatti, non permette di essere esplorato passo a passo: l'osservatore, davanti al quadro, si sente smarrito e non trovando alcun punto di ancoraggio viene investito dal dramma che si sta consumando sulla scena. Se in un quadro reso con un impianto prospettico, o mediante altre differenti modalità di spazializzazione, il corpo dell'osservatore è convocato in diversi modi, nel caso di Scarsella il “fregio” drammatico che si propone rende quasi nulla la corporeità del fruitore, lasciando prevalentemente il campo alla dimensione passionale. Ecco, allora, che di fronte a una tale situazione Collishaw non può far altro che “scontornare” i soggetti più drammatici, che poi «vengono [...] ricombinati e riorganizzati» (Grossi 1991: 206) sotto nuova forma: quella cinematico-scultorea. Ma occorre rilevare che le figure prelevate da Ippolito Scarsella vengono inserite in un contesto “anacronistico”, dal punto di vista stilistico non particolarmente coerente con l'aspra passionalità

incarnata nel quadro e tantomeno con lo stesso involucro del museo<sup>22</sup>. Un tempio a pianta centrale di chiara memoria bramantesca è la scenografia del dramma che si sta compiendo. In esso, su due livelli sovrapposti, sono ospitate le figure dei torturatori e dei piccoli torturati. Se, per un verso, questa struttura potrebbe agire “stemperando” la tensione della tragedia, dall’altro, preannunciando il passaggio dal figurativo al cinematografico, favorisce, al contrario, l’esacerbazione della violenza.

Collishaw, nel suo intervento, traduce in tre dimensioni i dettagli “smontati” dal dipinto per poi montarli nel tempio-giostra pre-cinematografico, non tanto per dare vita a una semplice messa in movimento, quanto per scongelare l’istante fissato da Scarsella, generando a tutti gli effetti una vera e propria cinematizzazione. Grazie all’utilizzo di un rinnovato medium viene così a sprigionarsi il potenziale cristallizzato: «il modo di lettura cinematizzante riesce dunque a fare esplodere dalla costruzione compositiva le ulteriori potenzialità espressive che le opere hanno in sé»<sup>23</sup>. Un’operazione che presenta delle affinità, seppur parziali, con un lavoro che vede implicato lo stesso Ājzenštejn: la *raskadrovka* di un’opera d’arte<sup>24</sup>, che ha appunto il compito di «lavorare sull’azione drammatica [...] e di riesprimerla, in modo che possa esercitare una forte influenza sullo spettatore»: lo spettatore viene così «coinvolto ed emozionato, appassionato e catturato dal dramma» (Grossi 1991: 207). Nel caso specifico, Collishaw coglie pienamente nel segno, ipnotizzando con il movimento rotatorio l’osservatore: la giostra in “funzione”, infatti, porta all’ennesima potenza questa capacità ipnotica, anche per l’impiego sinergico di luci stroboscopiche. Cosa che riesce oltremodo semplice anche in ragione della fascinazione che l’uomo prova per le immagini violente. Meccanismo che da sempre attrae l’artista inglese<sup>25</sup>.

## 2.2. “Riflessioni” su Caravaggio

La galleria conserva il più consistente corpus di dipinti del Caravaggio, che il “contemporaneista” cardinal Scipione si era accaparrato negli anni di piena attività del pittore, e che nell’attuale allestimento sono conservati nella sala VIII al piano terra. Tre di queste opere – *La Madonna dei Palafrenieri* (1606), *Davide con la testa di Golia* (1609 circa) e *San Gerolamo* (1605/1606 circa) – hanno fornito l’ispirazione a Mat Collishaw per il completamento della sua esposizione *Black Mirror*. Circondate da maestose cornici barocche in vetro nero di Murano, le rimediazioni dell’artista inglese<sup>26</sup>, esposte su pannelli *self-supporting* rosso porpora<sup>27</sup>, sono spazialmente distanti dalla sala che è occupata dagli originali. Incastonati in queste cornici si trovano schermi LCD con riproduzioni delle opere di Caravaggio elaborate e animate al computer, a loro volta coperti da lastre di vetro riflettente<sup>28</sup>. L’idea di Collishaw è quella di riportare in vita le immagini: quando Caravaggio le aveva dipinte si trattava di comuni persone in carne e ossa, che il pittore aveva trasformato in “icone congelate”. Nulla è però dato per l’eternità: esse tornano a muoversi, come quattro secoli addietro nello studio del pittore, illuminate dal tremolante lume di candela o dal «sole di mezzanotte»<sup>29</sup>.

Per completare la visita dell’esposizione romana, il fruitore deve raggiungere il primo piano della galleria e, in cima alla scala elicoidale, con uno sguardo d’insieme (Fig. 20), può cogliere simultaneamente le tre opere, rispettivamente nelle sale X, XIV e XVI (Figg. 21-23). Esse – nonostante siano inserite nel denso contesto del museo – emergono chiaramente per i loro caratteri salienti: il colore del supporto e la scura superficie riflettente circondata dalle opulente cornici vanno incontro all’occhio del visitatore, invitandolo a un’esplorazione ravvicinata nelle tre sale che le ospitano. Ancora una volta queste opere chiedono di essere lette

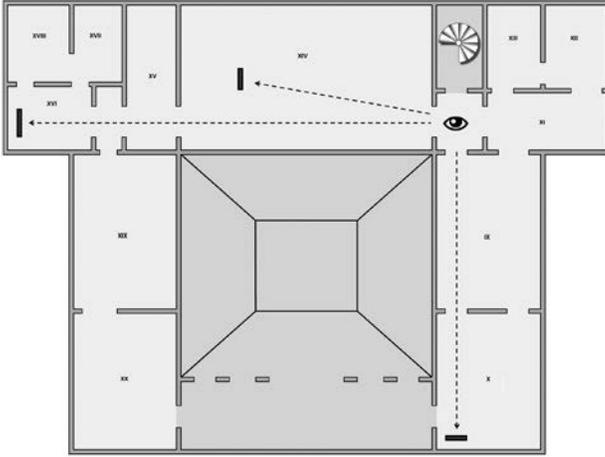


Fig. 20 - Planimetria del primo piano della Galleria Borghese con la disposizione delle opere di Mat Collishaw.



Fig. 21 - Sala X con *Madonna dei Palafrenieri*. Leo Minor.



Fig. 22 - Sala XIV con *Davide con la testa di Golia*. Hydrus.



Fig. 23 - Sala XVI con *San Girolamo*. Antlia.



Fig. 24 - *Madonna dei Palafrenieri*. Leo Minor. Rilevazione tramite EyeMap.

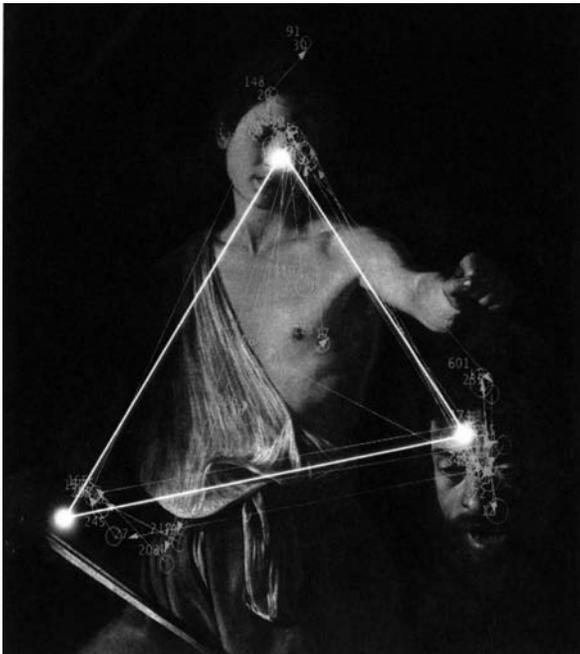


Fig. 25 - *Davide con la testa di Golia*. Hydrus. Rilevazione tramite EyeMap.



Fig. 26 - *San Girolamo. Antlia*. Rilevazione tramite EyeMap.

con gli strumenti propri del montaggio, seppur declinati in termini differenti. Se il museo può essere definito un montaggio di primo grado, l’inserimento dei lavori di Collishaw nella galleria dà origine a un montaggio di secondo grado. David Ganz (2013: 72) – in riferimento al *musée de papier*, cioè la riproduzione collettiva delle opere di un preciso spazio espositivo in «un espace visuel fictif et procédent du même coup à un remontage de ce qui a été monté, à un réarrangement sous certaines conditions médiales spécifiques» – parla appunto di montaggio di secondo grado.

Nel caso di *Black Mirror* il secondo grado di montaggio viene a crearsi per mezzo della riflessione, sugli schermi che ospitano le riproduzioni caravaggesche, dei capolavori che arricchiscono le stanze del museo. Si crea così un effetto di riflesso che, in certi momenti, riecheggia addirittura quello dei *cabinet d’amateurs*, concretizzando pienamente quel “montage de second degré” realizzato mediante il rispecchiamento: rimontaggio del contenitore-museo nel contenuto-opera. Quando il vetro è attraversato dalla luce dello schermo sottostante, le immagini in 3D della Madonna con il bambino, di Girolamo, di Davide e Golia iniziano gradualmente a materializzarsi e ad animarsi, accompagnate – come già detto – dal riflesso delle opere d’arte circostanti e, soprattutto, degli spettatori, quasi a configurare un ulteriore terzo grado di montaggio.

In un recente studio dedicato a Caravaggio, Giovanni Careri (2017) ha parlato di «fabbrica dello spettatore»: una definizione che ben sintetizza la capacità delle sue opere di convocare attivamente l’osservatore. Il taglio fotografico, la scelta luministica, l’immagine proiettata verso il fuori quadro, i deittici che direziona-

no lo sguardo sugli aspetti salienti della rappresentazione, e ancora la condensazione temporale (capace di evocare momenti successivi di una narrazione) sono le componenti più significative che “costruiscono” le modalità dell’osservazione. Collishaw è talmente consapevole dell’impatto che le opere di Caravaggio hanno sull’osservatore, che, nelle fasi preliminari delle sue realizzazioni, si è interessato al modo in cui l’occhio dell’osservatore si muove sulla superficie pittorica<sup>30</sup>. Grazie a un meccanismo per la mappatura del movimento dello sguardo, l’artista britannico ha registrato i grafici che ne scaturiscono e, in una fase successiva, li ha confrontati con ottantotto costellazioni per evidenziarne le affinità formali utili come riferimento per l’uomo, che ha bisogno di associare ciò che è vago e indefinito a forme conosciute. Da qui i sottotitoli che accompagnano quelli ufficiali: per esempio, *Leo Minor* (Fig. 24) per *La Madonna dei Palafrenieri* e *Hydrus* (Fig. 25) per *Davide con la testa di Golia* e *Antlia* (Fig. 26) per *San Girolamo*<sup>31</sup>. L’immagine ripresa da Caravaggio – considerato spesso artista cinematografico per le sue rappresentazioni bloccate in un «potenziale narrativo» (Calabrese 1985: 40-41) – genera grazie al nuovo medium un concreto prima e dopo del racconto: nella *Madonna dei Palafrenieri* – per esempio – il serpente si contorce realmente e il volto del bimbo manifesta appieno la sua paura (Fig. 27), mentre san Girolamo compie con solerzia l’atto dello scrivere e Davide mostra la testa di Golia (Fig. 28). Nel passato l’immagine era immobile e l’uomo, immerso nella cultura del suo tempo, doveva essere preparato a visualizzare l’accaduto nella sua completezza che veniva condensato in un’ellissi temporale; una volta recepito il riferimento narrativo, egli sarebbe poi stato in grado di ricostruire l’intera storia fino al suo epilogo<sup>32</sup>. Oggi il movimento impresso da Collishaw si trasforma in un ulteriore ausilio per lo spettatore: la visione cinematografica rimpiazza quello che nel Seicento era il compito delegato all’osservatore.



Fig. 27. Fotogrammi della *Madonna dei Palafrenieri*. *Leo Minor* in movimento.



Fig. 28 - Fotogrammi di  *Davide con la testa di Golia. Hydrus in movimento.*

### 2.3. *La vertigine degli specchi*

L'arte ha con continuità mutato media, gusti, stili, ma da quando le nuove tecnologie sono entrate a tutti gli effetti nella pratica artistica si è assistito a un passaggio dalla dimensione contemplativa propria della pittura intesa come «finestra aperta sul mondo» (Alberti 1425-36: I, 19) a quella dello schermo con tutto ciò che esso implica. A chiarire la differenza, le parole di Walter Benjamin (2012b: 45) sono particolarmente illuminanti:

si confronti lo schermo su cui si svolge il film con la tela su cui si trova il dipinto. L'immagine sul primo si modifica, quella sulla seconda no. L'ultima invita l'osservatore alla contemplazione; davanti a essa può abbandonarsi alla sua sequenza di associazioni. Davanti alla ripresa cinematografica non può farlo. Nel momento in cui l'ha colta con lo sguardo, questa si è già modificata. Non può esser fissata.

Pensiero che calza perfettamente per quanto riguarda *Black Mirror*. Nei lavori di Collishaw si ha la possibilità di “toccare con mano” quanto afferma Benjamin. Partendo dalla tela intesa come finestra-contemplazione, si assiste gradualmente alla trasformazione in schermo degli originali caravaggeschi: la staticità di questi ultimi viene superata dal movimento di matrice cinematografica nei supporti specchianti dell'artista inglese. Tutto ciò si concretizza perché, come nel cinema, si assiste al «darsi immediato di immagine e di movimento» che annulla «l'opposizione [tra] esterno e interno, spazio e tempo» (Deleuze 1983: 22). Come abbiamo visto le superfici di Collishaw riflettono il museo, ma non so-

lo. Anche l'osservatore entra a far parte della rappresentazione: un osservatore che non è solo chiamato a guardare ma anche a diventare egli stesso produttore dell'opera. Di volta in volta, in base alle condizioni "ambientali", i soggetti riflessi sono diversi: il busto dell'ideatore Scipione Borghese si riflette, in una sorta di omaggio, nel *Davide con la testa di Golia*; Collishaw si specchia nel *San Girolamo*; mentre più osservatori "partecipano" alla scena della *Madonna dei Palafrenieri*.

La pittura nel passato ha saputo inserire – attraverso l'iscrizione di specchi sulla superficie rappresentata – ampliamenti della visione proposta da un dato punto di vista: un esempio su tutti, *I coniugi Arnolfini* di Jan van Eyck<sup>33</sup>. Quello che accade nei lavori romani di Collishaw va ben oltre le prospettive messe in atto dalla raffigurazione dello specchio in pittura: non solo convoca, ma personifica l'osservatore, che diventa così vera e propria parte del montaggio; partecipando con la sua riflessione egli completa attivamente l'opera sottolineandone il carattere mutevole. Insomma, il museo, i suoi visitatori, incluso il suo autore, rendono il lavoro mai uguale a se stesso, sempre in continuo mutamento.

Si può dire che siamo di fronte a una trasformazione epistemica: il soggetto enunciatore riproduce con un'avanzata tecnologia in 3D le opere di Caravaggio senza interferenza alcuna, creando quasi un'impronta che, tuttavia, posta su uno schermo dietro al vetro riflettente, si anima, prende vita e include tutto ciò che la circonda di animato e inanimato. L'osservatore viene in questo modo continuamente sottoposto a una notevole quantità di stimoli percettivi diversi e in continua trasformazione, al punto che, anche volendo, non può più semplicemente contemplare l'opera di Caravaggio, ormai divenuta inafferrabile per gli effetti della cinematizzazione.

#### 2.4. *Incursioni in cornice*

Una delle particolarità già evocate nel precedente paragrafo sono le insolite cornici che, di certo, per la loro singolare elaborazione, non possono passare sotto silenzio. Lo stesso artista, riguardo a queste eleganti ed esasperate forme in vetro nero di Murano e in relazione a Caravaggio, afferma:

Ho scelto questo materiale non a caso: esso ha le sembianze di un solido, ma in realtà [...] si tratta di un "liquido paralizzato". In questo senso si presta a fungere da metafora dell'arrestarsi del tempo; quel miracolo che, immancabilmente, riesce nei suoi dipinti a Caravaggio, dove la materia narrata non è mai colta nella banalità del quotidiano, ma in quel preciso istante in cui l'ispirazione divina si fa immagine, e tutto il resto pare magicamente fermarsi<sup>34</sup>.

La cornice, come si sa, è un elemento di fondamentale importanza per un dipinto: Nicolas Poussin – per esempio – nel 1639 supplica il suo committente di «ornare [il quadro] con un poco di cornice, [perché] ne ha bisogno», e prosegue subito spiegandone in dettaglio le ragioni: «affinché, nel considerarlo in tutte le sue parti, i raggi dell'occhio siano ritenuti e non persi al di fuori, nel ricevere le specie negli oggetti vicini che, se si mescolano con le cose dipinte, ne confondono la luce». E non tralascia nemmeno di indicare il colore che deve avere: «sarebbe molto opportuno che la detta cornice fosse dorata d'oro opaco [...], poiché si accosta molto dolcemente con i colori senza offenderli»<sup>35</sup>. Come ha precisato Victor Stoichita (1996: 41): «la cornice separa l'immagine da tutto ciò che non è immagine. Definisce quanto da essa inquadrato come mondo significativo, rispetto al fuoricornice, che è il mondo del semplice vissuto»<sup>36</sup>.

Con questi presupposti appare evidente la volontà di Collishaw di creare, con le sue nere e decorate cornici, un vero e proprio corto circuito con il secolare portato del *frame*. Se la cornice è una soglia estetica che permette di far scattare la dimensione contemplativa, che consente al fruitore di guardare lo spettacolo immobile rappresentato sulla superficie planare – come Poussin ha precisato –, con le cornici di Collishaw tutto ciò che nella tradizione era confinato nel fuori quadro entra ora con forza nel riquadro delimitato dalla cornice.

Se nello schermo, inteso nel senso tradizionale, lo spettatore ne è talmente attratto – come esemplifica Mauro Carbone (2016: 120) riguardo al film *Lo zio Josh va al cinema* del 1902 – «al punto da strappare lo schermo stesso per ingaggiare una lotta con il proiezionista che vi è nascosto dietro», negli schermi di Collishaw la presenza dello specchio provoca un vero e proprio ribaltamento della situazione. L'idea di essere riflessi crea un effetto di “inclusiones/esclusiones” favorito dalle singolari cornici che non hanno proprietà di chiusura dell'immagine ma quasi costringono tutto ciò che le circonda a entrare prepotentemente al loro interno. Tuttavia lo specchio – pur includendo lo/gli spettatori – contribuisce a rimarcare la distanza dai soggetti caravaggeschi, preservando il loro spazio, impedendone la contemplazione.

## 2.5. Il montaggio tra luce e specchio

La grandezza di Caravaggio risiede anche nell'abilità della resa luministica, sapientemente calibrata con un montaggio *ad hoc*. Il suo studio – come, per esempio, nella ricostruzione di David Hockney (2001) – era una grande «camera ottica», un sorta di “set cinematografico” dalle pareti scure, dove la luce era sapientemente modulata: essa entrava da un'apertura praticata nel soffitto «che scendeva a piombo sopra la parte principale del corpo, e lasciando il rimanente in ombra a fine di recar forza con veemenza di chiaro e di oscuro» (Bellori 1672: 217)<sup>37</sup>. Inoltre, la presenza nelle scene caravaggesche di un certo numero di figure mancine ha portato diversi studiosi – in particolare Roberta Lapucci (1994) – a confermare l'impiego dello specchio da parte del grande maestro<sup>38</sup>. In questo caso, lo specchio è uno strumento usato dal pittore durante le fasi di realizzazione dell'opera e non fa mai la sua comparsa nel dipinto finito.

I due elementi caratterizzanti l'operato di Caravaggio, la luce manipolata e lo specchio, trovano un rinnovato impiego in Collishaw. Le tre scene emergono dal fondo scuro della superficie specchiante grazie all'utilizzo raffinatissimo della luce. Rievocando le condizioni luminose impiegate da Caravaggio nella *Madonna dei Palafrenieri*, la luce va posandosi via via sulle figure rappresentate, lasciando intuire che stia entrando dalle finestre, mentre nel *Davide e Golia* e nel *San Girolamo* la luce compare e scompare a intermittenza, come se l'illuminazione fosse prodotta da candele. Forse addirittura dalle fiamme di candele disturbate da qualche soffio di vento. Non solo, la luce è il fondamento delle opere stesse: senza la sorgente luminosa prodotta dagli schermi LCD nulla apparirebbe al di là degli specchi<sup>39</sup>. Anche a proposito dei questi ultimi, dunque, l'artista inglese attua il recupero di uno degli aspetti fondamentali della pratica artistica caravaggesca. Là dove Caravaggio li impiega in fase di realizzazione, nascondendoli poi alla vista nel dipinto finito, Collishaw esplicitamente li esibisce nella ricezione, facendoli diventare parte essenziale dell'opera.

## Conclusioni

Come qui si è tentato di mostrare, ancora una volta viene a essere confermato come il rapporto tra passato e contemporaneità sia molto più profondo di quanto si possa immaginare. In moltissimi ambiti, e già dai primi decenni del Novecento, è stata affrontata questa interconnessione tra epoche differenti. Le teorie sul montaggio non sono un'esclusiva di Èjzenštejn, a queste si affiancano altre interpretazioni e applicazioni pratiche. Per ciò che concerne il dominio della storia dell'arte, tra le diverse sfumature del montaggio, per esempio, vi sono quelle di Aby Warburg. Con il suo *Bilderatlas Mnemosyne* egli realizza un montaggio di fotografie di opere d'arte del passato e di immagini più recenti, associate fra loro dalle forme espressive del pathos, che come un fiume carsico scompaiono e ricompaiono nei secoli. Forme che tornano in Collishaw, non tanto nella ripresa esplicita dell'opera d'arte, quanto nei meccanismi della macchina percettiva del soggetto produttore e dei destinatari<sup>40</sup>.

L'artista, inoltre, sembra provocare un cortocircuito nella "corretta" ricezione di ciò che è esposto poiché se nell'allestimento museale tradizionale la riflessione nei vetri protettivi delle opere è ritenuta uno sgradevole inconveniente, al contrario in *Black Mirror* essa diventa uno dei veri punti di forza.

Collishaw è un emblematico esempio del montaggio nelle arti visive odierne. L'artista inglese rilegge la storia dell'arte del passato alla luce di conoscenze e pratiche squisitamente contemporanee. Non è di certo il primo a compiere un'operazione del genere, tra i primi a teorizzare l'impatto del contemporaneo sul passato va ricordato il filosofo Walter Benjamin. Per lui, la fotografia e il cinema contribuiscono alla trasformazione delle coordinate percettive dell'individuo moderno e, inoltre, permettono che la storia venga rivisitata alla luce di questi nuovi strumenti, favorendo un approccio innovativo ai testi, inclusi quelli visivi.

In conclusione, il montaggio di primo, di secondo e, per certi versi, di terzo grado nelle opere romane *site-specific* di Mat Collishaw, reso grazie all'impiego di nuovi media, ha raggiunto una tale efficacia da esplicitare il potenziale narrativo, espressivo, passionale contenuto nelle opere da cui il progetto si è sviluppato. Come, infatti, afferma Èjzenštejn «il montaggio in quanto procedimento compositivo, deve avere sempre come obiettivo quello di produrre delle opere *efficaci*, capaci di agire sul corpo e sulla mente del proprio spettatore»: il suo ultimo obiettivo deve essere quello di «montare l'opera per montare lo spettatore» (Somaini 2011: XVI). Esattamente quello che nella Galleria Borghese è riuscito a mettere in pratica Mat Collishaw.

<sup>1</sup> La riflessione teorica sul montaggio nasce in particolare con Sergej M. Èjzenštejn (1963-70) che ne esplora le declinazioni anche al di fuori dell'ambito strettamente cinematografico. Per lo studioso russo il montaggio non viene considerato esclusivamente nel suo aspetto tecnico, ma piuttosto come strumento teorico applicabile ai diversi contesti del sapere; cfr. Montani 2010. Nei *Passagemwerk* (1926-1940) di Walter Benjamin (1982), per esempio, le teorie del montaggio trovano applicazione in letteratura.

<sup>2</sup> Per l'assemblage cfr. Lugli (2000).

<sup>3</sup> L'espressione «bel composto» è stata coniata da Baldinucci (1682: 67) per intendere l'unità tematica ottenuta con l'impiego simultaneo di più modalità di espressione artistica in un medesimo spazio a opera di Gian Lorenzo Bernini; cfr. Careri (1991, nuova ed. 2017).

<sup>4</sup> Per quanto riguarda il rapporto tra il Barocco e i nuovi media cfr. Munster (2006) e Murray (2008).

<sup>5</sup> Il gruppo di artisti noto con il nome di Young British Artists emerge a partire dagli anni Ottanta del XX secolo, in un'Inghilterra caratterizzata da mutamenti economici e politici. Sono perlopiù giovani diplomati in quegli anni presso il Goldsmiths' College di Londra, desiderosi di stravolgere

il conservatorismo dell'arte inglese. La nascita del movimento si fa coincidere con la mostra *Freeze*, organizzata nel 1988 da Damien Hirst. Determinanti per il successo degli YBA furono il collezionista e pubblicitario Charles Saatchi e la stampa di settore, che si occuparono del lancio mediatico di questi artisti. Vengono generalmente esposte opere che mirano a stupire e a provocare lo spettatore grazie all'impiego di linguaggi differenti: dal recupero dei materiali tradizionali (pittura, scultura in marmo) all'utilizzo di nuovi media e forme espressive. Cfr. fra altri Rosenthal & Adams (1997).

<sup>6</sup> Propensione che l'artista ha sempre voluto rendere manifesta, come si può constatare dall'intervista a cura di Letizia Treves in occasione dell'esposizione *Beyond Caravaggio*, tenutasi alla National Gallery di Londra (12 ottobre 2016-15 gennaio 2017), visibile al seguente link: <<https://www.youtube.com/watch?v=MDJ1CP4fEsA>> (consultato il 6 maggio 2018).

<sup>7</sup> Le opere di Collishaw sono famose per impressionare lo spettatore, ma in questa sede, pur senza trascurare questa dimensione, l'attenzione si concentra maggiormente sul rapporto che la sua produzione intrattiene con il passato.

<sup>8</sup> Sull'ampio tema dei nuovi media rimane attuale Manovich (1999).

<sup>9</sup> Esposto nel 2009 presso la galleria romana 1/9unosunove, all'interno della personale *Nebulaphobia*.

<sup>10</sup> Artisti che conoscono l'operato caravaggesco declinandolo in luce artificiale, notturna, tanto che Gerrit van Honthorst, durante il suo soggiorno italiano, è conosciuto come Gherardo delle notti; cfr. in particolare Corrain (1996), Papi (2015).

<sup>11</sup> Forse non è un caso che lo stesso Caravaggio scegliesse come modelli per i propri quadri uomini e donne tra i più umili. Emblematica la scelta della prostituta annegata che diventa la Vergine nella *Morte della Madonna*, del 1605-1606, conservata al Musée du Louvre a Parigi; la bibliografia riguarda Caravaggio è sterminata, cfr. il catalogo della mostra di Milano Vodret (2017), con bibliografia precedente. Ancora oggi molti degli aspetti della pittura di Caravaggio sono in grado di sollecitare riflessioni come quella di Zucconi (2018) sulla cultura visuale umanitaria.

<sup>12</sup> Per questo argomento cfr. Corrain (1996) e (2016).

<sup>13</sup> Le informazioni sui lavori dell'artista, oltre che dal suo sito <<https://matcollishaw.com/>>, sono tratte dalla lunga intervista a cura di Letizia Treves in occasione della già citata esposizione *Beyond Caravaggio*, visibile al seguente link: <<https://www.youtube.com/watch?v=MDJ1CP4fEsA>> (consultato il 6 maggio 2018).

<sup>14</sup> Definita così da Canova nel 1810 in occasione dell'incontro con Napoleone a Fontainebleau.

<sup>15</sup> La bibliografia sulla Galleria Borghese è immensa; per questo studio cfr. Moreno & Stefani (eds.) (2000).

<sup>16</sup> L'esposizione si è tenuta dall'8 ottobre 2014 al 15 febbraio 2015. La rassegna "Committenze contemporanee" è organizzata dal 2007, sotto la cura della direttrice del museo, Anna Coliva, e prevede la commissione ad artisti contemporanei di lavori *site specific*, con l'intento di comprendere e valorizzare la Galleria attraverso riflessioni contemporanee sulla collezione stessa; tra gli artisti chiamati: Vedovamazzei, Giulio Paolini, Hans Op de Beeck, Nedko Solakov, George Baselitz, Candida Höfer, Daniele Puppi, cfr. <<http://galleriaborghese.beniculturali.it/it/news/committenze-contemporanee-della-galleria-borghese>> (consultato il 7 maggio 2018). Cfr. anche Ciarallo & Coliva (eds.) (2015).

<sup>17</sup> Apparecchio precursore della macchina da proiezione cinematografica – chiamato anche «ruota della vita» o «vitale» e «tamburo magico» – progettato nel 1833 o 1834 da William George Horner per procurare la visione di immagini in movimento; rappresentava un perfezionamento del fenachistoscopo, perché i disegni erano tracciati sulla superficie interna di un tamburo con feritoie, rotante attorno a un asse verticale, in modo da poter essere fruito contemporaneamente da più osservatori, situati in posizioni diverse; cfr. Crary (1990); Pesenti Campagnoni (2007).

<sup>18</sup> L'opera è stata definitivamente attribuita al pittore ferrarese (1550 circa-1620) da storici dell'arte della levatura di Venturi, Longhi, Berenson, che la datano alla maturità dell'artista nel primo decennio del XVII secolo; cfr. Moreno & Stefani (eds.) (2000: 254).

<sup>19</sup> La volta affrescata da Mariano Rossi è stata realizzata tra il 1775 e il 1779, durante la fase di rinnovamento della galleria fatta eseguire dal principe Marcantonio IV Borghese. Al centro *Romolo accolto nell'Olimpo da Giove per propiziare la vittoria di Furio Camillo contro Brenno re dei Galli*, che mostra un tema scelto per celebrare la nascita del primogenito di Marcantonio IV, Camillo, che poi si unirà in matrimonio con Paolina, sorella di Napoleone. Tutto intorno sono raffigurate *Giustizia, Fedeltà, Onore che trionfano grazie all'azione del Tempo sui vizi* (Calunnia, Inganno e Falsità), la *Fama di Roma e le sue vittorie*; cfr. <<http://galleriaborghese.beniculturali.it/it/sala/salone-di-mariano-rossi>> (consultato il 7 maggio 2018).

<sup>20</sup> I singoli elementi del macchinario sono stati stampati in 3D da Sicnova3D, azienda spagnola specializzata nel settore. Anziché in resina epossidica, materiale comunemente utilizzato per le stampe tridimensionali, le figure dello zootropio, più di 200, sono state realizzate in ABS (Acrylonitrile Butadiene Styrene), una speciale plastica, adatta alla stampa di tipo FDM (modellazione a deposizione fusa) e particolarmente resistente a sollecitazioni e movimenti. Al termine della stampa i personaggi sono stati presi in carico da Factum Arte e dai suoi artigiani specializzati, che si sono occupati di rimuovere l'effetto stratificato e irregolare tipico della stampa 3D, rendendo la superficie liscia e particolareggiata. In ultimo le figure sono state verniciate più volte ai fini di una migliore resa. Il tutto è stato poi animato grazie a un motore tale da consentire il

movimento rotatorio e all'inserimento di luci stroboscopiche, simulanti l'idea di azione delle figure. Cfr. per maggiori informazioni; <<http://www.factum-arte.com/pag/636/>> (consultato il 5 giugno 2018).

<sup>21</sup> Cfr. in particolare Eizenštejn (1945-1947); (1963-1970).

<sup>22</sup> Sull'anacronismo nelle arti cfr. Didi-Huberman (2000); Mengoni (ed.) (2013).

<sup>23</sup> Grossi (1991: 213). Sul montaggio in generale cfr. Casetti (1985).

<sup>24</sup> Famosa sarà quella operata del suo allievo Konstantin Pipinašvili che agirà sul capolavoro leonardesco dell'*Ultima Cena* (Grossi 1991: 201-203).

<sup>25</sup> Cfr. <<http://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2018/07/intervista-mat-collishaw/>> (consultato il 25 aprile 2018) e Polla (2013).

<sup>26</sup> Il termine *rimediazione* indica il passaggio da un medium a un altro. «Un medium è ciò che rimedia, laddove “rimediare” è da intendersi nell’accezione di “riparare, correggere, curare”» (Bolter & Grusin 1999: 94).

<sup>27</sup> È forse solo un caso, ma i primi allestimenti museali prediligevano il colore rosso come sfondo degli ambienti espositivi (cfr. Agosti 1996: 138). In ogni caso, ancora oggi sembra che siano le stesse opere caravaggesche a richiedere il rosso per lo sfondo su cui vengono esposte; basti vedere il nuovo allestimento degli Uffizi, nelle otto sale di Levante, dove sono esposti alcuni capolavori di Caravaggio e dei caravaggeschi; cfr. <<https://www.uffizi.it/eventi/caravaggio-e-il-seicento>> (consultato il 5 maggio 2018).

<sup>28</sup> È un vetro scuro con un’elevata riflessione luminosa. Il rivestimento piroolitico altamente riflettente, posto davanti a una sorgente video, offre l’effetto di un normale specchio quando il terminale è spento, garantendo la visione delle immagini quando invece lo schermo LCD è acceso.

<sup>29</sup> «Il sole di mezzanotte» è una felice espressione coniata da Marini (1981: 391).

<sup>30</sup> Lo sguardo è al centro di numerose riflessioni cfr. Cometa (2008) e (2012).

<sup>31</sup> Collishaw, al momento della scelta dei titoli per i propri lavori, ha raccolto le immagini utilizzate durante la fase di realizzazione (ossia gli originali caravaggeschi) e in un secondo momento si è servito del software EyeMap. Basta caricare le immagini su uno schermo e indossare delle lenti, il software è poi in grado di tracciare i movimenti dello sguardo di chi sta guardando l’opera. L’artista ha rilevato come un gran numero di persone impieghi gli stessi movimenti oculari, come se qualcosa interno alla composizione del dipinto condizionasse il modo di guardarlo. <<https://link.springer.com/article/10.3758%2Fs13428-011-0156-y?LI=true#Sec6>> (consultato il 20 giugno 2018); <http://open.eyemap.sourceforge.net/index.html>.

<sup>32</sup> Ottavia Mosca, *Prodromia narrativa: esempi di condensazione temporale dalla nascita alla Passione*, tesi di laurea magistrale in Arti Visive, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 2018; Corrain (2002); Voidret (2017).

<sup>33</sup> Conservato alla National Gallery di Londra ed eseguito nel 1434, presenta sulla parete di fondo uno specchio convesso che riflette figure altrimenti impossibili da vedere senza l’ausilio della “protesi” visiva; cfr. tra i numerosi studi Pächt (1989) e sulla riflessione in generale Bodart (2009).

<sup>34</sup> Cfr. <<http://www.vogue.it/uomo-vogue/people-stars/2014/07/mat-collishaw>> (consultato il 20 giugno 2018).

<sup>35</sup> Per la *Lettera a Chantelou*, Roma, 28 aprile 1639 a firma di Nicolas Poussin, cfr. Jouanny (1911). Numerosi sono i testi sulla cornice, ma in particolare cfr. Schapiro (1969); Marin (1986) e (1988); Lebensztejn (1987); Charbonnier (2007).

<sup>36</sup> Per una riflessione più articolata sulla cornice, cfr. la raccolta di saggi a cura di Ferrari & Pinotti (eds.) (2018) dove sono riproposte le storiche riflessioni di Simmel, Ortega y Gasset, Bloch, Schapiro, Derrida, Arnheim, Marin, Stoichita.

<sup>37</sup> Cfr. anche Bassani & Bellini (1994); Bellori (1672); Baglioni (1642); Mancini (1614-1630).

<sup>38</sup> Per una dimostrazione pratica del possibile modo di operare di Caravaggio, cfr. il video che Factum Arte ha realizzato nel 2009 in occasione della “clonazione” della cappella Contarelli; <<http://www.factumfoundation.org/pag/1019/>> (consultato il 10 maggio 2018).

<sup>39</sup> Per quanto concerne la luce come montaggio cfr. Fontanille (1995).

<sup>40</sup> Lo studio dedicato a Warburg da Michaud (1998) evidenzia come l’accostamento “cinematografico” del suo *Bilderatlas Mnemosyne* non sia privo di significato, ma sia giustificato dallo stesso allestimento che lo studioso tedesco utilizza per le sue tavole.

## Tensioni e passioni nella prima sequenza di *Saving Private Ryan* Piero Polidoro

---

Lo scopo di questo articolo è analizzare dettagliatamente una sequenza cinematografica, per mostrare le relazioni esistenti fra i vari livelli che la costituiscono e il modo in cui tutti contribuiscono alla costruzione dell'effetto di senso complessivo. In tal senso il montaggio verrà inteso in due modi: come operazione di concatenazione di elementi omogenei (per esempio la selezione e la connessione delle inquadrature) e come relazione fra livelli sincronici (per esempio il rapporto fra inquadrature, musica extra-diegetica, livello narrativo ecc.). Si tratta delle due dimensioni che Casetti e Di Chio (1990) hanno indicato come *segmentazione e stratificazione*.

Il testo analizzato sarà la prima sequenza del film *Saving Private Ryan* (USA, 1998), diretto da Steven Spielberg e vincitore nel 1999 di cinque premi Oscar (fra cui quelli per la regia e il montaggio). Questo film ha rinnovato profondamente il genere dei *war movies* ed è noto soprattutto per la seconda sequenza, quella che descrive il drammatico sbarco delle truppe americane a Omaha Beach durante lo sbarco in Normandia (6 giugno 1944). La sequenza dello sbarco è stata analizzata a più riprese, anche dal punto di vista semiotico (Eugeni 2005).

La mia attenzione, però, si concentrerà sulla prima sequenza, sia perché si tratta di un segmento testuale più ridotto che consente più agevolmente, nello spazio di un articolo, un'analisi dettagliata, sia perché – come vedremo – crea un percorso patemico che prepara la forte esperienza della sequenza successiva.

Come è noto, la storia raccontata dal film si svolge, nel corso di un lungo flashback, nella Normandia appena invasa dagli Alleati, nel giugno del 1944. Il protagonista è il capitano John H. Miller che, a capo dei migliori uomini della sua compagnia, deve addentrarsi in territorio nemico per trovare e portare in salvo il giovane soldato James Ryan, i cui tre fratelli sono stati tutti uccisi in azione nei giorni precedenti.

### 1. *Tensione e ritmo nel testo*

Nell'analisi che seguirà userò molto il concetto di tensione e altri strettamente connessi, come quello di ritmo. La semiotica di scuola generativa ha elaborato, come è noto, una teoria tensiva, soprattutto grazie a Jacques Fontanille e Claude Zilberberg (Fontanille & Zilberberg 1998). Io però non mi atterrò a questo modello, ma alle proposte di Daniele Barbieri (2004), che si iscrivono nella scia della semiotica interpretativa e della teoria di Umberto Eco.

Prima di esporre, molto sinteticamente, le tesi di Barbieri è necessario ricostruire il contesto teorico in cui si collocano. Le sue idee affondano le radici nella teoria del musicologo americano Leonard B. Meyer (1956), che, come vedremo fra poco, ha fortemente influenzato anche il pensiero di Eco. Il punto di partenza di Meyer sono gli schemi di reazione che, una volta avviati, agiscono automaticamente. Uno stimolo (per esempio una sequenza di note) può innescare uno di questi schemi (la prosecuzione mentale di quella sequenza); se la nostra previsione viene verificata, allora non accade nulla. Se invece la tendenza è in qualche modo interrotta, perché per esempio la sua verifica è stata ritardata o la sequenza non continua nel modo in cui l'avevamo prevista, allora si genera una reazione emotiva. La teoria di Meyer è particolarmente adatta a spiegare il funzionamento del significato musicale: un sistema come quello tonale è costruito su un insieme di regole che producono aspettative; il bravo compositore è in grado di giocare con queste aspettative, creando successioni di ritardi e di scarti rispetto a quanto atteso che generano reazioni emotive nell'ascoltatore, prima del ritorno finale a uno stato di equilibrio.

La teoria di Meyer ha influenzato non poco la riflessione estetica di Eco. Sue tracce evidenti si trovano in *Opera aperta* (Eco 1962), in cui Eco cita un saggio di Meyer, ma anche nel successivo *Lector in fabula* (Eco 1979), in cui il meccanismo della cooperazione interpretativa porta il lettore a formulare continuamente ipotesi su come proseguirà il testo, le cosiddette *passaggiate inferenziali*.

Entrare in stato di attesa significa fare previsioni. Il lettore modello è chiamato a collaborare allo sviluppo della fabula anticipandone gli stati successivi. L'anticipazione del lettore costituisce una porzione di fabula che *dovrebbe* corrispondere a quella che egli sta per leggere. Una volta che avrà letto si renderà conto se il testo ha confermato o no la sua previsione (Eco 1979: 113).

In ambito interpretativo l'impostazione di Eco è stata ripresa sia da Luca Marconi (2001), nel campo della semiotica della musica, sia, in senso più teorico e con applicazioni a diversi linguaggi, da Daniele Barbieri (2004). Barbieri, che si ispira sia a Meyer che a Eco, ma prende alcuni spunti anche da Jacques Geninasca (1997), ha esposto nel suo libro *Nel corso del testo* una teoria che collega strettamente due concetti molto utili all'analisi: tensione e ritmo.

Mentre per Meyer l'effetto emotivo era scatenato soprattutto dallo scarto rispetto alla previsione, Barbieri dà grande importanza anche a quella che chiama *tensione* (e che Marconi chiama *tendenza*).

In un testo estetico, secondo Barbieri, l'attenzione del fruitore è solitamente concentrata sul testo stesso e quindi non hanno rilievo solo le sorprese, gli scarti: la stessa formulazione di un'ipotesi su quanto accadrà ci mette in uno stato di tensione o, comunque, di attivazione cognitiva e spesso anche emotiva. Questo meccanismo gioca un ruolo centrale nello sviluppo dell'esperienza estetica del testo.

In Barbieri la questione della tensione è strettamente intrecciata con quella del ritmo. Il ritmo è inteso, in senso stretto, come l'iterazione di uno schema. In senso più generale (quello per il quale si parla, per esempio, del ritmo di un discorso o di una trasmissione televisiva) esso è costruito su una successione di punti di *rilievo*.

Il rilievo è una caratteristica testuale che si presenta a tutti i livelli, contrapponendo zone testuali accentuate a zone che non lo sono o lo sono di meno; riproponendo in qualche modo a tutti i livelli la contrapposizione gestaltica tra primo piano e sfondo (Barbieri 2004: 72).

Il rilievo potrebbe essere costituito dalle sillabe toniche all'interno di una catena del parlato. Ma punti di rilievo si possono avere in uno qualunque dei livelli di cui è composto un testo. A livello lessicale potrebbe essere l'uso di una parola di forte impatto, a quello semantico-narrativo un evento particolarmente rilevante per la trama, a livello visivo un effetto o una caratteristica del montaggio che richiami l'attenzione dello spettatore ecc. Elementi che possono contribuire a far emergere un punto di rilievo sono la novità e la posizione. La novità rappresenta quello scarto rispetto alle nostre aspettative di cui parlavo prima e crea quindi una reazione, che può essere di maggiore o minore intensità, di portata più o meno ampia (dalla semplice anastrofe a un evento inaspettato che stravolge la trama). La posizione è altrettanto importante: per il fruitore il culmine di un crescendo sarà sempre una posizione di rilievo, di forte attenzione e tensione.

Un grande numero di forme prevedono, per la loro stessa struttura interna, una o più posizioni di rilievo. Qualunque sia il modo in cui quella posizione viene riempita, ciò che vi si trova è in una posizione di rilievo, in primo piano rispetto alla percezione del fruitore (Barbieri 2004: 76).

Pur potendosi trovare su livelli diversi del testo, i punti di rilievo non sono autonomi l'uno rispetto all'altro. Anzi, essi rappresentano proprio uno dei modi in cui questi livelli si collegano e si coordinano fra di loro.

Anche se esso viene prodotto sempre a un livello specifico (o, come spesso accade, contemporaneamente a più livelli, ma in maniera indipendente), il suo effetto accentuativo viene percepito a tutti i livelli, ove vi sia un grado comparabile di complessità. [...] Il rilievo è dunque il meccanismo di coordinamento tra livelli, ciò che fa sì che i diversi livelli formali che compongono un testo, di qualunque tipo esso sia, cooperino a creare l'effetto estetico (e in generale retorico) complessivo. È la presenza e la necessità del rilievo a far sì che parole e immagini, note e timbri, suoni e significati non possano, nei vari livelli, creare sistemi del tutto a sé stanti, ciascuno con i propri meccanismi tensivi, i propri termini percettivi, le proprie forme, i propri ritmi. Le aspettative che si ingenerano a ciascun livello sono in certi casi in grado di produrre rilievo, e questo rilievo produrrà effetti di senso anche negli altri livelli (Barbieri 2004: 72-73).

Come vedremo, questa impostazione ci sarà molto utile nell'analisi che segue.

## 2. Analisi tensiva della prima sequenza di *Saving Private Ryan*

È impossibile, per motivi di spazio, inserire in questo articolo un *découpage* completo della sequenza, che è però disponibile all'indirizzo indicato in nota<sup>1</sup>.

Il film inizia con i titoli di testa, accompagnati dal suono di una tromba o di un corno e di un tamburo<sup>2</sup>; questi strumenti e il tipo di motivo che si ascolta hanno già una chiara connotazione, confermata dopo qualche secondo dal titolo del film (*Saving Private Ryan*), che attraverso la parola *private* (soldato) sancisce chiaramente la presenza di una isotopia "militare"; al suo riconoscimento contribuiscono anche le selezioni circostanziali (Eco 1979) effettuate dallo spettatore<sup>3</sup>, che attraverso una serie di paratesti (trailer e locandine nel caso di visione cinematografica; promo televisivi, annunci, custodie di dvd ecc. nel caso di visio-

ne domestica) dovrebbe aver già identificato il genere cinematografico del film. La prima inquadratura è un primissimo piano di una bandiera statunitense che sventola con forza. È un primo punto di rilievo all'interno della sequenza, sia perché si tratta del vero e proprio inizio del film (un momento in cui si presuppone che sia massima l'attenzione dello spettatore, tutto intento a cogliere dettagli che si aspetta gli serviranno per comprendere ciò che sta per succedere), sia perché la bandiera è un oggetto che ha solitamente un grande valore simbolico e un importante impatto emotivo. Bisogna fra l'altro considerare che il film ha come pubblico privilegiato quello americano, che è ancora più pronto a raccogliere questa connotazione. L'uso del primissimo piano, con la bandiera che occupa l'intera inquadratura (e anzi non riesce a esserne compresa) aumenta ancora di più la rilevanza dell'immagine e del suo effetto. Per quanto riguarda il livello musicale, l'altezza delle note tende a crescere, ma all'inizio dell'inquadratura seguente cala, insieme all'intensità del suono. Nella seconda inquadratura vediamo i piedi di una persona che cammina su un sentiero di terra battuta. Una panoramica verticale verso l'alto che si chiude con una mezza figura ci mostra progressivamente questa persona, inquadrata da dietro, e il contesto: un parco; l'incedere incerto e la postura un po' ricurva ci potrebbero far pensare a un uomo anziano. Il sonoro diegetico ci fa sentire il rumore dei passi e quello, più lontano, delle onde del mare. La musica, come detto, diventa più rilassata e la scena più ordinaria, rispetto al forte richiamo patriottico della prima inquadratura. Ma lo spettatore non è ancora in una situazione di quiete; si starà chiedendo ancora che cosa sta accadendo, chi è la persona che viene inquadrata e dove sta andando. Abbiamo un'attività inferenziale (anticipata dalla panoramica iniziale, che svela lentamente il soggetto) il cui esito è incerto e questo creerà un minimo di tensione interpretativa nel fruitore.

L'inquadratura seguente (Inq. 3) è quasi un controcampo: riprende in piano americano – questa volta frontalmente – un gruppo di persone che camminano: probabilmente stanno seguendo l'uomo anziano, perché nell'inquadratura precedente non si erano viste e dunque si dovrebbero trovare dietro di lui. Vediamo innanzitutto una donna anziana, che cammina un po' più avanti; dietro di lei, quella che sembra una tipica famiglia: un uomo di mezza età (il padre), tre figlie adolescenti, una donna di mezza età (la madre) e si intravede un bambino più piccolo. Tutti guardano con attenzione in avanti e lo spettatore non può non pensare che il loro sguardo sia rivolto all'uomo anziano. I loro volti, anche se concentrati, sono sereni; la tensione nella scena sembra diminuire e, infatti, anche la musica diminuisce in intensità e ritmo. A questo punto potremmo ipotizzare che le persone che vediamo siano familiari dell'uomo anziano; attraverso quale sceneggiatura (o *frame*) dovremmo interpretare la sequenza? Potremmo pensare a qualcosa come "passeggiata al parco di una famiglia" (dove i due anziani rappresentano i nonni). Le due inquadrature successive (Inqq. 4 e 5) avviano una nuova tensione. La quarta inquadratura stringe sull'uomo di mezza età (il figlio o il genero dell'anziano?), che prende in mano una macchina fotografica. L'inquadratura seguente riprende alle spalle l'intero gruppo e conferma la nostra inferenza iniziale: gli altri personaggi stanno seguendo, a qualche metro di distanza, l'uomo anziano. Quello che abbiamo ipotizzato essere suo figlio, e che ha appena preso in mano la macchinetta, scatta una foto all'uomo anziano (ce ne accorgiamo dal suono diegetico); la moglie si gira verso di lui, con uno sguardo che sembra di rimprovero, mentre lui, a sua volta, la guarda come per giustificarsi. È possibile ipotizzare che a questo punto l'attività inferenziale dello spettatore riprenda: si era appena convinto di assistere a una scena

abbastanza ordinaria, inquadrabile come “famiglia passeggia in un parco”, quando qualcosa cambia e gli fa sospettare che quella che ha dato non è la corretta interpretazione. Perché il figlio scatta una foto? E perché la moglie lo rimprovera, come se avesse violato un momento intimo dell’anziano? Sta accadendo qualcosa? Forse quella che vediamo non è una normale passeggiata nel parco. È da notare come nello stesso momento in cui si sente il suono diegetico dello scatto della macchinetta, a livello musicale l’altezza e il ritmo ricomincino a salire lievemente.

Nella sesta inquadratura abbiamo di nuovo un primo piano, questa volta della donna anziana, probabilmente la moglie dell’uomo anziano. L’inquadratura indugia sul suo volto, cogliendo la sua concentrazione sul marito e suggerendoci che qualcosa di importante sta accadendo o sta per accadere (tensione).

L’inquadratura che segue (Inq. 7) è particolarmente rilevante ed è la seconda più lunga dell’intera sequenza (28”). Inizia con un campo lungo in cui si vede l’uomo anziano (di cui scorgiamo per la prima volta il viso) e, qualche metro indietro, la sua famiglia che camminano sul sentiero, in mezzo a grandi alberi; sullo sfondo si nota chiaramente il mare, che finora avevamo solo sentito (il suono diegetico delle onde) e intravisto per qualche frazione di secondo ai margini di alcune delle inquadrature precedenti. La camera segue l’uomo anziano e stringe gradualmente su di lui; l’inquadratura dura più di quelle precedenti, mediamente di circa 5 secondi: è un segnale? Perché il regista indugia su questa semplice passeggiata? Lo spettatore ha una conferma del suo dubbio precedente: non deve trattarsi di una passeggiata e sta per accadere qualcosa, altrimenti il regista non avrebbe dato tutto questo tempo (e quindi questo rilievo) all’inquadratura. Infatti l’uomo, dopo una quindicina di secondi, si gira, si ferma appoggiandosi a un tronco e, ormai inquadrato in una mezza figura che permette di vedere bene il suo volto affaticato e forse commosso, comincia a guardare qualcosa che si trova di fronte a lui. Nel corso dell’inquadratura la musica ha prima rallentato il ritmo, poi introdotto una breve sospensione leggermente tesa e infine assunto un andamento più solenne, con la tromba che intona un motivo simile a quello del silenzio. Le inquadrature 8 e 9 sono due campi lunghi che mostrano successivamente due pennoni con la bandiera americana e quella francese. Queste immagini aiutano innanzitutto lo spettatore a chiarire meglio la situazione. Quello in cui ci troviamo non deve essere un semplice parco, ma deve avere una funzione particolare, monumentale o commemorativa, altrimenti non ci sarebbe motivo per avere delle bandiere. Inoltre il fatto che, oltre a quella americana, vediamo anche la bandiera francese ci dice che forse non ci troviamo negli Stati Uniti, come avremmo potuto pensare a causa della prima inquadratura. Potremmo invece trovarci in Francia, e vicino alla costa. Lo spettatore più esperto, o semplicemente più appassionato di storia militare, può lavorare di inferenze e indovinare facilmente in quale posto della costa francese ha più probabilità di trovare, in un luogo commemorativo, sia la bandiera francese che quella americana: la Normandia.

Dal punto di vista tensivo la funzione di queste inquadrature è molto importante. Esse rappresentano una vera cesura. Finora non abbiamo ancora avuto certezza della situazione in cui ci troviamo. Abbiamo pensato a una passeggiata nel parco, ma poi abbiamo capito che doveva esserci qualcosa di più. L’inquadratura precedente ci ha lasciato sul culmine di un momento di rilievo: abbiamo capito che l’uomo anziano si sta dirigendo verso qualcosa che ora sta fissando, anche se noi non possiamo vedere di cosa si tratta. Lo spettatore è nel pieno della sua attività inferenziale, sta facendo ipotesi su quello che ora accadrà ed è tutto proteso a scoprire se queste ipotesi sono corrette. E, invece, il regista ci propone due in-

quadrature che, seppur informative (come abbiamo visto), rimandano la soluzione dell'enigma. Lo svolgimento della tensione interpretativa dell'inquadratura 7 viene immediatamente congelato e la stasi delle inquadrature 8 e 9 non si trasforma in pace; anzi, essa non fa altro che accumulare e aumentare la tensione dello spettatore verso quello che sta per accadere.

Nell'inquadratura 10 l'uomo anziano, in primo piano e visibilmente commosso, si fa forza, abbandona l'albero al quale si era appoggiato e comincia a camminare. Non sappiamo ancora quale sia la sua meta e la musica sottolinea questa tensione interpretativa: agli ottoni subentrano gli archi e lo stile si fa lirico e crescente. A questo punto la tensione è massima e ci aspettiamo che venga risolta da un momento all'altro.

Ed è proprio quello che accade nell'inquadratura successiva (Inq. 11), che è la più lunga della sequenza (37"). Inizia come un campo medio con al centro l'anziano che cammina e, dietro di lui, sulla destra dell'inquadratura, i familiari che lo seguono attenti. La camera accompagna il movimento con una carrellata orizzontale; nel frattempo, al livello del sonoro extra-diegetico (la musica di sottofondo) l'altezza delle note continua a crescere. A circa 4 secondi dall'inizio dell'inquadratura si raggiunge il culmine di questo punto di rilievo – il più alto della sequenza – e la tensione narrativa ed emotiva che era stata accumulata può finalmente sciogliersi. Questo apice viene costruito contemporaneamente su tre livelli. Il primo livello è quello visivo-plastico<sup>4</sup>, in cui una grande forma bianca invade l'inquadratura, oscurando – anche se per poco – l'anziano. Si tratta di un oggetto ripreso da molto vicino e sfocato, ma dopo qualche istante lo si può riconoscere come una croce di pietra; abbiamo quindi un rilievo anche su un secondo livello, semantico-narrativo, che agisce in due modi. Innanzitutto, siamo finalmente in grado di identificare la situazione in cui ci troviamo: avevamo già abbandonato l'ipotesi di una passeggiata di famiglia nel parco, ma solo ora siamo in grado di capire che quel parco era un cimitero militare, probabilmente in Normandia, e che quindi quell'uomo anziano deve essere un veterano che torna a visitare i luoghi in cui aveva combattuto. Inoltre, il rilievo semantico dipende anche dalla forte connotazione che ha il luogo appena riconosciuto: un cimitero di guerra è un luogo altamente simbolico e produce un intenso effetto di senso, richiamando contenuti come il patriottismo, il sacrificio, il dolore e la morte. Il terzo livello grazie al quale viene costruito il punto di rilievo è quello musicale. Un istante prima che compaia la croce la musica raggiunge il suo punto estremo in altezza e subito dopo comincia ad abbassarsi; ormai la tensione, arrivata al limite, può essere sciolta e il lirismo degli archi (che rimangono sullo sfondo) lascia nuovamente spazio alla solennità degli ottoni.

Raggiunto il culmine tensivo della sequenza, la lunga inquadratura continua, accompagnando l'uomo anziano, che sembra spaesato, e mostra la vastità del dramma che è stata la guerra: la croce iniziale si moltiplica, perché sullo schermo ne compaiono, man mano che l'uomo procede, altre decine, centinaia. Quello che era uno stato patemico individuale (la commozione dell'anziano) assume una dimensione collettiva e storica, come sembra sottolineare l'inquadratura, che è ora più larga e non è più focalizzata sul personaggio. La camera si alza, inquadra un altro veterano, che sta in piedi davanti a una croce e che indossa il suo berretto militare e alcune decorazioni sul risvolto della giacca: un doppio del nostro personaggio e un rafforzamento della doppia isotopia "militare + commemorazione". Nel frattempo gli archi tornano in primo piano.

Nell'inquadratura successiva (Inq. 12), anch'essa abbastanza lunga (26"), l'uomo anziano viene ripreso (inizialmente in figura intera, poi in mezza figura) mentre cammina fra le croci, non si capisce se con una meta precisa. Lentamente si ferma in mezzo

a un gruppo di tombe e accasciandosi a terra comincia a piangere; viene immediatamente raggiunto dai suoi familiari (e sentiamo l'unica battuta della sequenza, quella del figlio – ora ne abbiamo la conferma – che dice «Dad!»). La musica va in diminuendo e, in coincidenza con il pianto dell'anziano, diventa più delicata, facendo entrare per la prima volta i legni. L'anziano ha seguito il suo percorso patemico (di cui mi occuperò fra poco), ma ora diventa anche una figura dello spettatore nel testo, un astante o, meglio, un astante commentatore, che fornisce allo spettatore un'indicazione ulteriore su come interpretare la sequenza («è una scena commovente»).

A questa inquadratura ne seguono altre tre (Inqq. 13-15), molto simili fra di loro. L'emozione che era stata preparata come tensione nelle inquadrature iniziali e che si è finalmente sciolta nelle Inqq. 11 e 12, continua qui a liberarsi. Le inquadrature sono commoventi, perché hanno come oggetto le file di croci del cimitero. La musica riprende la forma triste e riflessiva di un silenzio militare. Queste immagini non servono solo a dare l'idea della moltitudine di soldati caduti durante la guerra, ma anche a suggerire un altro contenuto molto rilevante: l'eterogeneità della popolazione degli Stati Uniti (il *melting pot*), che ne costituisce, nella visione progressista e democratica di Spielberg, una delle forze principali. Le inquadrature, infatti, sono tutt'altro che casuali. La prima (Inq. 13) riprende in campo lungo alcune file di croci, esemplificando la moltitudine dei caduti. Nella seconda vediamo nuovamente una serie di croci; il punto di fuoco coincide esattamente con una lapide in secondo piano che non ha la forma di una croce, ma quella della stella di Davide: fra i caduti non ci sono stati solo cristiani, ma anche ebrei, sottolineando le differenze religiose presenti nell'esercito e nella società americana (fra l'altro una lapide con la stella di Davide è la seconda che si vede – molto chiaramente – nell'inquadratura 11, subito dopo la comparsa della prima croce). Nell'inquadratura 15 le croci in primo piano sono riprese in modo più ravvicinato, tanto che è possibile leggere i nomi incisi su di esse: Mike M. Martinez (un nome ispanico), Ray E. McClure (scozzese), mettendo in evidenza un altro tipo di differenza nel *melting pot*, quella etnica.

Si arriva così all'ultima inquadratura della sequenza (Inq. 16), della durata di 24". Inizialmente si presenta come una mezza figura, con al centro l'anziano, circondato dai suoi parenti. Il campo comincia subito a stringere e, dopo un paio di secondi, la musica cambia stile, diventando molto più cupa e inquietante, mentre comincia a crescere nuovamente il suono delle onde del mare. Questa volta, però, non c'è alcun motivo per sentirle (non siamo più in vista della costa), tantomeno con intensità crescente. Deve trattarsi di un suono interiore, che ha luogo nell'animo di un personaggio. Dato che al centro dell'inquadratura si trova l'uomo anziano e che il campo continua a stringere su di lui, si deve trattare di un suo pensiero, probabilmente un ricordo; interpretazione che sembra confermata dal fatto che l'inquadratura termina nella forma del particolare: un'immagine dei suoi occhi, fissi nel vuoto, in un atteggiamento di profonda concentrazione e riflessione. E che questo ricordo debba essere disforico e inquietante è sottolineato non solo dall'evoluzione della musica di sottofondo (suono extra-diegetico) e dall'aumentare del rumore delle onde, che diventa fragore (suono diegetico interiore), ma anche dall'espressione dell'uomo e dal suo crescente tremolio (livello visivo-figurativo). La tensione interpretativa dello spettatore aumenta nuovamente. A che cosa sta pensando l'anziano? Quale ricordo può essere così terribile? Sarà il suono diegetico interiore (le onde) a traghettarci alla sequenza successiva, quella dello sbarco, diventando a quel punto un suono diegetico esteriore.

### 3. Gli inganni dell'autore

Come ci ha ben spiegato Eco (1979), alcune volte la cooperazione interpretativa del lettore viene messa a dura prova dall'autore, che può giocare con essa e metterla in scacco. È quanto accade in *Saving Private Ryan*. La prima sequenza, che abbiamo analizzato da diversi punti di vista, ci mostra un anziano veterano americano che visita un cimitero di guerra in Normandia. La mia ipotesi è che l'attore che lo impersona (Harrison Young) sia stato scelto per una sua certa somiglianza con Tom Hanks, che nel film interpreta il capitano dei Ranger John H. Miller, il protagonista. Ritengo che, sapendo che la star del film è Hanks (per conoscenza delle circostanze testuali), lo spettatore sia portato a credere che Young interpreti il personaggio di Hanks da anziano. E il film fa di tutto per farci pensare che sia così. Nella sequenza successiva, quella dello sbarco (che apre il lungo flashback che occupa praticamente tutto il film), dopo alcuni campi medi e un particolare, il primo volto che si vede è proprio quello di Miller/Hanks (Figg. 1a-1b). Inoltre, come abbiamo visto, la prima sequenza si chiude con una focalizzazione sugli occhi dell'uomo anziano, che sembra ricordare qualcosa. Anche con l'aiuto della transizione del rumore delle onde (suono interiore che diventa suono esteriore) siamo portati a pensare che il flashback rappresenti ciò che l'anziano sta ricordando e la sequenza successiva ha come protagonista proprio Miller.



Fig. 1a - *Saving Private Ryan*. Il capitano Miller, interpretato da Tom Hanks (Seq. 2, Inq. 4).



Fig. 1b - *Saving Private Ryan*. L'uomo anziano accasciato (Seq. 1, Inq. 16).

Quelli a cui assistiamo sarebbero dunque i ricordi di Miller che, evidentemente, deve essere sopravvissuto alla guerra. Ma in realtà scopriremo, nelle ultime inquadrature della penultima sequenza (l'ultima del flashback) che Miller è morto durante un combattimento in Francia. L'uomo anziano della prima sequenza non è Miller, ma il soldato Ryan (che Miller aveva il compito di trarre in salvo), come ci mostra un effetto speciale (un *morphing*) che, nel passaggio dalla penultima all'ultima sequenza, trasforma il volto del giovane Ryan (Matt Damon) in quello dell'anziano. Un vero colpo di scena, un ribaltamento dell'interpretazione suggerita all'inizio del film allo spettatore, che – in un certo senso ingannato dal testo – ha creduto che il protagonista si sarebbe salvato e al massimo avrebbe potuto avere dubbi sulla sorte di Ryan. Ma il gioco di Spielberg è ancora più sottile. Infatti se da una parte l'autore, attraverso il testo, mira a ingannarci (e ad aumentare così l'intensità del colpo di scena finale), dall'altra sottolinea che l'inganno è tutto dello spettatore che, per così dire, ci è voluto cascare. Già nell'inquadratura 10 si comincia a vedere un dettaglio che sarà ancora più evidente nel primo piano dell'ultima inquadratura della prima sequenza: sul giubbotto che indossa, l'uomo anziano ha attaccato una spilla a forma di scudetto; nello scudetto, in campo nero, è rappresentata la testa bianca di un'aquila reale (Fig. 2).

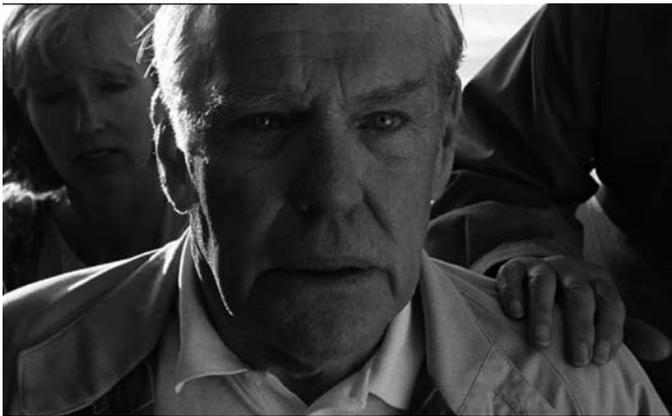


Fig. 2 - *Saving Private Ryan*. L'uomo anziano accasciato (Seq. 1, Inq. 16).

Una parte non indifferente del pubblico americano e chi conosce la storia militare della Seconda guerra mondiale non può non riconoscere lo stemma di una delle più celebri divisioni dell'esercito statunitense, la 101esima aerotrasportata<sup>5</sup>. Il fatto che indossi questa spilla significa, inequivocabilmente, che l'uomo anziano è stato un paracadutista di quella divisione e quindi esclude che possa essere Miller per vari motivi. Innanzitutto perché Miller partecipa allo sbarco di Omaha Beach, mentre è noto che la 101esima fu paracadutata nelle retrovie la notte precedente il 6 giugno 1944. In secondo luogo perché nella seconda sequenza (quella, celebre, dello sbarco) si vede in numerose inquadrature che Miller porta i segni distintivi di un altro corpo altrettanto celebre, i Ranger. Di Ryan si dice invece chiaramente nella quinta sequenza (quella in cui il generale Marshall ordina di recuperarlo dietro le linee nemiche) che appartiene alla 101esima. Lo spettatore attento che

nota il dettaglio della spilla e possiede questa porzione di enciclopedia, non può essere tratto in inganno: sa che l'uomo anziano è un paracadutista e quindi: 1) dalla seconda sequenza sa che non può essere Miller (che è un ranger); 2) dalla quinta sequenza può sospettare che sia Ryan (di cui si è detto che appartiene alla 101esima). L'autore ci aveva avvisato, ma noi abbiamo voluto credere fino alla fine che il nostro protagonista (Miller/Hanks) sarebbe sopravvissuto.

#### 4. *Il percorso patemico*

Come abbiamo visto, la prima sequenza del film mette in scena l'emozione di un personaggio ed è al tempo stessa costruita per emozionare lo spettatore. Sarà dunque interessante analizzarla anche attraverso gli strumenti della semiotica delle passioni (Greimas & Fontanille 1991; Fontanille 1993). Cercherò di mostrare, infatti, che i due tipi di analisi (interpretativa per quanto riguarda l'andamento tensivo, generativa per quello passionale) mettono in evidenza una struttura analoga, in cui i punti di rilievo realizzano un sistema di corrispondenze fra livelli testuali diversi. In particolare, analizzerò l'evoluzione dello stato patemico del protagonista della sequenza (l'anziano Ryan) usando lo schema passionale canonico nella versione proposta da Jacques Fontanille (1993). Com'è noto, Fontanille distingue cinque fasi nel processo di formazione e sviluppo di una passione: costituzione, disposizione, patemizzazione, emozione, moralizzazione.

La *costituzione* è la fase durante la quale «il soggetto patemico emerge all'interno del discorso» (Fontanille 1993: 253); essa definisce le precondizioni dello sviluppo patemico successivo. Un elemento fondamentale di questa fase è la trasformazione che mette il soggetto in condizione di conoscere la passione. Nel nostro caso la trasformazione può essere compresa retrospettivamente, a partire dall'inquadratura 11 (quella in cui compare la prima croce): consiste nell'aver congiunto l'anziano (a opera di chi – dell'anziano stesso o della famiglia – non è dato sapere) con il luogo della memoria, cioè il cimitero di guerra. Gli altri due elementi fondamentali di questa fase sono la *quantificazione* e la *temporalità ritmica*. Per quanto riguarda la prima, Ryan cammina davanti alla sua famiglia ed è isolato: si predispone quindi a provare una passione individuale. Rispetto al ritmo e allo stile tensivo, nelle prime inquadrature non sappiamo ancora dove ci troviamo e vediamo l'anziano solo di spalle; possiamo però notare che il suo passo è affrettato ma incerto. Nella fase della costituzione è sufficiente rilevare questi elementi, che assumeranno un significato più preciso nella fase successiva, quella della *disposizione*.

Possiamo collocare la fase della costituzione fra l'inquadratura 2 e i due terzi (19") dell'inquadratura 7, mentre dalla 7 ai primi due secondi della 10 si svolge la disposizione (anche se alcuni elementi di quest'ultima vengono anticipati nelle inquadrature precedenti).

Per Fontanille (1993: 255) la disposizione è la fase in cui «il soggetto riceve le determinazioni necessarie a provare una passione o un tipo specifico di passione, senza essere più esposto a un sentimento indeterminato». Queste determinazioni consistono innanzitutto nelle modalizzazioni dell'essere. Come ho detto, il passo di Ryan è incerto: ciò è imputabile all'età, ma forse lascia trasparire anche un atteggiamento non spavaldo, rispettoso o forse incerto perché sotto giudizio. Il passo è anche affrettato, indice di una certa ansia di raggiungere la meta; si può

pensare al desiderio di una congiunzione (mi affretto per trovare presto qualcosa) e quindi a un Voler-essere, ma anche a un'urgenza che potrebbe derivare da un Dover-essere (la necessità di qualcosa). Infine, quando l'anziano Ryan devia il suo percorso dal sentiero e si appoggia all'albero guardando in una nuova direzione, non mostra alcuna sorpresa e quindi si palesa come soggetto dotato di un Sapere rispetto alla situazione e al luogo in cui si trova.

La disposizione include anche una determinazione che anticipa e prepara l'emozione (per esempio il sospetto è una condizione necessaria per la gelosia). Nell'inquadratura 10 Ryan abbandona l'albero al quale si era appoggiato, dandosi quasi una spinta, in un gesto che potrebbe ricordare quello dei paracadutisti che si lanciano da un aereo: il soggetto patemico raccoglie le forze e parte, lasciandoci intuire che si avvia verso un compito difficile, cosa che deve aver richiesto un certo coraggio. È il coraggio, dunque, la predeterminazione che caratterizza questa fase di disposizione, anche se non sappiamo ancora che cosa stia anticipando.

Nella fase di *patemizzazione* avviene la trasformazione che rende nota al soggetto patemico la sua passione. È la parte in cui l'anziano ha abbandonato l'albero e attraversa il campo, visibilmente commosso (ma non ancora piangente); occupa le inquadrature 10 (a parte i primi secondi, in cui è ancora vicino all'albero), 11 e la maggior parte della 12. Qual è la specifica passione del soggetto? È un peculiare tipo di commozione: la commozione che deriva dal ricordo e che potremmo definire "memoria commovente", qui investita figurativamente nelle tombe del cimitero di guerra. Nella memoria ritroviamo l'elemento del Sapere, che avevamo intuito nella fase precedente. Retrospectivamente, ora comprendiamo anche la trepidazione e la fretta mostrate precedentemente, che erano dovute al bisogno (dettato dal Volere e/o dal Dover) di congiungersi o ricongiungersi con un ricordo. Questo aspetto va indagato ulteriormente, ma ci arriveremo (e ci arriverà il soggetto) solo con la fase della moralizzazione.

Dopo la patemizzazione incontriamo la fase dell'*emozione*, in cui la passione si presenta nel suo sintomo fisico. È quello che accade verso la fine dell'inquadratura 12, quando l'anziano Ryan esplose in un pianto e si accascia a terra. Una posizione prona, quasi di inchino, che è compatibile con il ruolo di Destinataria (inginocchiato in attesa del fare cognitivo di un Destinante-Giudice) cui accennavo sopra.

Arriviamo così all'ultima fase, quella della *moralizzazione*, in cui la passione del soggetto viene giudicata dal soggetto stesso o dagli altri. Qui la moralizzazione si sviluppa in modo molto articolato, superando addirittura i confini della sequenza. Il suo primo manifestarsi si ha quando i familiari accorrono e sostengono Ryan, che si è appena accasciato (parte finale dell'inquadratura 12 e inquadratura 16): con il loro supporto, da una parte riconoscono la legittimità dell'emozione, dall'altra (non partecipando a essa) ne sottolineano definitivamente la natura individuale.

Ma per avere la piena moralizzazione del percorso patemico bisognerà attendere la fine del lungo flashback. Nella penultima sequenza Miller, che è stato colpito a morte ma ha portato a termine la missione di salvare il giovane soldato Ryan, gli dice «Earn this» (meritatelo). Quando la scena torna al tempo presente, l'anziano Ryan parla con la tomba di Miller e poi si rivolge alla moglie e le chiede se ha vissuto bene e se è stato un brav'uomo; questa, non poco stupita, gli risponde affermativamente e lo conforta. A quel punto Ryan, ormai in piedi e retto, fa il saluto militare alla tomba di Miller e il film si chiude con lo stesso primum piano della bandiera americana con cui si era aperto.

In questa ultima sequenza si completa la moralizzazione del percorso patemico del soggetto (Ryan), anche se forse in modo atipico. A essere giudicata non è tanto la passione in sé, il modo in cui si è espressa (questo era già accaduto alla fine della prima sequenza), ma la sua funzione e quello che ne deriva. La “memoria commovente”, infatti, era necessaria per arrivare a ciò verso cui il soggetto patemico, in quanto anche Destinataro, era indirizzato sin dall’inizio: un giudizio retrospettivo sulla sua intera esistenza. La complessità di questa emozione è dovuta alla sua base modale: da una parte il Dover-essere (Ryan ha un obbligo morale nei confronti di Miller e non può non confrontarsi con il suo monito), dall’altra uno strano Voler-essere, vale a dire il desiderio e la volontà di rendere omaggio a chi lo ha salvato (se Ryan avesse avuto una forte volontà contraria, avrebbe potuto decidere di non visitare il cimitero, perché un obbligo morale non è un vincolo assoluto), anche se questo significa la congiunzione con un Oggetto assiologizzato disforicamente (il ricordo di eventi dolorosi).

In questa ultima sequenza si comprende cosa ha giustificato l’emozione provata e le ha dato un senso: l’occasione per un generale ripensamento di sé. Essendo morto il Destinante, la sua funzione viene esercitata da altri attori e, nello specifico, dalla moglie, rappresentante di quella società (raffigurata nell’inquadratura finale dalla bandiera) che prima ha accettato come legittima l’emozione dell’anziano Ryan e ora valuta positivamente l’esistenza di quest’uomo qualunque e dunque rende sensato il sacrificio che gli ha permesso di vivere. Solo a quel punto, superata la valutazione positiva del Destinante e completata con successo la moralizzazione, l’anziano Ryan può dismettere il ruolo di Destinataro e, anzi, diventare a sua volta un giudice benevolo, rendendo (retto) il saluto militare a Miller.

##### *5. Il testo come stratificazione di rilievi e tensioni*

Il grafico in Fig. 3 (ispirato a Zinna 2008) cerca di schematizzare i risultati di questa analisi. L’asse graduato rappresenta il tempo; su di esso sono indicati secondi, decine di secondi e minuti, con tacche rispettivamente piccole, medie e grandi. Gli stacchi fra un’inquadratura e l’altra sono indicati dalle linee verticali tratteggiate (e il numero dell’inquadratura è indicato sotto l’asse graduato). Sopra l’asse troviamo tre dei livelli analizzati, separati da linee orizzontali. Il livello musicale richiederebbe una vera e propria analisi musicologica; io mi sono limitato a segnare con frecce la tensione in aumento o in diminuzione e a indicare lo stile musicale e gli strumenti prevalenti. Nel secondo livello, quello narrativo, ho indicato i punti di rilievo con un sistema di apici: dai rilievi più modesti (l’attività inferenziale sviluppata nell’inquadratura 2, quando cerchiamo di capire chi è l’anziano ripreso da dietro, o il pianto di Ryan, che avviene quando ormai l’emozione si è liberata) a quelli più forti (come la tensione che si sviluppa quando Ryan si appoggia all’albero, fra le inquadrature 7 e 10), fino al punto più alto, che coincide con il riconoscimento della prima croce. Il terzo livello indica punti di rilievo di natura visiva (la croce bianca, non ancora riconosciuta come tale, che invade il campo) o ottenuti con inquadrature e movimenti di macchina (la tensione interpretativa ottenuta con il progressivo disvelamento della figura dell’anziano attraverso una panoramica verticale e la focalizzazione sugli occhi di Ryan alla fine della sequenza). Sotto l’asse graduato ho indicato le fasi del percorso patemico.

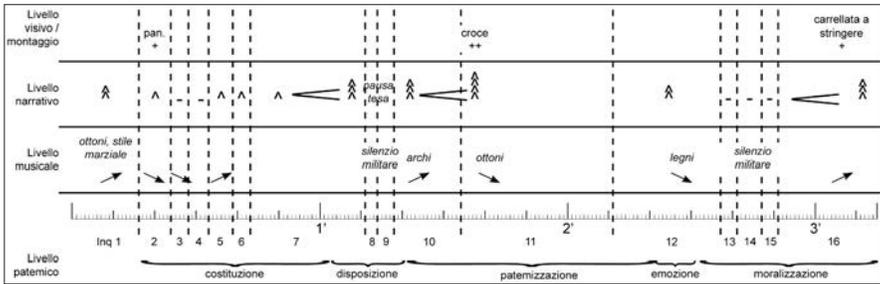


Fig. 3 - Grafico della ricerca su *Saving Private Ryan*.

Mi sembra che questo schema permetta di vedere chiaramente come i diversi livelli che si stratificano nel testo creino un tessuto di punti di rilievo interdipendenti. La tensione musicale segue i punti di rilievo narrativi e li accompagna (è, secondo Chion 1990, il caso della *musica empatica*): sale quando aumenta l'attività interpretativa, scende quando questa è assente (per es. in Inq. 3) o quando la tensione narrativa e patemica si è ormai liberata (dopo i primi secondi di Inq. 11); in un solo caso (Inq. 2) livello musicale e livello narrativo divergono (ma l'ultimo viene supportato dal livello visivo).

La sequenza ha un punto di rilievo iniziale (Inq. 1), seguito da una moderata tensione e quindi da una quiete; la tensione ricomincia gradualmente a salire e raggiunge un primo picco alla fine di Inq. 7; qui viene sospesa per due inquadrature, ma ciò non fa altro che accumularla e rilanciarla a partire da Inq. 10, quando sale di intensità fino a raggiungere l'acme a 4" dall'inizio di Inq. 11. Questo è il punto di rilievo più alto della sequenza e probabilmente coincide con la reazione emotiva più forte dello spettatore; raggiunto questo apice, la tensione accumulata è stata liberata e la sequenza prosegue con un andamento sempre lirico, ma meno teso. Si lascia spazio alla riflessione, fino a quando, a pochi secondi dalla fine della sequenza, la tensione ricomincia ad aumentare.

È interessante notare come l'apice tensivo si raggiunga a 4" dall'inizio di Inq. 11 e cioè a 98" dall'inizio della sequenza. La durata complessiva della sequenza è di 3'15", cioè 195". Il che significa che questo apice taglia la sequenza esattamente a metà.

Vale la pena anche di sottolineare come la parte più tesa coincida con le fasi di disposizione e, in parte, di patemizzazione del percorso patemico del protagonista. La presunta reazione emotiva dello spettatore (coincidente con l'apice tensivo e con il resto di Inq. 11) non coincide con quella del protagonista, che arriva solo in Inq. 12. La moralizzazione, invece, coincide con la fase di maggiore quiete della sequenza, come se il regista volesse consentire allo spettatore di riflettere e di fare propria questa importante funzione di rielaborazione cognitiva dell'esperienza patemica rappresentata nella sequenza e, probabilmente, vissuta da lui stesso.

In conclusione, spero che questa analisi abbia dimostrato come in una sequenza cinematografica ben costruita tutti i livelli del testo siano in relazione reciproca e come i punti di rilievo di uno possano coincidere o comunque dialogare con quelli degli altri, creando un unico tessuto che conduce lo spettatore attraverso

una complessa avventura cognitiva, patemica e, in definitiva, estetica. L'attenzione millimetrica di Spielberg per l'inquadratura, il montaggio e la relazione fra immagine, racconto e musica è, qui come altrove, una delle migliori dimostrazioni di questo principio.

<sup>1</sup> Il découpage completo della sequenza può essere scaricato all'indirizzo <http://www.pieropolidoro.it/ryan.htm> oppure può essere richiesto direttamente all'autore, scrivendo a [p.polidoro@lumsa.it](mailto:p.polidoro@lumsa.it)

<sup>2</sup> Il brano che accompagna la sequenza si intitola *Revisiting Normandy* e, come gli altri brani della colonna sonora del film, è stato composto da John Williams. Sulla più che quarantennale collaborazione fra Spielberg e Williams, vedi Sullivan (2017).

<sup>3</sup> L'approccio seguito in questa analisi sarà prevalentemente interpretativo e, come specificato nel paragrafo precedente, basato sulla teoria di Umberto Eco. Adattando le categorie di *Lector in fabula* (Eco 1979), per spettatore si intenderà lo spettatore empirico, soggetto cognitivo che compie inferenze nel corso della fruizione del testo. L'analista, a sua volta, proporrà sulla base del testo (intento operis) delle ipotesi su questo percorso inferenziale e sui suoi effetti sullo spettatore stesso. Altro concetto echiano sarebbe quello di Spettatore modello (indicato solitamente con l'iniziale maiuscola), vale a dire l'insieme delle competenze enciclopediche che lo spettatore dovrebbe avere per interpretare correttamente il testo. È importante sottolineare come lo Spettatore modello sia solo una lista di competenze e non abbia alcuna caratterizzazione socio-demografica. È per questo motivo che, poco sotto, ho preferito usare l'espressione «pubblico privilegiato» per riferirmi a quello americano. Chiamamente, dunque, il termine spettatore è in questo articolo usato diversamente da come è inteso nella teoria greimasiana.

<sup>4</sup> Com'è noto, sulla scorta di Greimas (1984) la semiotica distingue due aspetti del visivo: quello figurativo (relativo al riconoscimento e alla rappresentazione del mondo) e quello plastico (relativo al significato delle configurazioni visive considerate di per sé e non come rappresentazioni del mondo; cfr. Polidoro 2008). Qui, dunque, l'apparire di una forma bianca, che solo successivamente viene riconosciuta come "croce", rappresenta un punto di rilievo certamente visivo, ma di tipo plastico.

<sup>5</sup> Alla 101esima divisione aerotrasportata sarà successivamente dedicata la mini-serie televisiva *Band of Brothers* (Usa, 2001), prodotta da Spielberg e Hanks; quest'ultimo ne diresse anche un episodio.

# Limiti e articolazione del montaggio. Una ricognizione semiotica

## *Enzo D'Armenio*

---

### *Introduzione*

Il concetto di montaggio è oggi al centro di un'importante riscoperta che coinvolge differenti discipline: la pratica e la teoria cinematografica (Amiel 2005), la storia dell'arte (Careri 2017), la filosofia e l'estetica (Montani 2014), la semiotica (Fontanille-Périneau 2002). Il suo campo di esercizio sembra estendersi ben oltre la composizione cinematografica e artistica per operare come metodo analitico, espediente storico-critico, principio teorico (Somaini 2011). Ne risulta un dispositivo concettuale molto inclusivo, ma dalla definizione ambigua. Per ciò che concerne l'ambito cinematografico, la sua eccessiva estensione è stata criticata a più riprese, perché nella concezione dei cineasti sovietici il montaggio finiva con l'includere tutte le fasi della produzione filmica. La riflessione contemporanea ha poi proposto altre accezioni accanto a quella artistica-compositiva: sulla scorta dei lavori di Walter Benjamin (1940) e di Aby Warburg<sup>1</sup> – soprattutto per ciò che concerne i concetti di immagine dialettica e il progetto del *Mnemosyne Atlas* – si è per esempio postulata l'esistenza di un montaggio interpretativo (Didi-Huberman 2003) come metodo di confronto tra documenti di diversa natura e come presupposto all'efficacia del discorso storico. L'ambiguità circa l'estensione del concetto diviene quindi aperta ambivalenza, perché il montaggio sembra estendere la sua validità a molteplici domini culturali e reggere operazioni eterogenee. L'obiettivo del nostro contributo è quello di interrogare l'estensione del concetto di montaggio, mettendo innanzitutto in questione i suoi limiti ai fini dello sviluppo di una teoria semiotica dei media. Nella prima parte del saggio faremo tesoro della discussione sul montaggio cinematografico, soprattutto per ciò che concerne la teoria di Sergej Ėjzenštejn (1937 [1985]) e le riletture critiche di Christian Metz (1964) e di Jacques Aumont (2005). Se il montaggio cinematografico comprende già operazioni differenti, che sarebbero invece da ascrivere alla messa in scena o alla recitazione, come rendere conto allora delle concezioni che lo situano apertamente oltre il dominio artistico-compositivo per abbracciare quello storico-critico e quello filosofico-concettuale? Un'interpretazione rigorosa della teoria di Ėjzenštejn ci permette di conciliare il tratto volutamente inclusivo e generale del montaggio con l'esigenza di caratterizzare le operazioni particolari che lo realizzano. La nostra ipotesi è che il montaggio debba essere inteso come un principio, ma che sia necessaria un'articolazione per rendere conto delle sue operazioni specifiche e dei suoi effetti.

A partire da un precedente lavoro di analisi su un corpus (D'Armenio 2018), intendiamo proporre una tipologia mediale delle operazioni di montaggio, che occuperà la seconda parte del saggio. Il nostro scopo è quello di dare un apporto disciplinare specifico alla questione, articolando il montaggio con le conquiste più recenti della semiotica. Distingueremo le pertinenze del montaggio in base a quelle grandezze che consideriamo indispensabili per la comprensione della situazione mediale contemporanea: si tratta delle sintassi figurative (Fontanille 2004), delle sostanze dell'espressione (Hjelmslev 1943, Dondero e Reyes-Garcia 2016), dei supporti (Fontanille 2008) dei formati tecnici (Montani 2010) e dei regimi di credenza (Jost 1997). Crediamo che questa ricognizione sul montaggio possa permettere alla semiotica di dare un contributo importante alla comprensione del sistema mediale e alle procedure discorsive che lo caratterizzano<sup>2</sup>.

### 1. Il principio del montaggio e le sue retoriche

Per ciò che concerne l'ambito cinematografico il nome di riferimento è certamente quello di Sergej Ėjzenštejn, che ha dedicato al montaggio la riflessione più completa e approfondita<sup>3</sup>. Nella sua elaborazione più sistematica – nota come *Montaggio 37* – l'autore indica il montaggio come il fulcro dell'intera costruzione filmica, capace di alimentare globalmente tutti i suoi livelli e i suoi strumenti. Dalla composizione della singola inquadratura al montaggio tra piani, fino ad arrivare al contrappunto audio-visivo e alla *performance* dell'attore, ogni elemento della partitura cinematografica si vede regolato in ogni sua porzione, così come nel complesso, da effetti di montaggio quali il conflitto, il rinforzo, l'armonia, il contrappunto, la stratificazione.

Come ha osservato Francesco Casetti (1985) nell'introduzione all'edizione italiana, il gesto di Ėjzenštejn è duplice. Da un lato alimenta il suo metodo di composizione ispirandosi alle conquiste storiche del cinema: l'evoluzione che dal muto hanno visto l'acquisizione del sonoro e quindi del colore. Dall'altro riconduce la metodologia cinematografica a un principio più generale di composizione artistica, prendendo esempi dalla pittura, dalla letteratura, dall'architettura. Secondo Ėjzenštejn l'efficacia del montaggio riposa su un postulato estetico, perché le sue procedure si accordano alla capacità umana «di tradurre due *fenomeni separati* in un'*immagine generalizzata*» (Ėjzenštejn 1985: 142). Quanto all'estensione di questo presupposto, egli osserva che «non si tratta soltanto del fenomeno primario della tecnica cinematografica, ma anche e soprattutto del fenomeno primario della coscienza nella sua capacità di creare immagini» (*Ivi*: 141-142). Ne deriva una teoria della composizione basata sui concetti di rappresentazione e di immagine, che devono porsi in una concatenazione peculiare per essere efficaci: «Un'opera autenticamente realistica, [...] deve organizzare l'espressione del fenomeno mediante due componenti integrate in un'inseparabile unità: la rappresentazione (*izobraženie*) del fenomeno e la sua immagine (*obraz*), intesa, quest'ultima, come una generalizzazione (*obobščenie*) del fenomeno nella sua essenza» (Ėjzenštejn 1985: 6). Ėjzenštejn si riferisce a un peculiare concetto di immagine, che non è direttamente legato agli elementi della composizione. A rigore, l'immagine è anzi assente dall'opera, perché essa deve sorgere nella mente dello spettatore grazie a una generalizzazione delle figure effettivamente rappresentate.

A partire da queste considerazioni, Ėjzenštejn distingue tre stadi fondamentali del

montaggio cinematografico. Il primo stadio è quello individuabile all'interno della singola inquadratura. «L'esempio proposto da Èjzenštejn consiste nel disegno di una barricata, i cui singoli particolari sono assemblati in maniera tale da ricordare, nel loro profilo complessivo, l'idea della lotta» (Casetti 1985: XIX). Segue la concatenazione tra più inquadrature, che viene illustrata con un esempio di montaggio analitico: «se allineeremo, congiungendoli correttamente, degli zoccoli che battono sul terreno, la testa di un cavallo che corre e la groppa di un cavallo che fugge, avremo nella sua esattezza e nella sua pregnanza l'immagine di un galoppo» (*Ibidem*). A questi segue il montaggio audiovisivo, di cui sono discusse soprattutto le operazioni di polifonia e di contrappunto. Infine il colore, che sviluppando contrasti e accordi, costituirà il ritmo visivo delle immagini.

Anche limitando la portata della sua riflessione all'ambito cinematografico, l'estensione operativa del montaggio rimane problematica. In un saggio ormai classico Christian Metz (1964) ha criticato questa estensione perché finiva con l'identificare il montaggio con l'intera composizione filmica: «Tout est montage. Il y a quelque chose d'acharné, de presque gênant parfois, dans la façon dont Èjzenštejn refuse la plus petite part aux coulées créatrices continues: il ne voit partout qu'éléments pré-découpés qu'une ingénieuse manipulation viendrait ensuite "monter"» (Metz 1964: 53). Il semiologo francese parte dalla constatazione che il cinema moderno non assegna più un ruolo centrale al montaggio, com'era nella produzione e nella riflessione dei teorici del "montaggio-re", «preferendo molto spesso, piuttosto che giuntare una dopo l'altra diverse *inquadrature* girate separatamente, organizzare diversi *motivi* all'interno di un'inquadratura unica, più vasta come campo e più lunga come durata» (Metz 1969: 232). Il riferimento è alla predilezione per il piano-sequenza e la profondità di campo che si è affermata a partire dal neorealismo, una tendenza ben individuata e incoraggiata dalla riflessione di André Bazin (1958-1962).

Se il montaggio, nel suo ruolo di concatenazione sintagmatica tra piani, «resta *una* delle basi essenziali del cinema» (Metz 1969: 231), come conciliare questa sua versione ristretta con la logica che ne guida lo sviluppo a più livelli, persino al di fuori dell'ambito cinematografico? Georges Didi-Huberman (2003), per esempio, ha usato l'espressione *montaggio interpretativo* per rendere conto del modo in cui ha adoperato quattro fotografie scattate clandestinamente all'interno del campo di sterminio di Auschwitz-Birkenau nell'agosto del 1944 da parte di un membro ebreo-greco del *sonderkommando*, le unità speciali di deportati costretti a collaborare con i nazisti nelle operazioni di sterminio e cremazione. Si tratta di un montaggio che risulta dall'accostamento critico dei documenti visivi e delle testimonianze scritte quali i diari nascosti dagli stessi membri del *sonderkommando*: in questo caso, il montaggio va a costruire una rete di rinvii tra documenti differenti così che possano attestare il ruolo storico delle immagini.

Accanto a quello artistico e a quello storico, è possibile citare un altro dominio che si caratterizza per l'utilizzazione di procedure di montaggio, il dominio scientifico. Come hanno osservato Maria Giulia Dondero e Jacques Fontanille, esso si caratterizza per un tipo peculiare di immagini diagrammatiche.

Le discours scientifique prescrit un contrôle des paramètres de production de l'image, et par conséquent une complète reproductibilité par d'autres acteurs de la communauté scientifique : en fait l'image la plus commune dans le discours scientifique est celle réglée par des relations diagrammatiques, qui vise à rendre opérationnels et réutilisables les paramètres de sa production (Dondero e Fontanille 2012: 56).

Questi tre domini presentano criteri di semantizzazione differenti e sviluppano operazioni di montaggio irriducibili. Nel dominio artistico-cinematografico proprio alle riflessioni di Ėjzenštejn si tratta di realizzare delle opere d'arte efficaci grazie alla produzione di effetti di montaggio dotati di pathos, di efficacia ritmica, di organicità. Nel dominio storico-critico di Didi-Huberman si tratta di evidenziare la catena di rinvio tra enunciati differenti – gli scatti fotografici, i diari, le testimonianze – per validare le ipotesi interpretative e il valore dei documenti visivi. Nel dominio scientifico e medicale studiato da Fontanille e Dondero le procedure di montaggio devono assicurare la verificabilità e la riproducibilità dei risultati, in modo che sia possibile uno sviluppo ulteriore da parte della comunità scientifica. Da un lato il principio della composizione eterogenea e della costruzione dinamica dell'enunciazione sembra essere lo stesso; dall'altro permangono notevoli differenze per ciò che concerne le specificità dei domini, i concatenamenti discorsivi e le finalità retoriche. Come tenere insieme queste tre aree sotto un'unica concezione del montaggio, e al contempo rispettare le loro specificità?

La nostra ipotesi è che, come osservato da Jacques Aumont, «ce qui se jouerait chez Ėjzenštejn, ce ne serait donc ni l'élaboration de *méthodes* de montage, ni la construction d'un (un seul) concept de montage – mais l'étude permanente, et à sa façon, systématique, du principe de montage» (Aumont 2005: 207). Nella sua versione più inclusiva, in effetti, il principio del montaggio finisce col corrispondere al principio differenziale postulato nell'ambito della semiotica strutturale, secondo cui il senso non può che svilupparsi laddove c'è differenza: «[...] dans une perspective de sémiotique générale [...] il n'existe pas, à y bien réfléchir, d'objet sémiotique totalement homogène, non composé, et sans aucun effet de montage; et même, s'il en existait, cela constituerait la limite de l'analyse sémiotique, car il serait indécomposable, inanalysable» (Fontanille e Périneau 2002: 1). Avremo allora due concezioni del montaggio: l'indispensabile componente differenziale che regola qualunque produzione del senso e l'area più specifica in cui l'applicazione di questo principio diventa gradualmente più netta per il modo in cui mobilita allotopie, rotture e stratificazioni sintagmatiche. Partendo da un principio simile, Ėjzenštejn lo ha articolato rispetto all'ambito cinematografico e artistico, specificandone gli strumenti e le modalità a ogni livello della composizione. Il nostro contributo intende seguire uno schema simile: tenteremo di articolare il principio del montaggio da un punto di vista semiotico, col fine di dare un contributo alla comprensione della situazione mediale contemporanea ed elaborare degli strumenti adeguati ai discorsi che la caratterizzano<sup>4</sup>. La nostra convinzione è che la frantumazione del sistema dei media del Novecento – descritta con la nozione di post-medialità (Eugenì 2015) – ha aperto il campo a una nuova serie di strategie di composizione che declinano il principio del montaggio in maniere inedite.

## 2. Tra media e linguaggi: sintassi figurative

La questione più complessa riguarda le operazioni di montaggio tra linguaggi o, se si preferisce, tra sistemi espressivi. Piuttosto che opporre le strutture del linguaggio verbale e di un presunto linguaggio visivo, la semiotica contemporanea ha preferito interessarsi al tipo differente di semiosi che viene mobilitato da questi sistemi, prima di analizzare il modo in cui vengono declinati in discorsi specifici. Il fondamentale saggio *Sémiotique figurative et sémiotique plastique* (1984) di Al-

girdas J. Greimas, sebbene venga prevalentemente ricordato per l'introduzione della lettura plastica, tematizza in maniera aperta proprio la differenza tra semiosi verbale e semiosi visiva. Le argomentazioni sono note: nel caso dei discorsi visivi, per esempio per ciò che concerne la pittura, la semiosi avviene grazie all'incontro tra i formanti disposti sulla superficie tabulare e la griglia di lettura umana<sup>5</sup>. Questo incontro viene indicato come una lettura iconizzante che si differenzia in maniera netta rispetto alla significazione verbale, proprio perché «la lettura di un testo scritto in francese non pone il problema della somiglianza dei suoi caratteri con le figure del mondo naturale» (Greimas 1984: 199 della tr. it).

Una tale lettura iconizzante è tuttavia una semiosi, vale a dire un'operazione che, congiungendo un significante e un significato, ha come effetto la produzione dei segni. La griglia di lettura, di natura semantica, sollecita dunque il significante planare e, assumendo dei fasci di tratti distintivi di densità variabile, che costituisce in *formanti figurativi* attribuisce loro dei significati (*Ibidem*).

La semiosi sarebbe quindi data dall'incontro tra pacchetti di tratti visivi disposti sulla superficie tabulare (significante) e la griglia di natura umana (significato) che le unisce in una semiosi peculiare e permette il riconoscimento di figure. La dimensione figurativa, sebbene presente anche nelle semiotiche verbali, non gioca però lo stesso ruolo, perché nel visivo, «le qualità del mondo naturale, selezionate, servono alla costruzione del *significante* degli oggetti planari» mentre «appaiono allo stesso tempo come dei tratti del *significato* delle lingue naturali» (*Ivi*: 200). In altre parole, «i discorsi verbali contengono la loro dimensione figurativa, pur precisando che le figure che la costituiscono sono figure del contenuto e non dell'espressione» (*Ibidem*).

La differente tipologia di semiosi che interessa il visivo e il verbale è stata affrontata anche da Umberto Eco nel suo *Kant e l'ornitorinco* (1997). Nella celebre distinzione tra modalità Alfa e modalità Beta viene offerta una specificazione del principio già individuato da Greimas. Prima di tutto, occorre rimarcare che per Eco, si percepiscono innanzitutto le sostanze: «È ovvio che in qualsiasi circostanza dobbiamo prima percepire la sostanza dell'espressione» (*Ivi*: 337). Nella modalità Beta, che caratterizza tra gli altri il linguaggio verbale, la percezione di sostanze deve essere ricondotta a delle forme, prima di lasciar emergere delle figure: «per percepire nella confusione dell'ambiente sonoro un fonema come tale, debbo prendere la decisione interpretativa che si tratti di un fonema, non di una interiezione, di un gemito, di un suono emesso casualmente» (Eco 1997: 335). Per questa ragione, nella semiosi verbale «si tratta di partire da una *sostanza* sonora per percepirla come *forma* dell'espressione. Il fenomeno può essere rapido, inconscio, ma ciò non toglie che sia interpretativo» (*Ibidem*). Al contrario nella modalità Alfa, «prima ancora di decidere che ci si trova davanti all'espressione di una funzione segnica, si percepisce per stimoli surrogati quell'oggetto o quella scena che poi eleggeremo a piano dell'espressione di una funzione segnica» (*Ivi*: 336-337). Nel caso di una fotografia, per esempio, si riconoscono le sostanze direttamente come forme e quindi figure. È lo stesso Eco a qualificare questa differenza come analoga a quella individuata da Greimas.

[...] nella modalità Alfa si percepisce la sostanza come forma, prima ancora che questa forma sia riconosciuta come forma dell'espressione. Si riconosce solo, come direbbe Greimas, una "figura del mondo". Invece in modalità Beta per individuare la forma occorre interpretarla come forma di un'espressione (*Ivi*: 1997).

In altre parole, tanto per Greimas quanto per Eco, la significazione delle semiotiche verbali e visive si sviluppa in maniere differenti, soprattutto per ciò che concerne l'emersione di figure. Da questa prima differenza derivano delle peculiarità importanti: le semiotiche visive o ipoiconiche hanno uno sviluppo più vicino all'esperienza semiotica "nuda", perché si caratterizzano per una minore mediazione rispetto a quest'ultima. È su questo principio che sono stati elaborati, nell'ambito delle semiologie del cinema, i concetti di *mostrazione* (Gaudreault 1988), *ocularizzazione* e *auricularizzazione* (Jost 1987), con l'intento di differenziare i meccanismi enunciazionali del cinema, che sfruttano configurazioni di tipo percettivo, in opposizione ai meccanismi cognitivi che contraddistinguono il *dire* verbale.

Lo stesso Eco ha riconosciuto ai segni ipoiconici dei caratteri peculiari, che derivano dal loro sfruttare la semiosi percettiva: innanzitutto, le qualità sensibili si caratterizzano per la loro singolarità, mentre nelle elaborazioni verbali esse sono già generali. In un dipinto si tratta innanzitutto di riconoscere *quel giallo* sulla tela, mentre in un testo verbale, l'interpretazione della parola "giallo" si situa già al livello di una conoscenza cognitiva generale. In secondo luogo, i segni ipoiconici non hanno equivalenti inter-semiotici esatti, non possono essere propriamente tradotti, bensì solo riconosciuti, descritti, inseriti in un sistema di gradazioni equivalente. Infine, il carattere forse più importante è dato dall'assenza, per ciò che concerne i sistemi visivi, di un apparato di unità logiche o linguistiche in grado di individuare le coordinate spazio-temporali<sup>6</sup>. Ciò significa che nei giochi di montaggio che coinvolgono semiosi verbale e visiva possono realizzarsi peculiari concatenamenti dovuti ai caratteri dell'una e dell'altra: i meccanismi di *mostrazione* permettono di visualizzare in via percettiva figure che il testo verbale deve indicare in via più indiretta; mentre il linguaggio verbale può offrire precisazioni circa le identità, i tempi e i luoghi rappresentati dalle immagini.

Sebbene rimanga una distinzione fondamentale, quella tra semiosi verbale e semiosi visiva non è sufficiente rendere conto delle operazioni discorsive più specifiche, perché esse mobilitano sempre supporti, sostanze dell'espressione e finalità retoriche differenti. In altre parole, i modi in cui si realizzano i montaggi discorsivi tra visivo e verbale chiamano direttamente in causa una teoria mediale dei discorsi. A questo proposito, il concetto di sintassi figurativa elaborato da Jacques Fontanille in *Figure del corpo* (2004) ci aiuta a prolungare la riflessione di Greimas e di Eco. Con questa nozione Fontanille intende indicare le differenti modalità con cui le figure semiotiche emergono dai discorsi, tenendo insieme tanto i modi umani del sensibile, quanto il modo in cui sono iscritti sui supporti. «In effetti, attraverso l'intermediazione della sensazione e della percezione, il corpo, una volta articolato come una configurazione semiotica, è in grado di dotarci di modelli della *stabilizzazione, della trasformazione e della messa in sequenza delle figure*» (Fontanille 2004: 127 corsivo nostro). Il vantaggio di questa prospettiva è quello di articolare, in una sorta di classificazione mediale, quelle che rimanevano tipologie generali di semiosi – per esempio quella visiva – mantenendo però il punto di vista specifico della significazione: «ciò che solitamente denominiamo "semiotica visiva", obbedisce in realtà a logiche del sensibile molto differenti, a seconda che si abbia a che fare con la pittura, con il disegno, con la fotografia o con il cinema» (Ivi: 128). Per ciò che concerne le forme pittoriche, per esempio, esse «implicano innanzi tutto una sintassi manuale, gestuale, sensomotoria e in questo senso si avvicinano alla scrittura» (*Ibidem*). Al contrario, per comprendere la semiosi fotografica, occorre innanzitutto la presa in carico «dell'impronta della luce su

una superficie sensibile», così come la «sintassi figurativa (condivisa questa volta con la pittura) che pertiene all'appropriazione immaginaria di uno spazio prospettico da parte del corpo dell'osservatore in movimento, visto che questi lo attraversa virtualmente» (*Ibidem*). Infine il cinema, che «offre un simulacro dello spostamento dello sguardo, retto da un corpo virtuale; il cinema partecipa così di un'altra sintassi, di tipo somatico e motorio, e in tal senso si avvicina casomai alla danza» (*Ivi*: 128-129). Non si tratta solo di distinguere il modo in cui è prodotta una fotografia rispetto a un dipinto, ma di individuare le ricadute dei meccanismi di produzione sui processi di significazione<sup>7</sup>.

### 3. *Il montaggio intermediale: sostanze dell'espressione, supporti, formati tecnici*

È stato osservato che la produzione mediale contemporanea (Eugeni 2015) si caratterizza non solo per una predilezione per il montaggio tra media o sintassi figurative differenti – lo scatto fotografico all'interno di un testo audiovisivo, come nel caso de *La Jetée* (1962) di Chris Marker, per esempio – ma anche per un montaggio tra singole componenti o strategie mediali. A questo proposito, una delle nozioni chiave che si sono affermate all'interno del paradigma dei *media studies* è quella di *rimediazione* elaborata da Jay David Bolter e Richard Grusin (1999). La fortuna di questo termine risiede nella sua sospetta ambivalenza: con rimediazione si intendono infatti almeno tre fenomeni differenti. Prima di tutto un'operazione di montaggio locale che consiste nel rappresentare un medium all'interno di un discorso realizzato con un altro medium. In secondo luogo, la competizione che interessa vecchi e nuovi media nel corso dell'evoluzione storica e culturale. Infine, l'imitazione di strategie discorsive tipiche di un medium all'interno di un altro.

Ai fini della nostra tipologia semiotica del montaggio è più utile soffermarsi su un'accezione più circoscritta, come nel caso del montaggio intermediale individuato da Pietro Montani (2010, 2014). L'autore si pone idealmente in continuità con gli stadi della composizione cinematografica già individuati da Ājzenštejn per aggiungervi un'articolazione ulteriore. Se in Ājzenštejn il montaggio si arrestava sulla soglia dell'audio-visivo, Montani vi aggiunge l'accostamento di differenti forme discorsive e differenti qualità materiali delle immagini. Tale tipo di montaggio si estende infatti «ai formati tecnici dell'immagine (per esempio digitale e analogico) e al rapporto tra media diversi (per esempio il cinema e la televisione o la *computer grafica* ecc.)» (Montani 2014: 15). Rispetto alla generica rimediazione di Bolter e Grusin, a Montani preme mantenere la concezione originaria del cineasta sovietico: il montaggio rimane quindi un'operazione critica che deve essere in grado di rompere le abitudini di rappresentazione ormai divenute anestetiche<sup>8</sup>. È quindi lo scarto espressivo a rendere efficace il montaggio intermediale: «un gioco esplicito tra diverse forme mediali, che si fanno sentire nella loro opacità al fine di sollecitare nello spettatore una riflessione sulla irriducibile alterità del rappresentato, sul suo irriducibile *differire*» (Montani 2010: 13).

Da un punto di vista semiotico, la comprensione della nozione di *formato tecnico*, come suggerisce la stessa insistenza di Montani circa il piano dell'espressione, richiede una riflessione ulteriore circa le sostanze. Si tratta di una dimensione trascurata all'interno delle discipline della significazione, che hanno preferito interessarsi a ciò che accomuna le produzioni culturali dal punto di vista formale e contenutistico. Difendendo questa scelta con l'assunto di Hjelmslev, secondo cui le sostanze sono

sempre formate, la semiotica del discorso ha creduto di poter tralasciare i processi di formazione e la memoria produttiva che ogni enunciato inevitabilmente esprime. Come osservato da Fontanille (2004), Pierluigi Basso Fossali e Maria Giulia Dondero (2011), la semiotica generativa si è inizialmente interessata soprattutto alle forme dell'espressione. Nella formulazione di Greimas (1984), così come nelle analisi di casi fotografici di Jean-Marie Floch (1986), veniva a configurarsi una semiotica del discorso applicata ai testi visivi, in cui però le differenze tra la sostanza fotografica e quella pittorica, per esempio, non venivano prese in conto. Lo scopo era quello di rinvenire il discorso soggiacente ai testi visivi utilizzando le categorie eidetiche, cromatiche e topologiche della lettura plastica. La semiotica contemporanea ha tentato di articolare questa mancanza. Fontanille (2008) ha elaborato una distinzione per illustrare come l'enunciazione produttiva trasformi un *supporto materiale* in un *supporto formale*. Più recentemente, Dondero (Dondero e Reyes-Garcia 2016) ha affiancato alla nozione di supporto quella di *apporto*, così da indicare il processo di formazione necessario a determinare l'oggetto significante. Seguendo questa prospettiva, è possibile definire l'apporto fotografico come un'impronta della luce su una superficie sensibile (supporto), mentre l'apporto pittorico sarà realizzato da gesti del pittore sulla tela. In altre parole, le nozioni di supporto formale e materiale, assieme a quella di apporto, mirano ad articolare la sintassi figurativa, permettendo di analizzare i casi di simulazione mediale. Nel nostro studio precedente dedicato all'analisi di un corpus di disegni (D'Armenio 2018), per esempio, abbiamo rinvenuto differenti casi di imitazione mediale, in cui erano replicati dei supporti fotografici, il punto di vista e il logo di una sit-com televisiva, la tecnica di visualizzazione dello zoom. Questo corpus sembrava suggerire che i media sono resi significanti non come un tutto monolitico, bensì come un'articolazione di dimensioni potenzialmente ricombinabili. Per tornare alla questione delle sostanze, il punto è che per quanto esse siano sempre formate, permane un loro ruolo all'interno dei meccanismi di significazione. Un enunciato fotografico e un enunciato pittorico sono interpretati diversamente proprio perché, come voleva Greimas, nella griglia di lettura umana, che è variabile a seconda della cultura di appartenenza, sono incluse le modalità di produzione e le sue sostanze dell'espressione. Essendo la sintassi figurativa della fotografia differente da quella della pittura, anche il tipo di semiosi a cui dà luogo, sulla base del modo in cui riconosciamo le loro rispettive sostanze, sarà diverso: non è un caso se utilizziamo una fotografia e non un disegno per esibire la nostra identità fisiognomica all'interno dei nostri documenti di riconoscimento. Per ciò che concerne l'ambito degli audiovisivi possiamo porre la questione in questi termini: secondo la concezione di Gilles Deleuze, l'immagine-movimento che caratterizza gli audiovisivi è «una massa plastica, una materia a-significante e a-sintattica, una materia non linguisticamente formata» (Deleuze 1985: 36). In altre parole, l'immagine-movimento degli audiovisivi è ciò che Hjelmslev chiama appunto «materia» (*Ibidem*). Se l'audiovisivo è innanzitutto una materia, essa può però essere declinata in sostanze differenti: fotografiche, disegno animato, computer grafica. Queste sostanze sono sempre certamente formate – e quindi non possono essere trattate in maniera autonoma – ma ciò non toglie che esse partecipino ai meccanismi di significazione. Per ciò che concerne i formati tecnici, non si tratta più di considerare le differenti sostanze, ma la varietà in cui una stessa sostanza può articolarsi. Per restare al caso degli audiovisivi, si tratta di individuare i differenti tipi che caratterizzano, per esempio, la sostanza fotografica: immagini in alta o bassa definizione (Casetti 2015: 184-190), in bianco e nero o a colori, dal variabile spazio di rappresentazio-

ne, etc. Un'immagine la cui qualità è bassa, in bianco e nero, dalla fluidità scattosa e lo spazio di rappresentazione è ridotto sarà facilmente riconosciuta come appartenente al passato o addirittura al cinema delle origini. Al contrario, un'immagine dalla pronunciata distorsione prospettiva, ma in alta definizione, può essere ricondotta a un grandangolo contemporaneo o a una action camera. Proprio come volevano Eco e Greimas, di fronte alle sostanze dell'espressione dei discorsi visivi, siamo in grado di riconoscere le figure a partire dai *formanti*, ma siamo anche in grado di fare ipotesi sul modo in cui sono state *formate*: riconosceremo come estraneo e remoto un filmato del cinema delle origini, mentre ci apparirà più prossimo un filmato realizzato con uno smartphone. Andando a costituire una varietà riconoscibile di una stessa sostanza, i formati tecnici sono in grado di reggere delle operazioni di montaggio e costruire dei peculiari effetti di senso<sup>9</sup>. Chiaramente, l'utilità delle nozioni di sintassi figurativa, supporto, sostanza dell'espressione e formato – che qualificiamo come pertinenze mediali della significazione – può essere dimostrata solo nel loro legame con quelle semantiche, pragmatiche e generiche. Se partiamo dalla classificazione dei regimi di credenza elaborata da Francois Jost (1997) diventa facile individuare alcune delle operazioni di montaggio che caratterizzano la situazione mediale contemporanea. Per aggirare la difficoltà di definizione che circonda i generi televisivi, Jost ha proposto tre macro generi o regimi di credenza: si tratta dei regimi che regolano i nostri primi tentativi di interpretazione di fronte a un discorso. Nel regime *informativo*, «l'auteur d'une assertion répond de la vérité de la proposition exprimée et doit être en mesure de fournir des preuves à l'appui de ce qu'il affirme» (Jost 1997: 23). Nel regime della *finzione*, al contrario, «la seule véritable règle est la cohérence de l'univers créé avec les postulats et les propriétés qui le fondent» (*Ibidem*). Segue il regime *ludico*, in cui «les règles du jeu, mais aussi l'observation de règles sociales ou de rites [...], prescrivent le déroulement du temps et où les effets perlocutoires guident l'émission» (*Ibidem*).

Per ciò che concerne le sostanze dell'espressione, è possibile citare il caso di *Valzer con Bashir* (2008) già analizzato da Angela Mengoni (2011). Si tratta di un documentario di guerra dedicato alla strage di Sabra e Shatila. Il regista Ari Folman decide di utilizzare il disegno animato per gran parte del documentario, costruendo un effetto retorico di rottura rispetto all'abbinamento classico tra regime informativo e sostanza fotografica. A questa prima rottura se ne aggiunge poi una seconda, perché la sequenza finale e più importante mostra le tragiche conseguenze della strage utilizzando un filmato fotografico. La concatenazione tra queste due rotture sostanziali e generiche finisce col rendere più efficace le immagini d'archivio, in maniera conforme al principio critico del montaggio (D'Armenio 2017).

Quanto ai formati i tecnici, invece, un caso esemplare è quello di *Forgotten Silver* (1995) di Peter Jackson e Costa Botes, già analizzato da Jaimie Baron (2014). Si tratta di un finto documentario che descrive le gesta di Colin McKenzie, un pioniere neozelandese del cinema. Al racconto del ritrovamento delle sue pellicole da parte di Peter Jackson segue la loro mostrazione esplicita: queste sequenze esibiscono il tipico bianco e nero, l'immagine scattosa e gli espedienti tipici del cinema del cinema muto delle origini, se non fosse che si tratta di sequenze costruite appositamente per imitarne i canoni e quindi per mentire. Questi brevi esempi ci permettono di mostrare come le pertinenze mediali da noi individuate, articolandosi con i regimi di credenza, possono essere utilizzate per analizzare i casi di montaggio intermediali che ormai caratterizzano la produzione discorsiva contemporanea.

## Conclusioni

In questo studio abbiamo proposto una riflessione semiotica sulle procedure di montaggio. Nella prima parte ci siamo soffermati sulla sua problematica estensione a partire dalla teoria di Èjzenštejn e ai concetti di montaggio interpretativo di Didi-Huberman e di un montaggio scientifico-diagrammatico studiato da Donde-ro e Fontanille. Abbiamo quindi individuato due accezioni che lo caratterizzano: il principio generale e differenziale che regola potenzialmente ogni processo di significazione, e la sua declinazione discorsiva nel momento in cui dà luogo a delle concatenazioni sintagmatiche capaci di esibire allotopie e stratificazioni.

Prendendo spunto dal gesto di articolazione realizzato da Èjzenštejn per ciò che concerne gli stadi della composizione cinematografica, abbiamo quindi proposto una ricognizione delle pertinenze di montaggio alla luce del pensiero semiotico contemporaneo. Abbiamo innanzitutto distinto differenti domini in cui può esercitarsi – artistico, storico, scientifico – assieme alle finalità retoriche e ai tipi di operazione – compositiva e interpretativa – che possono caratterizzarlo. Abbiamo quindi limitato la nostra riflessione ai meccanismi di produzione discorsiva, distinguendo progressivamente quegli usi del montaggio che, a partire dalla differenza tra semiosi verbale e semiosi visiva, esprimono le sue pertinenze mediali. Esaminando da un punto di vista semiotico il montaggio intermediale proposto da Montani, abbiamo suggerito di intendere le sintassi figurative, le sostanze dell'espressione, i supporti e i formati tecnici come le grandezze che ne reggono l'efficacia.

La nostra convinzione è che dopo la disgregazione del sistema mediale del Novecento – a cui si riferisce il termine post-medialità – si sia aperto un nuovo campo retorico, che approfitta delle differenze che concernono queste grandezze. L'apparato concettuale della semiotica, reinquadrando le problematiche poste dalla codifica digitale alla luce della tripartizione in materie, sostanze e forme, potrebbe dare un contributo significativo alla comprensione dell'attuale situazione mediale.

<sup>1</sup> Per ciò che concerne Aby Warburg, si vedano i contributi di Didi-Huberman (2002) e Gombrich (1970).

<sup>2</sup> La nostra indagine sarà di tenore teorico e metodologico, sebbene derivata da una serie di analisi compiute in studi precedenti, soprattutto per ciò che concerne l'ambito audiovisivo. Per questa ragione, teneremo di segnalare dei casi concreti tramite gli opportuni rimandi bibliografici.

<sup>3</sup> Essendo una delle figure di riferimento per ciò che concerne la teoria e la pratica cinematografica, i contributi dedicati alla ripresa e all'analisi del lavoro di Èjzenštejn sono numerosi. Tra questi, si veda Bordwell (1993), Aumont (2005), Somaini (2011). Le opere di Èjzenštejn in italiano sono a cura di Pietro Montani, che ha dedicato degli studi monografici alla narrazione cinematografica e al montaggio (Montani 1999).

<sup>4</sup> In uno studio precedente (D'Armenio 2018), situato all'interno di una ricerca multidisciplinare, abbiamo potuto constatare l'esigenza di un'articolazione semiotica del montaggio. In una prima fase collettiva della ricerca abbiamo chiesto a duecento intervistati di realizzare e commentare una mappa del loro luogo di origine utilizzando un foglio A2, delle matite colorate e dei pennarelli. In una seconda fase di ricerca individuale abbiamo isolato cinquanta disegni in cui venivano realizzate delle operazioni di montaggio tra componenti mediali. Gli enunciati visivi erano infatti caratterizzati tanto da operazioni di montaggio visivo quanto da vere e proprie imitazioni di altri tipi di supporti (la serie fotografica), procedimenti di visualizzazione (lo zoom), generi audiovisivi (la sitcom). Il presente contributo prende spunto dalle difficoltà riscontrate nello studio precedente, in cui erano emerse delle problematiche circa un'estensione troppo ampia del concetto di montaggio e circa un'idea monolitica dei media. Per ciò che concerne il primo punto, i nostri disegni presentavano una logica compositiva

molto differente rispetto a quella artistica concepita da Èjzenštejn: una logica personale e “selvaggia”, più affine al “bricolage”. Per ciò che concerne le imitazioni di altri media, esse reggevano su un’articolazione molto consapevole delle sue componenti interne.

<sup>5</sup> Per ciò che concerne la dimensione figurativa all’interno del paradigma semiotico e generativo, si veda Bertetti (2013).

<sup>6</sup> Queste differenze sono al centro di alcuni recenti contributi sulla significazione ed enunciazione visiva. In particolare, si vedano Bordron (2011), Badir e Dondero (a cura di, 2016), Dondero, Beyaert-Geslin e Moutat (a cura di, 2017).

<sup>7</sup> La promettente suddivisione proposta da Fontanille non ha però portato all’articolazione di una vera e propria semiotica dei media: costituisce un’eccezione lo studio di Pierluigi Basso Fossali e di Maria Giulia Dondero dedicato alla semiotica della fotografia (2011). Per ciò che concerne il montaggio tra semiosi verbale e visiva sono invece abbondanti i contributi analitici. Jean-Marie Klinkenberg ha dedicato numerosi articoli agli enunciati icono-verbali, rintracciando differenti rapporti di indicività interna tra testo e immagini (Klinkenberg 2016). È poi possibile citare i lavori di Isabella Pezzini (2007) e Patrizia Violi (2009) dedicati al rapporto tra immagini fotografiche e testo verbale all’interno di generi letterari consolidati come il resoconto storico e l’autobiografia. Un’analisi semiotica che fa direttamente riferimento al concetto di montaggio è quella proposta da Maria Giulia Dondero (Dondero e Fontanille 2012: 145-170) a proposito dell’utilizzo delle immagini scientifiche in articoli che ne negoziano lo statuto a fini divulgativi.

<sup>8</sup> Ci permettiamo di rimandare ai nostri D’Armenio (2016a, 2016b) in cui sono contenuti delle analisi di casi audiovisivi che utilizzano procedure di montaggio intermediale.

<sup>9</sup> Si potrebbe obiettare che con l’avvento del paradigma digitale e dei software di manipolazione grafica, i formati e le sostanze possono essere simulate. Questa eventualità non squalifica la loro importanza semiotica, perché non è in grado, da sola, d’inficiare la loro capacità di generare degli effetti di senso, seppure derivati da un enunciato potenzialmente menzognero. Se ci rifacciamo alla definizione di semiotica di Umberto Eco (1975), ecco che il formato tecnico e le sostanze dell’espressione rientrano pienamente in quel vasto campo di elementi che possono essere usati per mentire. Anziché diminuirle, essi aumentano le possibilità di significazione delle semiotiche visive e audiovisive.

# Tra cinema e fotografia: l'immaginario della grande emigrazione transoceanica

*Massimiliano Coviello*

---

## *1. Emigrazione transoceanica e cultura visuale*

L'avvicinarsi di partenze, arrivi e ritorni, di respingimenti, integrazioni e negoziazioni identitarie hanno segnato profondamente gli ultimi due secoli della storia dell'Italia. Le migrazioni sono un fatto sociale totale (Sayad 1999), capace di offrire delle chiavi di lettura per i fenomeni che coinvolgono sia il sistema sociale di provenienza sia quello di insediamento. Alla pervasività delle migrazioni e al sovrapporsi delle direttrici dello spostamento – l'allontanamento e la partenza (emigrazione) producono inevitabilmente anche un movimento di avvicinamento e arrivo (immigrazione) – si è aggiunta una funzione specchio, capace di mettere a nudo le difficoltà sociali ed economiche che contrastavano gli sforzi politici protesi verso l'unità nazionale (Bevilacqua, De Clementi & Franzina 2001: XI-XII). Fin dalla sua nascita, il progetto di uno Stato unitario è stato ostacolato dalle grandi ondate migratorie verso le Americhe iniziate negli anni Sessanta dell'Ottocento e, con un'alternanza tra periodi di grandi esodi e periodi di decrescita del fenomeno, terminate nel secondo dopoguerra. A questo proposito, lo storico delle migrazioni Emilio Franzina suddivide schematicamente l'emigrazione transoceanica in cinque grandi fasi (Franzina 1974: 13-32). Come accennato, il periodo iniziale dell'emigrazione (1861-1875) coincide con la formazione dello Stato Unitario. La seconda fase (1876-1886) è caratterizzata da due fattori economici che incentivano gli espatri: l'esplosione della crisi agricola e la crescita dell'industria navale. Nella terza fase (1887-1901), si assiste all'approvazione del primo disegno di legge sull'emigrazione (dicembre 1888), sostanzialmente di natura repressiva, firmato dal Presidente del Consiglio Francesco Crispi e da Rocco De Zerbi, e nel 1901, grazie alla legge Luttazzi, all'istituzione del Commissariato Generale dell'Emigrazione con funzioni di tutela degli emigranti. In questa fase l'emigrazione è legata alle gare coloniali in Africa.

Nel periodo compreso tra il 1902 e il 1927 l'emigrazione assume un ruolo centrale negli equilibri economici: se lo sviluppo industriale dell'età giolittiana non riusciva ad assorbire la manodopera proveniente dal settore agricolo, costringendo i rurali all'esodo, l'invio di denaro dall'estero diventava una risorsa importante per l'accumulazione nazionale di capitali. All'interno della quarta fase è inclusa anche la Prima guerra mondiale, che segna una battuta d'arresto dei flussi. Nel 1913 sono stati calcolati oltre 870.000 espatri (Golini e Amato 2001: 51), il picco più alto nell'in-

tera storia nazionale. Infine, la quinta fase prende avvio con la fine degli anni Venti (1927) e si chiude con il secondo dopoguerra. Questo periodo è segnato dalla repressione e dall'ostracismo nei confronti dell'emigrazione: il regime fascista smantella il Commissariato Generale dell'Emigrazione mentre, con l'introduzione del Johnson Act nel 1924 – che stabiliva quote distinte a seconda delle nazionalità, discriminando in misura maggiore i paesi dell'Europa del Sud – e la crisi del 1929, gli Usa restringono il passaggio delle frontiere. Lo spostamento di massa oltreoceano si esaurirà negli anni Sessanta, con la ripresa dei movimenti emigratori su scala europea e con l'ampliarsi delle emigrazioni interne (Franzina 1989: 6). In circa cento anni l'emigrazione transoceanica è stata un processo esplosivo, profondamente connesso alla questione meridionale e alla crisi dell'intero settore agricolo, che ha reso esplicita, nonostante il silenzio della maggioranza delle élite dell'epoca, le scarse e restrittive misure legislative, l'impossibilità di una coesione nazionale inglobante. Nonostante la mancanza di un racconto epico, capace di condensare le cause e la storia collettiva della fuoriuscita di milioni di italiani dai confini nazionali, è possibile rintracciare una produzione artistica che, sfruttando differenti media, si è interessata alla grande emigrazione, contribuendo a lasciarne traccia nell'immaginario e nella memoria collettiva. La musica popolare e in particolare le canzoni dell'emigrazione, da *Mamma mia dammi cento lire a Trenta giorni di nave a vapore*, hanno foraggiato il mito delle Americhe tra le masse rurali (Franzina 2001). Sul versante letterario, Gramsci aveva criticato il disinteresse dei letterati nei confronti delle emigrazioni di massa così come delle condizioni che costringono il proletariato agricolo a spostarsi (Gramsci 1975: 2253-2254). All'interno di questo panorama si distingue e fa scarto la figura di Edmondo de Amicis che, nel dar forma al racconto dell'emigrazione, si è avvalso della poesia (*Gli emigranti* pubblicata 1881), del romanzo popolare (il racconto *Dagli Appennini alle Ande* contenuto in *Cuore* del 1886) e del reportage di viaggio. *Sull'Oceano*, dato alle stampe nel 1889, è il resoconto giornalistico, redatto in forma romanzata, del viaggio compiuto dallo scrittore cinque anni prima verso il Sudamerica, assieme agli oltre mille passeggeri che affollavano la terza classe del piroscafo in attesa di essere scaricati nei porti dell'Argentina e dell'Uruguay. Le righe iniziali di *Sull'Oceano* sono sufficienti per restituire al lettore l'impietosa immagine che si spalanca dinnanzi agli occhi di De Amicis quando quest'ultimo raggiunge il porto di Genova per l'imbarco: «Quando arrivai, verso sera, l'imbarco degli emigranti era già cominciato da un'ora, e il Galileo, congiunto alla calata da un piccolo ponte mobile, continuava a insaccar miseria» (De Amicis 1996: 5). La traversata permette allo scrittore, attento narratore delle trasformazioni sociali in atto nella giovane nazione e divulgatore delle sue problematiche sociali (Isnenghi 2011: 100), di osservare e confrontarsi con l'Italia a bordo – questo il titolo del terzo capitolo del libro – e di raccogliere un inventario di storie di vita, in cui il coevo approccio lombrosiano e le sue finalità classificatorie lasciano il posto a un esibito sentimento di pietà per le drammatiche condizioni esistenziali. Il viaggio di De Amicis fu finanziato dall'editore Treves che, grazie al grande successo di vendite del reportage – ben dieci ristampe a distanza di poche settimane dalla prima uscita –, pubblicò nel 1890 una nuova versione di *Sull'Oceano* con l'aggiunta delle illustrazioni di Arnaldo Ferraguti. Per realizzare i suoi disegni e ritrarre con il suo stile naturalista le situazioni e i personaggi descritti dalla penna dello scrittore di origine ligure, anche Ferraguti si era imbarcato, ancora una volta grazie al sostegno economico di Treves, in una nave carica di emigranti. L'illustra-

tore portò con sé non solo pennelli e matite ma anche una macchina fotografica, al fine di realizzare una documentazione visiva in presa diretta del viaggio e trarre ispirazione per le sue composizioni artistiche (Bacci 2008).

Dalla produzione deamicisiana a quella di altri autori come Pascoli (i poemetti *Italy. Sacro all'Italia raminga* del 1904, e *Pietole* del 1909) e Pirandello (la novella *L'altro figlio* scritta nel 1923) emergono gli elementi distintivi e ricorrenti, i tòpoi identitari che caratterizzano l'immaginario emigrazionistico in ambito letterario, ben descritti da Sebastiano Martelli:

Con l'emigrazione si consuma un distacco traumatico dalla comunità familiare e da quella del paese, cesura e strappo nel flusso degli affetti e dei referenti culturali. Il viaggio è verso l'ignoto, verso una terra senza confini, crocevia di lacerazioni de-storificanti e quindi luttuose. Lo spazio infinito dell'oceano segna profondamente l'esperienza dell'emigrazione: la paura dell'ignoto, il rischio di perdersi, [...] la impossibilità di realizzare un "ponte" [...] e, quindi, una domesticazione della morte stessa mediante il conforto, il pianto, i riti, i riti religiosi, la vicinanza dei familiari e della comunità di appartenenza (Martelli 2001: 453).

Paura, lutto, fatalità, persino colpa: nonostante gli sforzi di emancipazione e allontanamento da uno stato di miseria, l'emigrante assume una caratterizzazione che oscilla tra il patetismo, connotato da tratti melodrammatici, e la stigmatizzazione come soggetto colpevole di aver abbandonato i legami familiari, le origini, la patria. Sarà quest'ultimo polo a essere ripreso e inasprito in epoca fascista per esporre un giudizio severo contro quanti abbandonano la patria.

Come si è visto nel caso della sinergia tra reportage, tecnica fotografica e pratica pittorica di stampo naturalista che ha riguardato la fortuna di *Sull'Oceano* di De Amicis, la letteratura ha fornito temi, figure e percorsi interpretativi utili a comprendere anche il trattamento che gli altri media hanno riservato all'emigrazione. Attraverso un dialogo intermediale i tòpoi identitari di questo immaginario migrano da un medium all'altro – in questo caso dalla letteratura verso il cinema e la fotografia –, adeguandosi ai differenti formati e trasformandosi a contatto con i diversi sistemi discorsivi. Nei prossimi paragrafi si valuteranno la tenuta e le trasformazioni che hanno riguardato una cultura visuale dell'emigrazione transoceanica, con la consapevolezza che le immagini e la loro visione abbiano un carattere costruito e situato, storicamente variabile, influenzato dalle ideologie e dalle trasformazioni tecnologiche (Pinotti & Somaini 2016: XV).

Nell'ultima parte del saggio saranno analizzate le influenze e i ritorni anacronistici che le configurazioni visive, connesse alle migrazioni verso le Americhe, hanno sulle rappresentazioni delle immigrazioni contemporanee e gli effetti prodotti sugli spettatori odierni. Si tratterà dunque di comprendere, seppur in forma abbozzata, le ripercussioni prodotte dalle concrezioni visive originate dall'immaginario emigrazionistico sulle rappresentazioni di coloro che in passato salpavano dalle coste italiane e che oggi tentano di raggiungerle.

### *Lo sguardo cinematografico: melodrammi emigratori*

Gli anni del cinema muto attingono a piene mani dai modelli letterari descritti, alimentando un immaginario già consolidato e rielaborando lo sguardo deamicisiano

del quale vengono accentuati gli elementi melodrammatici (Brunetta 2001: 495-498). Nel 1915, due anni prima di *L'emigrante* diretto e interpretato da Charlie Chaplin, in Italia prende avvio il racconto cinematografico dell'emigrazione con *L'emigrante* di Febo Mari e *Gli emigranti* di Gino Zaccaria, due film incentrati sullo spostamento verso il Sudamerica. Mentre il film di Zaccaria concilia la traversata oceanica con l'incontro amoroso, il film di Mari narra le sfortunate vicende di Antonio, interpretato da Ermete Zacconi, che, per garantire un futuro di prosperità alla moglie e alla figlia, parte alla volta dell'Argentina. Ben presto le speranze riposte nel nuovo paese si trasformano in chimere: a causa dell'età avanzata, Antonio dovrà accontentarsi di un posto da manovale mal retribuito.



Fig. 1 - Febo Mari, *L'emigrante*, 1915. Antonio, prima della partenza, attraversa le strade del paese natale assieme alla moglie e alla figlia.



Fig. 2 - Febo Mari, *L'emigrante*, 1915. Soggettiva di Antonio che, durante la traversata, stringe tra le mani la foto della sua famiglia.

Ai fallimenti lavorativi seguono le disgrazie: dopo un incidente sul lavoro e un ragiro da parte dei servizi sociali a causa del quale perderà l'indennizzo per le cure mediche, il protagonista decide di far ritorno a casa. I primi minuti del film condensano tutti i tratti distintivi della partenza e del viaggio sull'oceano: la famiglia che si riunisce attorno alla figura paterna che si appresta a intraprendere il viaggio; il gruppo di emigranti in partenza carico di bagagli che sfila lungo le vie del paese (Fig.1); i saluti, il cordoglio e infine la fotografia della moglie e della figlia che, mostrata in primo piano e poi affissa al letto dell'affollato dormitorio della nave, costituisce il cordone ombelicale con la terra d'origine e i suoi affetti (Fig. 2).

Nel 1916 Umberto Paradisi gira *Dagli Appennini alle Ande*, a cui seguiranno altre due trasposizioni cinematografiche del racconto di De Amicis: quella di Flavio Calzavara nel 1943 e il documentario di Folco Quilici nel 1959. Mentre il documentario di Quilici sarà depurato dal fatalismo e dalla colpa deamicisiana, il film di Paradisi non può che esserne intriso, viste le finalità pedagogiche e propagandistiche con cui l'opera fu realizzata. Quest'ultimo infatti, assieme a *Il piccolo scrivano fiorentino* (1915), *Il piccolo patriota padovano* (1915) e a *Sangue romagnolo* (1916), tutti diretti da Leopoldo Carlucci, regista che nel 1917 realizzerà anche il film, oggi non più visibile, *La flotta degli emigranti*, fa parte di una serie di trasposizioni in pellicola dei racconti mensili contenuti in *Cuore*. La realizzazione di questi film, ispirati alla popolarissima opera di De Amicis, fu intrapresa durante

la guerra dalla casa di produzione torinese Film Artistica Gloria e indirizzata ai circuiti educativi per sostenere il sacrificio bellico verso la nazione e conciliarlo con i doveri familiari (Mosconi 2013: 25).

I cartelli di *Dagli Appennini alle Ande* riprendono le pagine del racconto per descrivere le vicende del tredicenne Marco, interpretato da Ermanno Roveri: l'imbarco dal porto di Genova per raggiungere l'Argentina dove la madre si era trasferita in cerca di lavoro e della quale non si avevano notizie da diverso tempo, gli incubi e i presagi durante il viaggio, la faticosa ricerca e finalmente il ritrovamento della donna.

Quest'ultima, afflitta dai rimorsi per aver abbandonato la famiglia e ormai in fin di vita, alla vista del figlio recupera tutte le speranze e accetta finalmente di farsi curare (Fig. 4). Deciso a partire per una giusta e buona causa – prima dell'imbarco, il padre bacia e abbraccia il figlio rassicurandolo: «Parti per un santo fine e Dio ti aiuterà!» –, Marco sarà travolto dallo scoraggiamento e dalla solitudine durante il viaggio sul piroscampo (Fig. 3). Ogni volta che in Argentina le avversità ostacoleranno il suo fine, un incontro fortuito, un intervento provvidenziale permetteranno di risolvere in positivo la situazione, sino al lieto fine.



Fig. 3 - Umberto Paradisi, *Dagli Appennini alle Ande*, 1916. Il giovane Marco si appresta a imbarcarsi.



Fig. 4 - Umberto Paradisi, *Dagli Appennini alle Ande*, 1916. Dopo tante traversie Marco riabbraccia la madre ammalata che, alla vista del figlio, ritrova le forze.

## 2. *Gli sguardi fotografici sull'emigrazione: inchieste parlamentari, ritratti, reportage*

Rispetto al cinema, mezzo che all'epoca incominciava ad affermarsi, a definire le regole del suo linguaggio e le forme della sua fruizione, la fotografia era largamente diffusa. Ciò ha garantito l'elaborazione di una molteplicità di sguardi e di approcci che, seppur incapaci dar vita a un'epica dell'emigrazione (D'Autilia 2012: 164), sono riusciti, almeno parzialmente, a emanciparsi dalle finalità pedagogiche, dai moralismi e dagli stereotipi sull'emigrazione per proporre una documentazione ampia e frammentaria e, in alcuni casi, un'inchiesta sociale. Inoltre, rispetto alle altre tecnologie mediatiche del periodo, la fotografia era economicamente più accessibile e dunque ha permesso la realizzazione di autorappresentazioni in cui emergono sia le soggettività dei migranti sia le loro trasformazioni nei contesti socioculturali di partenza e di arrivo.

Numerosi archivi diffusi, fondi e fondazioni sparsi in Italia e all'estero conservano un patrimonio fotografico sterminato la cui mole è stata, anche grazie a processi di digitalizzazione, solo in parte resa accessibile agli studiosi. Queste immagini, con i loro volti ritratti, gli ambienti e le microstorie racchiuse, possono e devono essere considerati, sia dallo storico dei fenomeni migratori sia dallo studioso di immagini, alla stregua di fonti storiche. Esse sono dei documenti che chiedono di essere processati al fine di rinvenire le cause che li hanno resi dei monumenti, ossia tracce del passato per mezzo delle quali una società elabora, seleziona e costruisce la propria memoria collettiva per poi darla in eredità ai posteri (Le Goff 1978).

Già nel 1991 lo storico e teorico dei media Peppino Ortoleva, nel tentativo di superare un mero uso illustrativo e didascalico del patrimonio fotografico legato all'emigrazione, rifletteva sulla presenza costante dell'immagine fotografica all'interno dei «momenti nevralgici della vita dei gruppi sociali interessati al fenomeno» (Ortoleva 1991: 123) e proponeva di tracciarne una tipologia e dunque di renderla un oggetto di studio per la ricerca storiografica. Seguendo e approfondendo le intuizioni di Ortoleva è possibile individuare e organizzare i documenti fotografici della grande emigrazione transoceanica in tre macrotipologie, al fine di individuare i modi di produzione e di circolazione, le funzioni culturali e sociali che questi assumevano, le estetiche e gli effetti patemici in essi implicati. Avremo dunque le fotografie che accompagnavano le inchieste istituzionali sulle condizioni delle classi sociali meno agiate, i ritratti e le immagini realizzate dagli emigranti o dai loro familiari in occasioni socialmente rilevanti, infine i reportage prodotti da fotogiornalisti e sociologi. La classificazione proposta non pretende di avere alcun valore di esaustività, né gli esempi proposti per ciascuna categoria possono esaurire la vasta gamma della produzione fotografica che ha avuto come soggetto l'emigrazione italiana verso le Americhe. A dispetto delle limitazioni, queste tipologie possono fornire un contributo alla comprensione della cultura visuale prodottasi durante le diverse fasi che hanno riguardato l'emigrazione transoceanica e che ha scandito i momenti del viaggio migratorio e il loro portato passionale: la partenza e l'abbandono, il viaggio, intriso di attese e speranze, l'arrivo e l'impatto con la cultura ospitante. Ortoleva individua nella fotografia, in quanto *arte media* (Bourdieu 1965), il *medium* capace di registrare e restituire, agli occhi degli osservatori di allora e di oggi, le trasformazioni materiali e simboliche di quell'ampia fetta dei ceti popolari che sceglievano di abbandonare la terra d'origine.

L'immagine meccanica è, per tutto il periodo fra gli ultimi due decenni del secolo scorso e gli anni Trenta, terreno di frizione, luogo di scambio e di scontro, fra le tradizioni preindustriali che vengono osservate, anzi forse ulteriormente consacrate, dai simboli, dalle disposizioni cerimoniali, dai gesti emblematici, fissati sulla lastra o sulla pellicola, e i piccoli o grandi spostamenti nel costume, nel comportamento, nei gesti che la fotografia stessa rivela, spesso all'insaputa degli interessati: spostamenti in molti casi appresi e interiorizzati proprio a partire dalla visione frequente di immagini fotografiche pubblicate da giornali e riviste, e delle fotografie in movimento sugli schermi del cinema (Ortoleva 1991: 124).

Le fotografie potevano accompagnare le inchieste istituzionali finalizzate a documentare la parabola migratoria, dagli ambienti d'origine alla partenza e al viaggio, sino all'arrivo e all'insediamento.

*L'Inchiesta agraria e sulle condizioni della classe agricola* (1877-1885), coordinata dal senatore Stefano Jacini, sgretola l'immagine di un'Italia unita e prospera, mettendo in primo piano le condizioni di miseria in cui versava la classe contadina del Mezzogiorno, una parte considerevole del neonato stato, che da secoli era stata condannata alla miseria economica. Tra gli intellettuali che hanno messo in relazione l'emigrazione con la questione meridionale c'è il politico ed economista Francesco Saverio Nitti, per il quale l'emigrazione dalle zone del Sud d'Italia è stata un fenomeno ineluttabile ma che, d'altra parte, ha garantito ai braccianti agricoli una possibilità. Secondo Nitti, per molti degli abitanti dei paesi dell'Italia meridionale emigrare era una necessità «perché dove grande è la miseria e dove grandi sono le ingiustizie che opprimono ancora le classi più diseredate dalla fortuna, è legge triste e fatale: o emigranti o briganti» (Nitti 1958: 364). Inchieste e interrogazioni parlamentari sono state accompagnate da una documentazione fotografica con valore probatorio: laddove l'obiettivo era quello di documentare la fuga necessaria, le immagini delle famiglie private degli adulti e ridotte a gruppi di bambini e anziani (Fig. 5)<sup>1</sup>, al pari delle prove visive dell'opprimente arretratezza socioeconomica che caratterizzava i luoghi d'origine (Fig. 6)<sup>2</sup>, dislocati sia a Sud che a Nord, il medium fotografico, con la sua capacità di fissare nell'inquadratura uno spazio e un tempo che appaiono condannati all'immutabilità, diventa un potente alleato.

Appartengono alla seconda categoria i ritratti fotografici prodotti su commissione dagli stessi migranti e dalle loro famiglie. Questa produzione fotografica è molto vasta e la sua diffusione è concomitante alla nascita del fenomeno migratorio, a differenza invece degli autoritratti, ovvero le istantanee scattate dagli stessi emigrati, che inizieranno a diffondersi solo a partire dagli anni Trenta del Novecento, per poi imporsi, senza per questo sostituire le pose negli studi fotografici, negli anni Cinquanta (Tosi 1989).

Nell'ampio panorama dei fotografi che hanno ritratto i protagonisti dell'emigrazione c'è il calabrese Saverio Marra (1894-1978) che trascorre gran parte della sua vita a San Giovanni in Fiore, il suo paese d'origine in provincia di Cosenza, lavorando come fotografo durante la seconda metà del secolo scorso<sup>3</sup>. Lo sguardo fotografico di Marra cattura momenti ed eventi simbolicamente densi per la piccola comunità calabrese che si trasforma profondamente a causa dell'esodo di massa verso le Americhe, iniziato negli anni Cinquanta dell'Ottocento. Marra realizza i ritratti per il passaporto, le foto del nucleo domestico da inviare a chi è partito per assicurarlo della situazione familiare



Fig. 5 - Figli di emigrati rimasti a Reggio Calabria (1908).



Fig. 6 - Inchiesta parlamentare (1909): case contadine a Teramo.

(Fig. 7) o per informarlo dei cambiamenti sopraggiunti, come la nascita di un figlio (Fig. 8), e soprattutto le immagini della morte, la cui documentazione prevedeva il raggrupparsi della famiglia attorno alla bara o alla lapide del defunto (Fig. 9)<sup>4</sup>.

La produzione del fotografo calabrese connessa al viaggio oltreoceano può essere considerata sintomatica di una tendenza culturale più ampia che caratterizza gran parte della produzione ritrattistica familiare utilizzata per costruire un ponte comunicativo, legato alla tradizione orale, tra gli emigranti e loro familiari rimasti a casa e favorire la trasmissione della memoria. Attraverso questi documenti visivi, lo spettatore emigrato poteva scrutare la realtà lontana, misurarne la distanza, riconnettersi a essa, osservare il perdurare delle usanze, i cambiamenti nel costume, l'inversione dei ruoli maschili e femminili, che permette alle donne di negoziare nuove forme di soggettività (Corti 2006: 261-266), e i mutamenti nel sistema degli affetti. A questa funzione testimoniale, se ne aggiunge una magico-rituale. Per Francesco Faeta, che ha collaborando attivamente alla costituzione dell'archivio *Saverio Marra* presso il *Museo Demologico dell'economia, del lavoro e della storia sociale silana* di San Giovanni in Fiore, attraverso la fotografia chi è emigrato «resta nella vita sociale paesana come un fantasma, [...] dispensatore di vita ma, al contempo, giudice temuto



Fig. 7 - Saverio Marra, *La famiglia Scalise di Castelsilano*, 1927.



Fig. 8 - Saverio Marra, *Caterina Marra con le figlie e la nipotina a San Giovanni in Fiore*, 1927-28.



Fig. 9 - Saverio Marra, *La lapide di Leone Immacolata De Marco, i figli e il fratello al Cimitero di San Giovanni in Fiore*, 1930.

e inafferrabile, fattore di regole, erogatore di memorie, riscontro del tempo [...] Come un morto egli resta il referente metastorico dell'esistenza di coloro con cui è in relazione» (Faeta 1984: 45). Invece, chi si lascia fotografare adegua la propria immagine a un modello e a un sistema di regole che, proprio grazie agli stilemi formali del ritratto, si preservano nel tempo e nello spazio.

Durante la sua indagine etnografica negli anni Cinquanta in Lucania, Ernesto De Martino rilevò l'utilizzo del «lamento funebre in occasione di un equivalente critico della morte, come la partenza per il servizio militare o per la guerra o per l'America» (De Martino 2000: 73). Nelle fotografie di Marra e di molti altri fotografi, spesso rimasti anonimi, che si sono dedicati alla realizzazione di foto familiari per gli emigranti, le riflessioni di De Martino trovano un'eco figurativa che mette in relazione la crisi della presenza legata all'emigrazione e ai suoi rituali emotivamente più coinvolgenti, come la partenza e il cordoglio da essa prodotta, con il rito funebre. Il ricongiungimento reso possibile dal medium fotografico lenisce, a livello simbolico, il distacco traumatico dalla comunità familiare e dal paese, offre un palliativo alla cesura nel sistema degli affetti e dei referenti culturali. Anche gli emigranti erano committenti o autori di ritratti e li utilizzavano sia come strumenti di autorappresentazione sia come prove, spesso falsificate attraverso montaggi e ritocchi compiuti dagli studi fotografici specializzati, del miglioramento della propria condizione socioeconomica nel contesto di arrivo e dei riti di passaggio (matrimoni, nascite, funerali). Una volta ritoccate, le fotografie venivano inviate sotto forma di cartoline ai familiari rimasti a casa. Queste cartoline fotografiche sostituivano la corrispondenza epistolare, superando così l'ostacolo dell'analfabetismo molto diffuso tra ceti che intraprendevano l'emigrazione.

Se i luoghi d'origine, intrisi di povertà e miseria, erano l'oggetto di inchieste istituzionali sulla condizione dei braccianti nel Mezzogiorno, le fotografie che documentavano l'insediamento, la stabilizzazione del nucleo familiare e il raggiungimento di condizioni economiche migliori erano alcuni dei principali temi delle fotografie commissionate dagli stessi emigranti e inviate ai familiari rimasti in Italia. A proposito di queste fotografie lo storico Paola Corti sottolinea la diversa funzione sociale e culturale che queste assumevano a seconda della tipologia di spettatori: «Se nello sguardo pubblico di fotografi e istituzioni la registrazione delle persistenze andava a rafforzare il disegno politico di cancellarne le tracce, nello sguardo privato rispondeva all'esigenza prioritaria del committente: quella di mostrare la continuità e la solidità dei rapporti familiari» (Corti 2006: 257). Nelle fotografie delle famiglie emigrate molteplici sono le dinamiche in gioco: la dialettica tra persistenze e graduali trasformazioni degli aggregati familiari sperati dall'oceano; la dimensione culturale che, nell'epoca della riproducibilità fotografica, trova il suo ultimo rifugio nel culto del ricordo dei cari lontani (Benjamin 2012: 27) e che si coniuga con la necessità di superare l'ostacolo della compresenza spaziale e temporale per rendere partecipe ai riti di passaggio domestici l'intero nucleo familiare.

Nel ritratto della famiglia Salotti, i nonni rimasti in patria vengono integrati nella fotografia attraverso l'esposizione del loro ritratto già incorniciato (Fig. 10)<sup>5</sup>. Sfruttando l'espedito della foto nella foto viene garantita una compresenza inusitata e a carattere transnazionale, che garantisce il superamento delle distanze e delle fratture spaziali, temporali e socioeconomiche: diverse generazioni possono rivolgere, tutte assieme, lo sguardo verso l'obiettivo del fotografo, rivedersi e presentarsi attraverso l'immagine che attesta il benessere raggiunto.

A volte le stesse fotografie posso rientrare in più categorie: è il caso della serie di ritratti realizzata nel corso degli anni Venti del Novecento dal sociologo e fotografo Lewis Wickes Hine a Ellis Island. L'obiettivo fotografico di Hine permette di costruire un vasto catalogo dei tipi umani che affollano i cancelli e le sale di quello spazio di contenzione che, sino al 1954, regolò l'accesso dei migranti negli Stati Uniti. Si tratta un grande progetto in cui l'indagine sociologica sfrutta gli elementi della ritrattistica e la capacità di catturare il vissuto da parte



Fig. 10 - La famiglia Salotti con alcuni ospiti a Somerville nel Massachussets, negli anni Trenta.



Fig. 11 - Lewis Wickes Hine, da sinistra a destra: *Mother and Child* (1905); *Italian family looking for lost baggage* (1905), *Italian child finds her first penny* (1926).

dell'obiettivo per restituire allo spettatore una galleria dei volti, delle tipologie sociali di emigranti e dello spaesamento malinconico che accompagna il loro arrivo nel nuovo mondo (Fig. 11)<sup>6</sup>. L'atlante fisiognomico degli immigrati a Ellis Island realizzato da Hine è una galleria di volti, spossati, impauriti ma anche fieri e carichi di aspettative in cui il migrante non è il committente o l'autore della fotografia «intento alla produzione di un'immagine di sé da preservare o da far circolare» (Ortoleva 1991, 123) e nemmeno lo spettatore ideale. In questa

serie fotografica è uno sguardo esterno che fissa la camera posta dinnanzi agli emigranti, trasformando questi ultimi nell'«oggetto di un'indagine a finalità anche classificatoria» (*Ibidem*). Al di là dell'intento classificatorio, si conservano molti dei tratti peculiari di un'umanità in movimento. Da questo punto di vista, il progetto fotografico di Hine intrattiene un legame privilegiato con gli scatti realizzati alla fine dell'Ottocento dal padre della fotografia sociale Jacob Riis tra gli slum di New York, dove gli immigrati italiani conducevano una vita di stenti. La terza e ultima tipologia è quella che comprende fotografie e reportage con scopi di denuncia nei confronti delle condizioni di viaggio e della prima accoglienza. Si tratta di inchieste in cui spesso dietro l'obiettivo vi è l'occhio dell'artista.

Dai porti di Genova, Napoli e Palermo in migliaia si sono imbarcati su quelle che all'epoca veniva soprannominate "navi di Lazzaro", oggetto di molte inchieste sanitarie e denunce da parte dei medici dell'epoca. Negli scatti di Alfred Stieglitz ed Edmund Levick, realizzati nei primi anni del Novecento, predomina lo sguardo a distanza e dall'alto che sovrasta e domina quell'insieme compatto in cui gli individui stentano a riconoscersi, un groviglio di valigie, corpi e speranze, per parafrasare il breve racconto di Leonardo Sciascia *Il lungo viaggio* (1973). Nel caso della foto di Stieglitz intitolata *The Steerage*, i soggetti si collocano sul ponte della nave, dove sono preservate le differenze di classe, di genere e la suddivisione delle mansioni quotidiane (Fig. 12). Nella foto di Levick, *Immigrants on an Atlantic liner*, seppur imbrigliati nel totale di uno sguardo oggettivante, le individualità provano a emergere, rivolgendo i volti verso l'obiettivo della macchina fotografica (Fig. 13).

Prima di raggiungere il nuovo mondo, la massa dei corpi si ricompatta con l'approdo a Ellis Island, confine oltre il quale si potranno realizzare o infrangere i sogni e le speranze, ma anche spazio di confinamento che separa e protegge la comunità dagli estranei. Nelle immagini del primo Novecento i migranti che fanno il loro ingresso a Ellis Island non sono più rappresentati come una massa compatta in cui è difficile distinguere le singolarità: i loro corpi riacquistano stabilità morfologica ma solo per irraggiungersi al sistema di prove dal quale dipende l'accesso nella società ameri-



Fig. 12 - Alfred Stieglitz, *The Steerage*, (in *Terza classe*, 1907); Washington, National Gallery of Art, .



Fig. 13 - Edmund Levick, *Immigrants on an Atlantic Liner*, 1906; Washington, Library of Congress, .

cana (Fig. 14). Sempre attraverso un totale dall'alto, la fotografia anonima conservata presso la New York Public Library ritrae una sala di Ellis Island occupata da una folla ordinata e perlopiù seduta. Qui le distanze tra un corpo e l'altro sono evidenti e la presenza di uno spazio architettonico ben definito, scandito dalle file ordinate di travi, consente di organizzare e selezionare il flusso migratorio.

### 3. Immagini e immaginari che migrano

I media hanno collaborato alla costruzione e alla modulazione di un immaginario emigratorio ampio e dagli effetti molteplici, foraggiando stereotipi oppure fornendo nuovi modelli figurativi. Il cinema muto, in dialogo con la produzione letteraria, ha costruito un'immagine melodrammatica dell'emigrante che, con l'avvento della propaganda fascista, si è trasformata in un'onta di colpevolezza. La



Fig. 14 - Fotografia anonima del 1909 conservata presso la New York Public Library.

fotografia, da quella familiare a quella sociale, ha documentato la povertà dei luoghi d'origine, le difficoltà dell'arrivo ma anche le trasformazioni dei ruoli sociali e il miglioramento delle condizioni economiche. Il medium fotografico è stato un importante strumento di autorappresentazione e un surrogato della presenza, che ha ridotto le distanze e superato la barriera dell'analfabetismo.

Pur mancando un grande racconto dell'emigrazione transoceanica, il magma di immagini e discorsi ha permesso al fenomeno di consolidarsi nella cultura visuale italiana e a cavallo tra Ottocento e Novecento. Questo patrimonio alimenta anche l'immaginario odierno, mettendo a disposizione degli spettatori contemporanei forme di esperienza filtrate dai formati e dalle tecnologie mediatiche, in cui il passato si ri-presenta ed entra in connessione con il presente.

Si creano così dei cortocircuiti: le immagini delle molteplici e frammentate immigrazioni verso l'Europa riattualizzano alcuni dei tratti figurativi, le estetiche e i dispositivi

passionali descritti nelle pagine precedenti, fornendo agli spettatori odierni dei criteri di lettura per le immagini degli sbarchi che affollano le cronache. Il ritorno di alcune configurazioni visive consente allo spettatore di costruire dei parallelismi e di rintracciare delle costanti di lunga durata nella cultura visuale della storia d'Italia. Quello che le immagini del passato, a contattato con il presente, mettono a disposizione è una pedagogia dello sguardo, un insieme di strumenti per leggere criticamente il flusso visivo nel quale siamo immersi e costruire nuovi percorsi di senso.

Per raccontare gli sbarchi lungo le coste del Mezzogiorno, dall'immigrazione albanese sino all'arrivo dei richiedenti asilo in fuga dal Medio Oriente e dai regimi dittatoriali nordafricani, gli organi di stampa radiotelevisiva troppo spesso hanno ripreso e riadattato alcune delle strategie discorsive utilizzate per stigmatizzare gli emigranti (Coviello e Tagliani 2018). Il timore dell'ignoto che assillava la partenza verso l'America è diventato paura dell'invasione da parte degli stranieri (Binotto, Bruno e Lai, 2016) Il pietismo e la condanna per chi abbandonava le origini si sono trasformate in un eccesso di patemizzazione, che porta con sé il rischio di una rielaborazione della sofferenza altrui condotta attraverso le forme dell'autoassoluzione e della deresponsabilizzazione (Sontag 2003). Nelle immagini dei corpi stremati e in fin di vita dei migranti che saturano la quotidianità si raggiunge la perfetta saldatura tra moralismo umanitario e pietà compassionevole. Margine estremo di questa costellazione di immagini sono le fotografie, scattate dalla giornalista Nilüfer Demir, del corpo senza vita di Alan Shenu, annegato all'età di tre anni davanti alle coste della Turchia nel settembre del 2015. In questi scatti si raggiunge la perfetta saldatura tra la morale umanitaria e la pietà compassionevole. Una seconda strategia di rappresentazione sovrappone uno sguardo formato e formante sull'eterogeneità dei migranti che attraversano lo spazio, trasformando la moltitudine delle forme di vita in movimento in un'orda di corpi indistinti. Dalle navi che salpavano per le Americhe, ai gommoni che approdano lungo le coste italiane, il totale è l'espressione del controllo sul territorio e sui corpi compressi nello spazio inquadrato. Attraverso il registro stilistico esemplificato dall'inquadratura oggettiva e dall'alto si realizza un processo di fusione che degrada e dissolve le identità in un corpo estraneo facilmente assimilabile oppure, proprio perché reso irricognoscibile, espulso.

A partire dagli anni Novanta del secolo scorso, il cinema italiano ha provato a elaborare dei racconti e dei montaggi capaci di rivelare le criticità di questi moduli retorici. Già a partire dai titoli di testa, *Lamerica* (Amelio, 1994) attiva un cortocircuito temporale che tesse i legami tra l'immigrazione albanese e il passato coloniale fascista. Il film di Amelio si chiude con i primi piani dei volti degli immigrati compressi sulla nave diretta in Italia. Si pensi alle immagini televisive dell'arrivo di una nave carica di albanesi sulle coste pugliesi montate da Nanni Moretti in *Aprile* (1998) e inserite subito dopo la sequenza sulla spiaggia, in cui il regista e la sua troupe attendono invano uno sbarco. Infine, *Nuovomondo* (Emanuele Crialesi, 2016) si apre con l'impressionante inquadratura dall'alto, costellata da una miriade di sguardi in macchina, nella quale la nave lascia la banchina del porto per raggiungere gli Stati Uniti.

Ai regimi scopici fondati sulla costruzione di una topica del sentimento (Boltanski 1993) oppure finalizzati all'annullamento delle soggettività migranti si oppongono strategie di rappresentazione tese a raccontare e a valorizzare l'arrivo e l'attraversamento della penisola da parte degli immigrati, i loro sentimenti dello spostamento, scegliendo di restituire allo spettatore l'azione di uno sguardo altro

che prova a collocarsi all'interno di un paesaggio spesso deturpato dall'azione umana, nella precarietà dei luoghi di lavoro, tra i pregiudizi della socialità. Alcuni registi, tra cui Gianfranco Rosi, Andrea Segre, Dagmawi Ymer e Jonas Carpignano, e fotografi come Sergio Ramazzotti, Alessandro Penso e Francesco Zizola, hanno lavorato per costruire un immaginario capace di criticare e disinnescare le retoriche massmediatiche sopra descritte, le barriere culturali e i dispositivi biopolitici che relegano i migranti nella condizione esistenziale di confinati, costantemente sottoposti a meccanismi di identificazione, segregazione ed espulsione. Questa produzione, tutt'ora in corso, individua nel confronto con l'alterità un campo aperto di possibilità etiche ed estetiche. In *Come un uomo sulla terra* (Segre, Ymer e Biadene, 2008) e a *Mare chiuso* (Segre, Liberti, 2012) il metodo documentario, affiancato al montaggio intermediale di immagini provenienti dal repertorio televisivo sugli sbarchi a Lampedusa o di video a bassa risoluzione girati con gli smartphone dagli stessi migranti, è foriero di processi di autenticazione delle soggettività migranti e di valorizzazione delle loro storie di vita. *Fuocoammare* (Rosi, 2016), mostrando allo spettatore l'ambiente mediale che avvolge Lampedusa e che sorveglia i corpi in transito, elabora una riflessione sulle tecnologie politiche che stabiliscono i confini e le regole del loro attraversamento. In un'epoca che non possiede forme narrative stabili e predilige formati trans- e intermediali, il reportage può essere l'habitat discorsivo adatto per accogliere le testimonianze e i frammenti di memoria delle identità migranti. Anche il documentario, il *found footage* e la loro ibridazione con la fiction si mostrano capaci di attraversare creativamente l'archivio delle immagini e delle memorie di quanti provano a superare, spesso illegalmente e a rischio della propria vita, le barriere che ostacolano l'esercizio del diritto al viaggio. È con queste immagini e con le pratiche di rimediazione a cui sono sottoposte che gli italiani, popolo di emigranti, dovrà confrontarsi per instaurare una soglia etica in base alla quale ripensare sia la sorveglianza dei confini e il controllo delle soggettività in transito sia lo spettacolo della sofferenza a distanza.

<sup>1</sup> La foto in Fig. 5 è originariamente tratta dal volume di Dino Taruffi, Leonello De Nobili e Cesare Lori (1908).

<sup>2</sup> Le Figg. 6 e 14 sono tratte dal libro di Oreste Grossi e Gianfausto Rosoli (1976: 5 e 22).

<sup>3</sup> Si ringrazia Caterina Martino, Cultore della materia in Fotografia Contemporanea all'Università della Calabria, per i preziosi consigli sulla produzione fotografica di Marra.

<sup>4</sup> Le Figg. 7-8-9 sono tratte dal volume curato da Faeta (1984). Ciascuna fotografia reca una didascalia, inserita a posteriori durante la schedatura dei negativi conservati presso l'archivio Saverio Marra e riportata nel volume, in cui si specifica che queste sarebbero state inviate al capo famiglia emigrato.

<sup>5</sup> La Fig. 10 è ripresa dal saggio di Paola Corti (2006: 267).

<sup>6</sup> Tutte le foto di Hine su Ellis Island sono conservate presso la New York Public Library e disponibili gratuitamente su Internet.

Sul montaggio cromatico di Giotto.  
Il ciclo pittorico delle personificazioni agli Scrovegni  
*Pamela Gallicchio*

---

1. *In apertura*

Il nucleo pittorico custodito nella Cappella degli Scrovegni (1305, Padova) costituisce uno dei più rilevanti testi visivi dell'arte pittorica trecentesca. Nel presente contributo, ci riferiremo al patrimonio visivo costituito dai suoi affreschi come a un oggetto artistico pensato per provocare specifiche reazioni, nonché in grado di adempiere a scopi educativi e propagandistici. La nostra riflessione muove da un'attenzione specifica rivolta a quella che possiamo definire la *logica dell'assemblaggio*, mediante cui il complesso sistema di immagini viene presentato all'osservatore. In linea con una concezione del montaggio intesa come principio formale generale presente nelle arti<sup>1</sup>, cercheremo di indagare alcuni aspetti della costruzione pittorica, facendo emergere il rilievo assunto dal livello cromatico ai fini della produzione di senso.

Una lettura più vicina alla presentazione della rappresentazione pittorica esibita nella cappella, inoltre, non può sottrarsi da un confronto con la dimensione politica e antropologica del contesto che ha prodotto un tale oggetto. Occorre munirsi di una serie di coordinate storiche e sociali, prima di tentare una proposta di lettura del ciclo. Pertanto, ci proponiamo di ri-esplorare l'operazione di costruzione di un luogo sacro, da parte del banchiere Enrico Scrovegni a Padova, secondo una prospettiva strettamente collegata alla cultura in cui esso fu concepito, agli inizi del Trecento. Ci riferiamo dunque a un ambiente specifico, quello della dotta e ricca Padova, una delle città più ricche nel panorama trecentesco del Nord Italia, particolarmente sensibile alla sua storia, ricolma di antichità e dal *milieu* sociale caratterizzato da una forte componente giuridica. Il caso risulta estremamente interessante dal momento che si trattò dell'edificazione di una cappella privata, una cappella di palazzo, beneficiata dal privilegio papale di essere accessibile al popolo, al fine di ottenere le indulgenze. Sacro e profano dunque s'intrecciano, nella storia di questo oggetto, secondo un percorso originale. Rintracciare quel percorso consente di riflettere sulla reale portata sociale di quell'oggetto e di individuare una lettura delle immagini dipinte da Giotto secondo una prospettiva che mira a evidenziare le strategie enunciative mirabilmente costruite per lo spettatore.

---

## 2. Nello spazio della festa

Il primo atto consiste nell'acquisto da parte di Enrico dell'Arena di Padova, un luogo notoriamente profano, dall'alto valore simbolico, dove i padovani celebravano il 25 di marzo la solenne Festa dell'Annunciazione. Il committente è in grado di appropriarsi di questo spazio performativo della città, grazie a una sapiente e intricata rete di relazioni politiche oltre che a un'ingente disponibilità di denaro. Lo Scrovegni rappresenta dunque un potere in forte ascesa, che mira al governo di Padova e che cerca un riconoscimento pubblico e sociale ben definito e circoscritto<sup>2</sup>. Come istituzionalizzare, rendere cioè ufficiale e stabile agli occhi degli altri poteri (civile e religioso) e del popolo padovano l'affermazione sociale raggiunta? Come cristallizzare il ruolo svolto da Enrico all'interno della società di Padova? Facendo incursione nel rito, ritagliandosi magistralmente uno spazio all'interno della Festa dell'Annunciazione, messa in scena della realtà civile e religiosa della città di Padova.

La Festa dell'Annunciazione era ritenuta una delle maggiori espressioni del sentimento cristiano patavino. Essa prevedeva una solenne cerimonia, tramandata dai documenti<sup>3</sup>. Risulta opportuno osservarne i dettagli, in primis, l'itinerario svolto dal corteo religioso. Dalla Cattedrale della città partiva, infatti, una processione guidata dal vescovo, il vicario con il capitolo e tutto il clero, mentre ogni confratello appartenente a un convento, partecipava portando in spalla una croce. Questo primo gruppo giungeva al Palazzo della Ragione, dove si erano radunati in attesa il podestà, i giudici della curia, giudici e ufficiali comunali, nonché tutti i cavalieri, i dottori e i cittadini illustri. Due fanciulli, vestiti rispettivamente da angelo Gabriele, con ali e giglio, e da Maria, venivano quindi issati su due cattedre. La processione si dirigeva dunque all'Arena. Il corteo era preceduto dai trombettieri del comune, seguivano i due gruppi menzionati, insieme ai gastaldi delle arti, gli artefici, i mercanti e i cittadini. Una volta raggiunta l'Arena, all'interno della corte, si svolgevano l'*angelica salutatione* e il *santo dialogo* tra Gabriele e Maria. Tale risulta la cerimonia dalle descrizioni contenute nei documenti di fine Duecento.

Il banchiere Enrico Scrovegni, alla ricerca di uno spudorato consenso politico, acquista l'Arena (1300) e costruisce la chiesa di S. Maria della Carità (ultimata nel 1305). Una volta conquistato lo spazio atto a collegare fisicamente il suo palazzo e la sua *Ecclesia* alla Festa dell'Annunciazione, istituisce un ulteriore legame affidandosi totalmente alla potenza persuasiva della pittura. La sacra rappresentazione infatti viene reiterata all'interno della cappella attraverso le *Storie della Vergine* e valorizzata dalle pitture dell'arco trionfale (*missione di Gabriele, Vergine Annunciata*). Le ingenti somme versate da Enrico lasciano ritenere che, a partire dal 1305, la sacra rappresentazione terminasse all'interno dell'edificio. Se la Festa dell'Annunciazione è da intendersi come pre-testo per inscenare un sentimento di carità, un atto caritatevole di restituzione a quegli stessi cittadini indebitatisi con lo Scrovegni fino a cedergli interi palazzi – è questo il caso – l'edificio è da intendersi invece come prolungamento della scena teatrale per orientare la sacra rappresentazione all'interno della sua cappella. Una sorta di addizione al tradizionale itinerario sacro, che gli permette di appropriarsi della forma rituale e di conseguenza della sua sacralità. Si tratta, in definitiva, della messa in opera di un'alterazione, da parte di un singolo (potere), del percorso prestabilito di un rito, di un evento collettivo. Tale alterazione, abilmente orchestrata, equivale per il

committente alla creazione di una condizione che gli consente di poter imprimere il proprio segno, nell'ambito di una tradizione caratterizzata da una forte istanza identitaria della città di Padova, oltre che politica e religiosa.

Un tratto dunque distintivo, che esprimesse la grande ambizione politica e il prestigio sociale raggiunto, suscettibile di essere ricordato ogni anno alla memoria dell'intera collettività, istituzioni comprese. Concedere ai cittadini di entrare all'interno della cappella nei giorni che il calendario liturgico riserva ai momenti di massima rilevanza culturale, le quattro feste dedicate alla Vergine, costituisce un'operazione dalla raffinata natura strategica: il potere deve essere infatti compreso nella quotidianità degli effetti che esso produce nel mondo sociale; esso è da intendersi come un concetto relazionale che implica un'imposizione della volontà, non attraverso la violenza o la coercizione, ma mediante la manipolazione della percezione dell'altro ottenendone il consenso spontaneo<sup>4</sup>.

L'ansia di apparire come un benefattore caritatevole tradisce piuttosto uno pregiudicato desiderio di esercitare quella "modalità pastorale" del potere, tipico dell'età medioevale. Il Committente, infatti, decide di farsi ritrarre tra i beati, in grado di poter sfiorare le mani della Vergine, mentre offre la sua *Ecclesia*. Il ricorso al ritratto rappresenta una scelta forte, una grande "autoconsapevolezza di sé": egli intende offrirsi come esempio e modello compiuto di Virtù. Eppure, com'è noto, solo ai massimi rappresentanti del potere spirituale e temporale era lecito farsi raffigurare attraverso una simile iconografia: ogni regola della tradizionale scena di dedica nella cappella di Enrico è infranta. Sorprendente e notevole risulta, inoltre, l'idea di far colpire il suo ritratto e la raffigurazione della cappella in controfacciata<sup>5</sup> da un raggio di luce, proprio nel giorno dell'Annunciazione: l'edificio diventa, in tal modo, lo spazio di un'azione performativa e autocelebrativa senza pari. Il sospetto è che il ruolo svolto dal *luogo* Arena, da intendersi come *setting*, nell'ambito dell'organizzazione sociale della città di Padova, venga così sostituito in parte dalla cappella, ideale e materiale prolungamento della festa e della rappresentazione sacra: una vera e propria spazializzazione dei rapporti sociali civili e religiosi del popolo padovano, dispiegato secondo il volere di Enrico. Riteniamo, pertanto, che le pitture costituiscano il messaggio visivo di una propaganda fondata su un'accorta e raffinata politica delle immagini, un'operazione molto più ambiziosa e di più ampie ricadute sociali di quella che vedrebbe lo Scrovegni animato da sincere carità e devozione nei confronti della Vergine<sup>6</sup>.

### 3. Il dispositivo visivo

La cappella presenta un complesso ciclo di affreschi scandito in quattro registi. I primi tre (policromi) sono dedicati alla Storia sacra (*Storie di Gioacchino e Anna, della Vergine, di Cristo*), mentre l'ultimo esibisce un ciclo di personificazioni dei Vizi e delle Virtù, denso di strategie narrative atte a catturare l'attenzione dello spettatore, invadendone illusivamente lo spazio. Tali immagini, insieme a quelle della sovrapporta nella parete nord, rappresentano le tracce più evidenti dell'originale<sup>7</sup> messaggio che il committente desiderava comunicare. In altre parole, una volta ostentata la presunta devozione mariana offrendo un nuovo spazio per l'espressione collettiva della forma rituale, Enrico enuncia il suo messaggio scegliendo di avvalersi di pitture realizzante mediante una riduzione cromatica della tavolozza, il chiaroscuro monocromo. Le differenti gamme cromatiche, impiegate

rispettivamente per la storia sacra e per il ciclo delle personificazioni, costituiscono due sistemi-tavolozza distinti e possiedono un valore semantico differente. La costruzione dell'impaginazione architettonica delle pitture esibisce un conflitto, messo in atto tra elementi caratterizzati da una natura antitetica: i brani pittorici policromi da una parte, e quelli in chiaroscuro monocromo dall'altra. Una simile articolazione può trovare la sua ragion d'essere nell'ambito teorico della concezione di montaggio come "collisione" di elementi. Nella teoria éjzenštejniana, com'è noto, le varie inquadrature non risultano collegate per creare una maggiore comprensibilità (narrativa, drammatica) ma poste in conflitto, l'una con l'altra. Lo scontro degli elementi antitetici produce una nuova sintassi in grado di oltrepassarli. Il montaggio, pertanto, sottopone lo spettatore al conflitto tra i vari elementi, stimolandolo a creare un concetto nuovo: «il prodotto del conflitto è un nuovo valore psicologico»<sup>8</sup>. Nell'ambito di una simile configurazione, l'intento di comunicare idee mediante astrazione sembra dunque rivestire un ruolo di rilievo. Se le *Storie sacre*, policrome, rappresentano una storia fatta di corpi, soggetti attivi, i *Vizi* e le *Virtù* configurano personificazioni di idee, concetti e pertanto vengono presentate attraverso un eccesso di sostanza materiale dell'immagine. Tali concetti, resi attraverso riduzione cromatica, tratti dall'esperienza quotidiana, risultano paradossalmente più vicini alla sfera umana dello spettatore in quanto proiezioni di Enrico: le sue ambizioni, ma anche paure, sentimenti in definitiva nei quali qualunque spettatore poteva (e può) immedesimarsi (Fig. 1).



Fig. 1, Giotto, Cappella degli Scrovegni, 1305; Padova. Interno verso la controfacciata.

Il montaggio cromatico, lo scarto cioè dal colore pieno al colore deprivato, desaturato cattura fisiologicamente l'attenzione dell'osservatore innescando una costruzione di senso. Un approccio topo-iconografico delle personificazioni, che tiene conto dei rapporti che esse intrattengono tra di loro, ma anche dei rapporti che esse instaurano con la configurazione planimetrica e funzionale del luogo rituale, a nostro avviso, permette di comprendere la loro distribuzione e la loro visibilità all'interno di un ordine architettonico-simbolico.

All'interno dell'edificio, logiche di distinzione sociale si instauravano attraverso una netta divisione della navata, costituita dall'ambone, che escludeva fisicamente e visivamente i laici dal luogo del coro, mentre un gradino e un'iconostasi marcavano l'esclusività dello spazio dell'altare maggiore. Tale divisione interna ha dirette ripercussioni sulla ricezione del registro narrativo oggetto del nostro interesse, trovandosi esso a un'altezza che è ragionevole ritenere quella più vicina all'osservatore.

Le indagini svolte durante i restauri hanno comportato la rimozione degli stalli lignei, mettendo in luce la suddivisione della parete<sup>9</sup>: la porzione muraria sottostante alle personificazioni non risulta esser stata dipinta. Secondo la ricostruzione della divisione interna della cappella, riconsiderata la visibilità della stessa, è possibile distinguere due gruppi di personificazioni, pensati, studiati e raffigurati per diverse tipologie di osservatore. La strategia di ricezione, in altri termini, viene calibrata secondo un determinato tipo di osservatore poiché, caratteristica esclusiva, l'accesso alla cappella di famiglia, come abbiamo notato, risulta essere pubblico.

Si delineano così un primo gruppo di personificazioni (dall'arco trionfale all'ambone, Fig. 2) il cui spettatore-modello è rappresentato da Enrico e dal suo *entourage*. Essi accedevano dalla porta nord, provenendo dal palazzo, pertanto sono gli unici a godere di questo punto di vista. Il gruppo è costituito dalle figure di *Prudentia*, *Fortitudo*, *Temperantia versus Stultitia*, *Inconstantia*, *Ira*.

A nostro avviso, questo insieme di personificazioni sembra intimamente legato alle qualità che un nobile miles, e non un devoto pio, avrebbe dovuto possedere (la capacità di prevedere equilibri politici, la qualità di possedere forza fisica). Il caso dell'iconografia di *Temperantia* è il più emblematico: invece della tradizionale iconografia con le brocche, la figura tiene a freno la lingua attraverso un ingegnoso arnese e rende inoffensiva la sua arma, fasciandola.

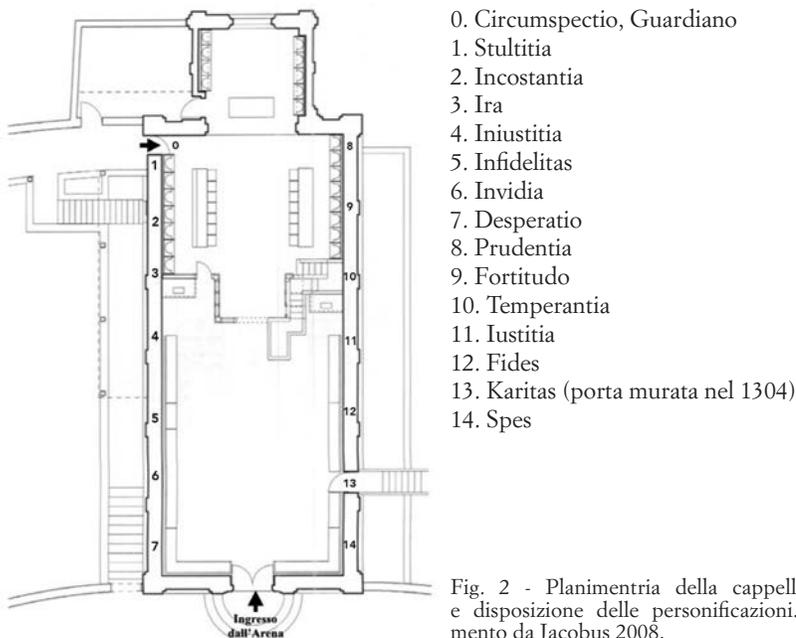


Fig. 2 - Planimetria della cappella (1303) e disposizione delle personificazioni. Adattamento da Jacobus 2008.

Difficile non leggerlo come un messaggio tutto teso a trasmettere l'immagine che Enrico intendeva dare di sé; ricordiamo, inoltre, che da poco si era guadagnato il titolo di *miles*. Che un'autorevolezza lucida, da esibire al suo *entourage*, guidasse il novello *miles*, crediamo sia desumibile anche dai *Vizi* dai quali avrebbe dovuto tenersi lontano: la stoltizia di uno sprovveduto, che ignora le cose più banali e vaga senza meta; l'incostanza nel perseguire degli obiettivi; l'ira che rende l'uomo preda di isterismi, non possono costituire che degli atteggiamenti da rifuggire e scongiurare, essi non possono convivere nell'animo di un uomo quale Enrico ambisce apparire.

Il secondo gruppo (spazio oltre l'ambone fino alla controfacciata, Fig. 2) è istituito per il popolo laico, più che per devoti. Sebbene esso sia composto dalle tre virtù teologali (*Fides*, *Karitas*, *Spes*) versus *Infidelitas*, *Invidia*, *Desperatio*, il dispositivo visivo che stiamo indagando suggerisce un originale tipo di relazioni, da ritenere fondamentali per l'interpretazione. Il pittore ha infatti imposto un punto di vista fisso, attraverso la rappresentazione delle mensole della cornice marcapiano, un punto di osservazione preciso, in corrispondenza delle personificazioni più persuasive per il *civis* (cittadino) padovano: la Giustizia e l'Ingiustizia, quest'ultima rappresenta il ritratto del tiranno Ezzelino da Romano, raffigurato in veste di giudice corrotto. Una corruzione dilagante che i cittadini avevano conosciuto bene, nella sua portata nefasta e che rappresentava ancora un ricordo vivo nella memoria collettiva. La dialettica con le tre virtù teologali sembra funzionale a esortare i *cives* a scongiurare atteggiamenti di infedeltà e di disconoscimento del potere (invidia da *invideo*-non vedere, veder male), pena la morte, seppure per mano propria (*desperatio*). Pertanto, a nostro avviso, sin dalle personificazioni di Giustizia e Ingiustizia lo spettatore-modello è rappresentato dal popolo.

Dal momento che l'invasione dello spazio dello spettatore si attua attraverso la simulazione di elementi architettonici in oggetto, lo spettatore-modello ha molti punti di contatto con quello delle visioni teatrali<sup>10</sup>: è lecito ritenere che il coinvolgimento emotivo della comunità civica e religiosa proseguisse dentro la cappella. All'interno della sua cappella di palazzo, Enrico ri-compone il corpo sociale accorso alla festa, piegandolo secondo le sue esigenze: la sacra rappresentazione è così servita per creare la condizione per impartire il suo messaggio personale al popolo, affidandolo alle pitture in chiaroscuro monocromo.

Le immagini delle personificazioni vengono esibite attraverso un principio di articolazione positivo del materiale e dello spirituale: la concezione medievale cristiana dell'uomo è infatti duale. Non occorre leggere le immagini delle *Virtù* in opposizione a quella dei *Vizi* secondo cioè un'ottica moderna (dunque dualistica): esse si articolano piuttosto secondo una relazione partecipativa. I *Vizi* infatti possono essere superati grazie alle *Virtù*: è questa la condizione dell'uomo dopo il peccato originale, è in questa dialettica che si può creare la trasformazione ai fini della redenzione, non in una scissione delle due realtà.

Riteniamo che l'articolazione delle pitture confermi questa interpretazione, non avrebbe avuto senso porre il ciclo dei *Vizi* come *pendant* delle Storie Sacre, nella parete nord, solo per aderire a una mera logica compositiva ligia alla simmetria. Da un punto di vista strettamente legato all'impaginazione architettonica, il registro dei *Vizi* presenta le medesime caratteristiche di quello delle *Virtù*. Se fossero stati considerati incompatibili con la concezione cristiana della natura umana, la loro presenza sarebbe stata avvertita per lo meno come sacrilega. La differenza, a nostro modo di vedere, consiste in un dato di luce: la parete nord è quella che può

godere della luce proveniente dalle finestre situate sulla parete opposta. La collocazione delle immagini dei *Vizi* è simbolica, esse sono le uniche a poter essere colpite dalla luce: seguirle condurrà inevitabilmente all'Inferno, ma riconoscerle, metterle a fuoco per distinguerle e quindi rifuggirle, permetterà all'uomo peccatore di redimersi. Considerata la storia personale di Enrico e della sua famiglia, è proprio il caso di ritenere che non poteva esserci un problema che gli stesse più a cuore, al fine di conquistare consenso, ovvero accettazione da parte della città. La possibilità di una redenzione pubblica sembra emergere con più determinazione rispetto alla dimensione religiosa, tuttavia entrambe concorrono a definire la condizione per cui, sia lui che i suoi familiari, macchiatisi del peccato di usura, avrebbero potuto ritrovare la possibilità di redimersi.

La data di consacrazione, il 25 marzo, è scelta da Enrico per ben due volte (1303, 1305). Sceglie tra le quattro feste mariane dell'anno liturgico, quella più rilevante per la città di Padova, legando indissolubilmente la Festa sacra alla sua cappella. Ma un'altra ragione, riteniamo, si sommi a questa: il nobile Enrico dal 1301 era diventato anche cittadino di Venezia, con tutti i privilegi del caso. Quella data rappresenta un manifesto politico, un collegamento ideologico anche con il giorno della fondazione mitica della Serenissima.

Il legame con Venezia è forte e evidente, da una parte, ben documentato dalla richiesta di Enrico di ottenere in prestito i sacri paramenti che ricoprivano l'altare di S. Marco, richiesta assolutamente straordinaria e prontamente concessa; dall'altra dalla tavolozza esibita nelle pitture che imitano le lastre marmoree di un'altra prestigiosa cappella, quella dogale. Non è solo il campionario marmoreo che le pitture possono vantare a evidenziarlo, ma la loro logica compositiva e la presenza di citazioni. Venezia rappresentava per Enrico il suo orizzonte politico, pertanto, non è necessario istituire un legame ideologico con Roma. In altri termini, perché riferirsi all'arte romana quale modello per il dispositivo visivo giottesco?<sup>11</sup> Le soluzioni pittoriche adottate da Giotto per rappresentare una simile impaginazione architettonica rivelano maggiori tangenze con esempi documentati nel Nord Italia, seppur diversamente rielaborati e sviluppati<sup>12</sup>.

Se la storiografia specialistica tende a considerare le creazioni giottesche una lezione di abilità tecnica appresa o raffinata nel corso del soggiorno romano dell'artista (1300), noi siamo più propensi a ritenere che il riferimento culturale, il modello per i finti marmi sia da rintracciare nei rivestimenti marmorei interni<sup>13</sup> ed esterni di San Marco, anch'essa cappella di palazzo. Giotto recepisce quel linguaggio e lo rielabora secondo un'articolazione ancora più audace. Le cosiddette *lastre a macchia aperta*, che intervallano le personificazioni, vengono tradotte in pittura e risemantizzate secondo una logica compositiva estranea agli edifici romani. Esse costituiscono alcuni dei brani pittorici più concettuali della cappella. L'opacità della pittura viene qui dispiegata in tutta la sua efficacia. La dimensione riflessiva della pittura delle personificazioni viene reiterata e valorizzata dalle finte specchiature marmoree attraverso espedienti tecnici finalizzati alla costruzione di senso.

Una dimostrazione può essere fornita dall'osservazione di due lastre a confronto: una della serie delle *Virtù* (parete sud), l'altra dei *Vizi* (parete nord). Non solo un sistema-tavolozza differente, anche la tecnica muta: nella prima ampie pennellate si distendono all'interno di una superficie levigata e dipinta attraverso una tavolozza caratterizzata da colori pastello, di tonalità chiare; nella seconda le pennellate non sono più percepibili, le venature del marmo si drammatizzano creando trame intricate, la tavolozza diventa più contrastata esibendo dei conflitti. Le cor-

nici marmoree che circoscrivono le personificazioni seguono la medesima logica compositiva e esibiscono rime figurative proprio per accentuare lo svolgersi di questo discorso sulla materia della pittura e del fare pittorico, senza soluzione di continuità. Il risultato di una tale messa in scena è che due polarità in tensione avvolgono lo spettatore, che viene pertanto a trovarsi incluso nello spazio illusorio realizzato nell'ambiente della cappella.

Secondo Calabrese, queste pitture s'inseriscono nella tradizione del *trompe-l'oeil*, che «chiama» lo spettatore, «glí da del tu» attraverso l'instaurazione di un punto di vista ravvicinato e l'invasione del suo spazio percettivo<sup>14</sup>. Da una parte lo spettatore viene coinvolto direttamente, dall'altra le immagini, presentandosi come il frutto di una visione oggettiva del mondo, eliminano la soggettività del pittore. Queste pitture istituiscono una "confidenzialità" con il fruitore e allo stesso tempo cancellano colui che trasmette il messaggio. Il committente riesce quindi a manipolare la percezione dello spettatore senza rivelarsi.

Le personificazioni, abilmente costruite, presentano un effetto di realtà e di presenza estraneo alle immagini delle storie policrome. Le immagini così rappresentate sembrano sospese in uno spazio artificioso fuori dalla realtà o forse, meglio, al di là della realtà. Tali pitture devono inoltre essere comprese come un esercizio di simulazione: il tema dell'inganno come *topos* letterario, è presente sin dai miti di fondazione della pittura elaborati in età classica. Si trattò certamente di un abile espediente retorico che Giotto, *pictor doctus* non poteva ignorare. L'ottica, infatti, ha una rilevanza notevole in questi tipi di artifici visivi e trova nella cappella una precisa tematizzazione nelle pitture della porta nord.

#### 4. Le immagini della sovrapporta nord

La porta nord si presenta allo spettatore incorniciata da pitture che fingono basorilievi costituiti da motivi fitomorfi. Lo schema decorativo appare speculare: due racemi creano dei girali che pur incrociandosi, esattamente a metà lunghezza della porta, rimangono distinti. La citazione di elementi vegetali, tratti dal repertorio figurativo dei fregi a girali d'acanto classico è puntuale e vale in quanto fonte autorevole, ciò che differisce è la logica compositiva: anche in questo caso, infatti, Giotto rielabora per creare un senso nuovo.

Nel repertorio figurativo classico<sup>15</sup>, a partire da un grande cespo d'acanto prende forma uno stelo principale, dai cui rami originano piante che corrono lungo un impianto compositivo rigidamente simmetrico. Giotto, nella sovrapporta, realizza intenzionalmente un'operazione opposta: i due racemi, che arrivano persino a incrociarsi, non hanno la medesima origine, sono due corpi distinti che, pertanto, accolgono due figure dalla diversa natura. È evidente che questa raffinata soluzione compositiva abbia una valenza semantica da tenere ben presente nel tentativo di interpretare le due immagini. I girali maggiori incorniciano due figure a mezzo busto.<sup>16</sup> A sinistra, un'elegante figura femminile, coronata, con un libro nella mano destra, sembra sussurrare qualcosa attraverso le sue labbra dischiuse, mentre con la mano sinistra indica la figura giacente sul lato opposto. Essa presenta inoltre delle protuberanze che emergono dai suoi occhi, quasi degli elementi conici dalla forma nodosa, tali da sembrare bastoni o clave.

Nel lato opposto giace una figura maschile: calva, incoronata da un'impercettibile

coroncina di piccole foglie; imberbe, è rivolta verso la figura femminile con sguardo attonito e la bocca aperta: più che esprimere un atto linguistico sembrerebbe urlare. Il carattere primitivo della figura viene suggerito dalla sua veste, una pelliccia priva di maniche, con una corda annodata in vita; afferra saldamente con la mano destra una clava, mentre in quella sinistra tiene un sacchetto<sup>17</sup>.

Questa ornamentazione non può essere interpretata in termini strettamente stilistici o formali: la sua ubicazione sottende una pragmatica della rappresentazione. L'entrata di Enrico e del suo entourage nella cappella erano manifestazioni solenni da equiparare a forme rituali. Le figure descritte formano un gruppo coerente all'interno dell'iconografia totale della cappella, sono pertanto da considerarsi parti integranti del ciclo e non oggetti isolati.

Secondo studi recenti, l'identificazione della figura femminile concerne la tematizzazione della virtù di *Circumspectio*, attraverso una metafora tratta dalla scienza ottica, basata su una comunanza con la personificazione di *Circumspectio* contenuta nei *Documenta Amoris*, poema didattico sulle *Virtù* composto da Francesco da Barberino, erudito toscano, aggiornato sugli studi di ottica che in quegli anni s'impartivano all'Università di Padova<sup>18</sup>.

L'immagine del poema è raffigurata all'interno di un diagramma concentrico del cosmo, come una figura femminile a mezzo busto dai cui occhi fuoriescono delle escrescenze in forma di bastoni che terminano con ulteriori occhi sulle punte. Posta al di sopra dei *regna infera*, la Terra e sotto i Cieli, ella è in grado di ispezionare l'intero cosmo grazie ai suoi molteplici occhi. Gli elementi che emergono dagli occhi fanno riferimento alla teoria ottica medievale della visione che avviene mediante raggi visivi corporei. Da una glossa di mano di Francesco apprendiamo che essa è in grado di «guardarsi intorno a tutto ciò che può essere visto o percepito, di modo che lei, dovrebbe essere chiamata circospetto [...] questo significa che un uomo circospetto considera tutto ciò che è intorno a lui», ancora «*Circumspectio* significa guardarsi dai vizi contrari, la sua funzione consiste nell'osservare le Virtù così che l'uomo non cada nel vizio»<sup>19</sup>, proprio come viene presentata l'immagine nella cappella.

Un manoscritto compilato e dipinto nel 1355 a Bologna, (conservato presso il Museo Condè di Chantilly), crediamo aiuti a comprendere più a fondo il senso di quella immagine<sup>20</sup>. *La Canzone delle Virtù e delle Scienze*, realizzato da Bartolomeo di Bartoli da Bologna per Bruzio Visconti, presenta un interessante frontespizio: sotto il titolo dell'opera, una scena dipinta mostra sulla sinistra tre cavalieri, tra cui il committente Bruzio Visconti. Due donne gli vanno incontro: *Circumspectio* e *Intelligentia*. Esse hanno il compito di guidare il cavallo del committente, di cui tengono infatti le redini. Le due personificazioni introducono la serie delle *Virtù* e delle *Scienze* che sta per essere descritta al committente, esse costituiscono le prime immagini che gli si pongono di fronte, ma che, allo stesso tempo, risultano affiancate al committente per l'osservatore. A nostro avviso, tale testimonianza consente di far luce sulle immagini della sovrapporta: esse sono da intendersi quali inizio del ciclo delle personificazioni in chiaroscuro e non come immagini finali che ponevano Enrico dinanzi a un bivio etico, morale, prima di rientrare a palazzo.

Anche le dimensioni delle pitture assumono un ruolo rilevante: se *Vizi* e *Virtù* sono monumentali (120cmx60cm), le immagini della sovrapporta hanno dimensioni assai ridotte, tali da suggerire un messaggio più intimo e riservato: *sii circospetto e che sia difeso ciò che tuo*. Se Schapiro suggeriva di intendere la frontalità

e il profilo come forme simboliche, le due figure ne offrono un caso esemplare: il volto di profilo può essere letto come la forma grammaticale della terza persona (l'impersonale *egli* o *ella*), esso è distaccato dall'osservatore e appartiene a uno spazio condiviso con altri profili posto sulla superficie dell'immagine; mentre quello posto frontalmente istituisce uno sguardo potenzialmente rivolto all'osservatore e corrisponde al ruolo dell'*io* nel discorso con il suo complementare *tu*, esso «sembra esistere per noi e per sé in uno spazio virtualmente contiguo al nostro ed è pertanto appropriato a una figura simbolica che porta un messaggio»<sup>21</sup>. Si tratta pertanto di una comunicazione della massima rilevanza all'interno del ciclo. Le figure attivano inoltre un messaggio caratterizzato da una dimensione marcatamente difensiva, seppure diverse per loro natura, potremmo dire che esse possiedono entrambe la facoltà di difendere, in qualche modo, il committente. Da una parte attraverso il potere della vista, la circosepzione con cui Enrico può ambire a scongiurare attacchi, di qualsivoglia natura, alla sua persona. Dall'altra attraverso il potere della vista del guardiano, che veglia sui suoi beni materiali, esemplificati dal sacchetto tenuto in una mano. Seppur con le dovute distinzioni, il guardiano (*homme sauvage, wild man*), compare nella raffigurazione di un capitello (portale nord, 1250, Notre Dame de Semur-en-Auxois, Borgogna) che ha suscitato il nostro interesse. La creatura afferra, con la sua mano, il braccio di un uomo che sta contando dei soldi contenuti in un sacchetto. Lo studioso che ha approfondito l'analisi di questo soggetto suggerisce che l'intima e amichevole associazione della creatura con un mortale sia impiegata per mostrare come l'uomo possa trarre vantaggio dal rapporto con quella figura, che presenta una forte componente demoniaca<sup>22</sup>. Nello studio monografico dedicato al soggetto del *wild man* durante il medioevo, Bernheimer ha rintracciato una natura duale (demone della terra fertile e allo stesso tempo fantasma del sottomondo) del *topic* indagato, penetrato in Italia attraverso il sud della Francia. A suo parere, nel concetto del *wild man* la componente mortifera prevale, esso possiede infatti un'istanza distruttiva che risulta molto più forte di quella salutare<sup>23</sup>. Nel nostro caso, riteniamo che la componente distruttiva, esemplificata anche dalla clava nodosa brandita dalla figura di profilo, non sia rivolta contro Enrico, ma piuttosto contro chi oserà sfidarlo, attaccarlo e osteggiarlo.

Esiste infatti una dimensione legata alla difesa del *potere che si mostra*, che esibisce la sua immagine, il suo corpo politico; una dimensione in cui confluisce anche un'istanza legata alla superstizione, da intendersi come un patrimonio culturale provvisto di strumenti atti a scongiurare gli effetti di uno *sguardo nocivo* proveniente dall'altro, secondo una tematizzazione dello sguardo particolarmente manifesta nelle pitture della cappella<sup>24</sup>. Ciò contribuisce a rafforzare la nostra idea che le figure del messaggio rivolto al committente, mettano in scena le sue caratteristiche connotative: la capacità di guardarsi intorno e quella di proteggere le sue ricchezze, due tratti chiaramente riconducibili a una dimensione di difesa.

La figura maschile, che ricorda per certi aspetti l'iconografia dell'*homme sauvage*, presenta, anche in questo caso, una soluzione originale di cui possiamo tentare di carpirne il senso osservandone altri esempi, in ambito sia sacro che profano: sulle facciate delle cattedrali, o su quelle di edifici privati, generalmente in posizione angolare, proprio come nella cappella. La figura maschile rappresenta dunque un guardiano, pronto a difendere Enrico e a proteggere i suoi beni materiali, simbozzati dal sacchetto tenuto saldamente in mano.

## 5. In conclusione

Lo straordinario stato conservativo delle pitture della cappella e l'altrettanto straordinario nucleo di informazioni cui il ricercatore può attingere, al fine di interpretare il contesto in cui quelle immagini agivano, rendono il caso rappresentato dal nucleo pittorico della cappella Scrovegni, un laboratorio privilegiato per tentare un lavoro di analisi del senso di cui le opere d'arte sono portatrici; un caso studio emblematico che consente di valorizzare e recuperare la forte componente performativa che caratterizza i luoghi e le circostanze che vedono come protagoniste le opere caratterizzate da riduzione cromatica, secondo una visione che concepisce le immagini come veicolo di rappresentazioni collettive.

L'esperienza cromatica dello scarto tra i registri policromi e quello in chiaroscuro monocromo si configura come produzione di senso, quindi costituisce un montaggio. Le personificazioni, tra loro contrapposte, sono a contatto con il visitatore, poiché occupano lo spazio a lui più vicino. Attraverso la rappresentazione del loro agire, trasmettono l'impressione di scene reali, tratte dal quotidiano. Ciascuna immagine agisce e manifesta attitudini diverse, in base al proprio temperamento. Appare dunque legittimo mettere in discussione l'affermazione inerente l'intento consapevole e chiaro di una produzione di immagini che abbia come referente *soltanto* la scultura, poiché non è possibile negare l'ambivalenza di tali rappresentazioni: se da un lato esse (si) *fincono* sculture, dall'altro il loro aspetto e la loro gestualità tradiscono elementi legati a una forma di vitalità che non può essere ricondotta alla scultura, ma che sembra piuttosto richiamare l'idea di qualcosa di estremamente vicino all'osservatore, in termini di realtà vissuta, qualcosa che reagisce, che prova sentimenti, che vive e che attraverso il suo vivere può indicare il percorso da seguire per il compimento di una vita cristiana. La circostanza che occupino anche lo spazio più immediato rispetto al visitatore contribuisce a un maggior coinvolgimento.

Le personificazioni sono state realizzate attraverso riduzione cromatica in modo da risultare differenziate cromaticamente dalle altre pitture del ciclo perché diverso è il loro status. Se da una parte, la dialettica con la scultura non può essere esclusa, poiché esse la imitano pittoricamente, dall'altra il dispositivo visivo tende a catturare e a concentrare l'attenzione dell'osservatore su precisi precetti di cui dovrà serbare memoria, resi attraverso un diverso medium, un preciso «tema colorico»<sup>25</sup>, per indicare il differente registro narrativo tra gli *exempla* che possono ispirare una vita cristiana e la *Storia Sacra*<sup>26</sup>. Si profila, pertanto, un uso concettuale della riduzione cromatica e allo stesso tempo una forte componente pedagogica.

Le caratteristiche sin qui emerse trovano una singolare sintesi nella testimonianza offerta agli inizi del Novecento da un autore estremamente colto e sensibile, al quale non sfuggirono l'ambivalenza e la potenza espressiva degli affreschi giotteschi. Il brano si riferisce alla personificazione della Carità.

Per una bella invenzione del pittore, ella tiene sotto i piedi i tesori della terra, ma assolutamente come se calpestasse l'uva, per estrarre il succo, o piuttosto come sarebbe salita su alcuni sacchi per sollevarsi; e tende a Dio il suo cuore in fiamme, o per meglio dire "glielo passa", come una cuoca passa un cavatappi attraverso uno spiraglio del suo interrato a qualcuno che glielo chiede da una finestra del pianterreno [...] *Più tardi ho capito che la stranezza conturbante, la bellezza speciale di quegli affreschi, era nel gran luogo che vi occupava il simbolo, e che l'esservi questo rappresentato non come un simbolo - poiché il pensiero simbolizzato non era espresso*

- ma come reale, come effettivamente subito o maneggiato, dava al significato dell'opera qualcosa di più letterale e di più preciso, e al suo insegnamento qualcosa di più concreto e di più impressionante<sup>27</sup>.

Il personaggio ideato da Proust percepisce, in maniera non immediata, uno scarto drammatico nella rappresentazione, una bellezza che non a caso definisce *étrangeté saisissante*, da intendersi come una visione in grado di suscitare emozioni e sentimenti contrastanti, derivanti dalla presentazione pittorica di un simbolo non rappresentato come tale, ma restituito come attinto dal quotidiano, dal reale. Ecco dunque che il messaggio dell'opera diventa *letterale, preciso* e il suo insegnamento *concreto, impressionante*. Un ottimo risultato raggiunto dalla complessa operazione ideata da Enrico Scrovegni.

<sup>1</sup> Cfr. Èjzenštejn [1927] 1985.

<sup>2</sup> Per un approfondimento sull'ascesa sociale della famiglia Scrovegni cfr. Collodo (2007a), mentre sulla realtà politica e sociale di Padova nel Trecento cfr. Collodo (2007b).

<sup>3</sup> Trascritti e pubblicati integralmente in Appendice in Jacobus (2008).

<sup>4</sup> Cfr. Foucault (1977).

<sup>5</sup> Il *Giudizio Universale* in controfacciata ripropone, seppure attraverso una nuova impaginazione, gli elementi costitutivi dei programmi iconografici di Sant'Angelo in Formis e nella Cattedrale di Ferrara, secondo un modello ritenuto essenzialmente già compiuto nel ciclo carolingio di Müstair (Settis 1979: 95). Nel registro inferiore tuttavia il programma diventa più complesso, nel senso che compaiono dettagli inediti, come del resto accade nell'arco dell'iconostasi, dove al di sotto del riquadro con l'angelo annunciante, troviamo la scena in cui Giuda, con un evidente sacchetto in mano, viene assoldato dai sacerdoti per tradire Gesù. Settis sottolinea proprio il «singolarissimo rilievo iconografico, che non ha paralleli altrove» (*ibidem*) sostenendo che l'Avarizia e la sua punizione rivestono nel programma iconografico della cappella un posto privilegiato, pertanto essa si può interpretare anche, e non solo, come espiazione dell'usura largamente esercitata dal padre Reginaldo, che Dante, com'è noto, colloca tra i dannati dell'*Inferno* (XVII, 64-75), dove gli usurai non si staccano mai dal loro sacchetto che esibisce lo stemma di casata. Lo studioso opta per un'interpretazione a più piani, nella quale occorre tener ben presente il contesto politico, sociale e religioso all'interno del quale il gesto di Enrico si colloca, senza che un piano prevalga sull'altro.

<sup>6</sup> In questo senso condividiamo l'approccio presente in Frugoni (2008: 273-375), sebbene le considerazioni specifiche sulle personificazioni vengano sviluppate diversamente. Ci sembrano indirizzate verso una prospettiva di più ampio respiro le ricerche di Jacobus (2008), rilevanti anche per le indagini archeologiche, che cercano di ricostruire l'assetto della cappella in funzione di determinati scopi liturgici ed esigenze di rappresentanza da parte della famiglia Scrovegni.

<sup>7</sup> Èjzenštejn 1929, cit. in Albera (1990: 106).

<sup>8</sup> Tale circostanza consente una precisazione, che porta verso una riformulazione del problema dell'impaginazione architettonica: il ciclo non occupa il basamento, come sovente si afferma, costituisce tecnicamente lo zoccolo della rappresentazione, non della vera parete, occupata nella parte inferiore dagli stalli lignei.

<sup>9</sup> Cfr. Calabrese (2010).

<sup>10</sup> Risulta pertanto problematico condividere le conclusioni proposte da Luisi (2008), o la circostanza per cui lo Scrovegni decise di far imitare pittoricamente il marmo per contenere le spese della sua cappella, come suggerito in Frugoni (2008: 53).

<sup>11</sup> Per un approfondimento cfr. Bain (2011).

<sup>12</sup> Cfr. Frugoni (2008: 52). Fig. 14 indica un preciso confronto con alcuni mosaici presenti in San Marco a Venezia, nel braccio occidentale della crociera.

<sup>13</sup> Cfr. Calabrese (2010).

<sup>14</sup> Pensiamo, per esempio, ai fregi a girali d'acanto che decorano l'Ara Pacis (Roma, I secolo a.C.).

<sup>15</sup> Per un approfondimento sulle immagini della sovrapporta cfr. Ladis (1986); Mieth (1989); Schüssler (2001); Frojmovič (2007); Frugoni (2008).

<sup>16</sup> Tale particolare è stato notato solo da Frojmovič (2007), mentre per Frugoni (2008) la figura sembrerebbe pronta a sferrare un pugno; gli studiosi che pure se ne sono occupati non menzionano alcun attributo.

<sup>17</sup> Frojmovič (2007).

<sup>18</sup> *Ibidem*, documenti pubblicati in “Appendice”.

<sup>19</sup> Per l'edizione critica illustrata cfr. Dorez (1904).

<sup>20</sup> Schapiro (1973: 158 e sgg).

<sup>21</sup> Bernheimer (1979: 26).

<sup>22</sup> *Ibidem*: 44.

<sup>23</sup> Stoichita (2017), comunicazione orale, Villa I Tatti, *Giotto: The eye and the Gaze* (26. 01.2017), il contributo deriva da una più ampia ricerca, attualmente in corso, la cui anteprima è stata presentata durante il ciclo di conferenze “*Corpi politici in Italia e in Spagna durante il Rinascimento*”. Ringrazio il prof. Victor Stoichita per la sua gentile collaborazione e per il tempo dedicatomi.

<sup>24</sup> Secondo il lessico impiegato da Eĵzenštejn 1927; l'autore descrive il fenomeno di riduzione cromatica della tavolozza come “limitazione della tavolozza colorica”, cfr. Id. [1927] 1985: 383-386.

<sup>25</sup> Le raffigurazioni di *Virtù e Vizi* presenti lungo le pareti della cappella costituiscono *images agentes* (Frugoni 2008: 273), volte a colpire l'immaginazione dell'osservatore secondo le regole della memoria artificiale, metodo molto diffuso soprattutto nell'ambito degli ordini mendicanti, sia per ricordare le modalità attraverso le quali svolgere il sermone, ma anche per far in modo che esso s'imprimesse nella memoria degli ascoltatori. Yates aveva notato come Giotto avesse costruito e distribuito il programma iconografico della cappella dell'Arena secondo uno schema già codificato da Boncompagno da Signa, il quale aveva parlato, nell'opera *Rhetorica novissima* (1235), della memoria artificiale necessaria al buon cristiano per ricordare le gioie del Paradiso, gli eterni tormenti dell'Inferno, insieme a una lista di Vizi e Virtù (Yates 1966: 54-87). Frugoni più recentemente nota come la sequenza realizzata da Giotto si discosti da quella del Grammatico proprio per sottolineare la “volontà di dipanare un discorso originale”. Pertanto, il ciclo allegorico rappresenterebbe la parte più autobiografica di Enrico, quella nella quale egli svelerebbe ai suoi concittadini il suo animo, dunque i principi etici da lui perseguiti, ritenuti condivisibili dai suoi concittadini, al fine di riscuotere consenso (Frugoni 2008: 274). La riduzione cromatica privilegia e stimola la sfera della memoria, secondo una tradizione variamente codificata, patrimonio comune degli artisti, e anche degli oratori, dal momento che già Quintiliano ne faceva esplicito riferimento nell'*Institutio Oratoria* (XI, 3,46), non a caso nel libro XI, dedicato alla *memoria* e all'*actio*.

<sup>26</sup> Proust [1913] (1985: 143 e sgg.); corsivo nostro.

# L'écoute de l'œil. Image et son dans la Conversion de saint Paul.

*Marta Battisti*

---

« Ce sont de tristes tableaux, ceux auxquels il est impossible de prêter l'oreille. »  
Paul Claudel (1965 : 242).

## *1. Louis Marin et la vision de la voix.*

Voir la voix dans les représentations de peinture : telle est l'idée paradoxale que Louis Marin a abordée dans un article paru en 1988<sup>1</sup>. Mais qu'est-ce que la voix ? Pour Marin, elle n'est « ni seulement le son, ni trop vite le sens » (1994 : 338). S'interroger sur la visibilité de la voix en peinture reviendrait donc à enquêter sur la représentabilité de cet entrelacs de son et de sens, que Marin appelle, en reprenant une expression de Nicolas Poussin, « le son des paroles » (1964 : 125)<sup>2</sup>, c'est-à-dire « une certaine substance intermédiaire entre bruit, cri, son et articulation sensée, discours » (332). Se pose donc la question de comment, dans une représentation de peinture, l'agencement des signes picturaux peut transmettre l'impression d'un son, qui se constituerait, au sein du tableau, comme la représentation de la voix, d'une voix du tableau. La vision de la voix en peinture ne se limiterait pas, pour Marin, à la visualisation d'une séquence de mots inscrits sur un phylactère ou sur la surface même de la représentation ; elle ne se limiterait pas non plus à une simple disposition des personnages, ni à la présence dans l'image de gestes « parlants », de manière telle que le moment ainsi dépeint puisse, par convention, figurer telle phrase prononcée par un texte préalable (339). Elle ferait au contraire appel à un niveau de lecture à la fois plus profond et complexe, celui d'une voix qui transcende la parole même : rendre visible la « force de la voix » (332) serait, aux yeux de Marin, « le comble de l'entreprise nommée représentation de peinture » (330). Cette voix transcendante s'offrirait à l'œil pendant de « brefs et mystérieux moments » et par le biais de certaines « figures spécifiques » (329) opérant sur les marges de la représentation : « aux marges du tableau de peinture peut être la voix ; en ce lieu, à la limite du lieu du tableau et de l'espace qui y est représenté, dans une sorte de déhiscence du visuel et du figural, d'où naîtraient des rythmes, des flux, des répétitions » (332). Sur le seuil du dispositif pictural, dans ses marges aussi bien que dans ses combles<sup>3</sup>, pourrait ainsi se manifester la force de la voix de peinture. Les réflexions de Marin autour de la vision de la voix dans les représentations de peinture se révèlent fort intéressantes vis-à-vis de la question de l'écoute dans la tradition figurative chrétienne<sup>4</sup>. La religion catholique s'est structurée, par son ré-

cit fondateur ainsi que par ses propres pratiques, autour de l'écoute de la Parole divine<sup>5</sup> ; en même temps, l'Église s'est également caractérisée à travers les siècles par une pratique particulière de l'image, fondée sur le caractère performatif de ses créations figuratives<sup>6</sup>. Or, au sein de cette pratique, montrer en image la Voix divine par son écoute relève, au-delà d'un certain défi pictural, d'une véritable pratique dévotionnelle. Le paradoxe de la vision de la Voix en peinture impliquerait ainsi, à côté des possibilités de figuration d'un son, la mise en question d'une réception exclusivement visuelle des images en faveur d'une compréhension qui dépasserait l'antithèse couramment établie entre vision et audition.

Parmi les nombreux thèmes d'origine biblique qui comportent une manifestation vocale divine, celui de la révélation de saint Paul se caractérise par les enjeux dévotionnels détenus par l'acte d'écoute de la Parole<sup>7</sup> et par les habitudes iconographiques qui auront généralement substitué la parole par la vision. À travers une analyse des représentations italiennes de la *Conversion de saint Paul* datant de la fin du XIV<sup>e</sup> jusqu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle, nous verrons comment la mise en image de la Voix advient de façon presque constante par le biais d'une modalité figurative particulière qui se révèle être, en reprenant les termes de Marin, la « figure spécifique » de la vision de la Voix. Par cette intégration à l'image du « son de paroles », peut ainsi avoir lieu une écoute paradoxale par l'œil du spectateur.

## 2. *Saint Paul et l'écoute de la Voix.*

Traitant de l'appel du divin qui éveille la foi dans l'homme pécheur, l'épisode biblique de la révélation de Saül, le persécuteur des chrétiens, sur le chemin de Damas, reprend le *topos* biblique de la vocation suivant l'audition de l'appel divin<sup>8</sup>. Les récits de l'événement, relaté par Luc et par saint Paul lui-même<sup>9</sup>, jouent sur la relation entre vision et audition et sur leurs incapacités et capacités respectives. D'après le récit de Luc dans les Actes des Apôtres (9, 1-19), une lumière divine avait soudainement éclaté dans le ciel, enveloppant Saül et le rendant aveugle. Tombé à terre, il entendit la Voix de Dieu résonner à ses oreilles, lui commandant de reprendre son chemin vers Damas. Pendant ce temps, ses compagnons de route « s'étaient arrêtés, muets de stupeur » car « ils entendaient bien la voix, mais sans voir personne » (9,7). Une fois la Voix éteinte, Saül se releva de terre, les yeux ouverts mais incapable de voir. L'aveuglement perdurera trois jours, à l'instar des trois jours précédant la Résurrection, jusqu'au moment où l'imposition des mains d'Ananie fera tomber « comme des écailles » de ses yeux, lui faisant recouvrer la vue et le transformant désormais en Paul le prédicateur (9, 18).

L'aveuglement de saint Paul a été interprété par les théologiens comme une condition nécessaire à sa révélation : d'après Jean Chrysostome, il fut aveuglé car « sa vision était défectueuse » et par ce biais Dieu l'a ramené à une vision « plus rigoureuse » (IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècles : 55). Sans cet aveuglement, constriction au rejet de toutes « les vues qui lui étaient propres » (55) et à sa remise entière à la foi, Paul aurait fait « la sourde oreille » (56) aux paroles du Seigneur. La même opinion est partagée par saint Bernard de Clairvaux, pour lequel seule l'éducation de l'ouïe, par l'écoute de la parole divine, permet le développement de la foi et prépare à la véritable vision de Dieu, qui n'aura lieu qu'au Paradis<sup>10</sup>. Ce qui porte saint Bernard à conclure, à propos de la vocation de Paul, que si l'ancien persécuteur entendait sans pouvoir voir « c'est qu'il s'instruisait dans la foi ; et comme il l'a lui-même

enseigné plus tard, «la foi vient de ce qu'on entend» [Rom. 10, 17] » (XII<sup>e</sup> siècle : 247). L'acte d'écoute, dans sa double conception matérielle et spirituelle, précède ainsi l'acte de vision et permet la conversion de Saül en Paul.

La vocation de Paul constitue un événement marquant dans le récit de l'institution de l'Église et ses appropriations dévotionnelles ont été nombreuses et diverses<sup>11</sup>. Dans la *Légende dorée*, à l'occasion de la fête de la conversion de saint Paul, Jacques de Voragine explique les trois raisons pour lesquelles elle bénéficie d'autant de crédit. Premièrement, elle constitue la preuve qu'aucun pécheur n'est exclu de la grâce divine. De plus, elle est motif d'un grand bonheur, car les bienfaits du saint converti dépassent les afflictions causées par ses persécutions. Enfin, c'est que cette conversion fut particulièrement miraculeuse, « Dieu ayant voulu montrer que, de son plus cruel persécuteur, il pouvait faire son plus fidèle prédicateur » (XIII<sup>e</sup> siècle : 156). L'épisode de la conversion condense ainsi l'espoir du Salut pour tous les pécheurs et le triomphe du Christ sur ses ennemis, en plus d'être un exemple de l'humilité dont il faut faire preuve face à Dieu dans une perspective eschatologique.

La question de la représentation de la Voix et de son écoute dans le thème de la *Conversion de saint Paul* est d'autant plus intéressante qu'elle se présente comme la force surnaturelle qui peut convertir et changer les destins des hommes, tout comme vaincre ses pires rivaux. Symboles de l'irruption du divin dans l'humain, les conséquences de la manifestation vocale divine peuvent être bénéfiques ou bien terribles. Ce sont les modalités figuratives de représentation de cette Voix, au sens d'intense force sonore aux importantes retombées dévotionnelles, que l'on essaiera de définir à partir de l'œuvre de quelques peintres italiens de la période de la Renaissance.

### 3. Figures de la Voix dans les représentations de la Conversion de saint Paul.

Vers la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, Lorenzo Veneziano a peint une *Conversion de saint Paul* pour la prédelle du retable de la *Traditio Clavium*<sup>12</sup> (Fig. 1).



Fig. 1 - Lorenzo Veneziano, *Conversion de saint Paul*, vers 1370.

Fidèle au récit biblique, le peintre a mis en scène le processus de la révélation divine vécu par Paul : les deux phases de la vocation, correspondant à la lumière aveuglante et à l'écoute de la Parole, sont montrées par le biais de la répétition du personnage de Paul<sup>13</sup>. Dans l'économie de l'image, un détail évoque, nous semble-t-il, l'éclat sonore de la volonté divine : il s'agit de la demi-figure du cheval à droite qui, figé dans l'élan de sa fuite, sort du cadre de la représentation. Le franchissement de la marge latérale par la figure du cheval apparaît comme la conséquence visible de la manifestation sonore de la divinité : par cette opération sur la limite du dispositif pictural, Veneziano a rendu visible la Voix divine en tant que force génératrice de mouvement.

L'expédient figuratif que l'on a constaté dans le panneau de Veneziano réapparaît dans une enluminure représentant la *Conversion* réalisée par Fra Angelico vers 1430<sup>14</sup> (Fig. 2).



Fig. 2 - Guido Di Pietro, dit Fra Angelico, *Conversion de saint Paul*, vers 1430.

Tandis que Paul, à terre, se laisse envelopper par la lumière divine qui émane de l'apparition de Jésus, à l'écoute de sa Parole, ses deux compagnons, effrayés, s'en éloignent en franchissant le cadre de la représentation<sup>15</sup>. Dans ces deux images de la Conversion, au-delà de la gestuelle des personnages ou de la présence des rayons dorés, la vision de la Voix en tant que force transcendante semblerait advenir, en accord avec la pensée de Marin, par le biais d'une opération de dépassement des marges de la représentation. Les ruptures du cadre opérées par la figure du cheval comme par

les compagnons du saint provoquent une ouverture de l'espace représenté dans l'espace de la représentation, visualisant ainsi l'impact de l'appel divin. Elles se constituent pourtant comme la « figure spécifique » de la puissance sonore de la Parole<sup>16</sup>. Au cours du *Quattrocento*, malgré la théorisation de Leon Battista Alberti concernant la fermeture de l'image et ses recommandations pour qu'un calme harmonieux y règne<sup>17</sup>, le jeu sur les limites, afin de montrer la force de la Voix, devient quasiment une constante dans les représentations de ce thème<sup>18</sup>. Dans la *Conversion* peinte par Benozzo Gozzoli vers 1460<sup>19</sup> (Fig. 3), saint Paul, frappé par le rayon divin, est à l'origine d'un mouvement centrifuge projetant à la fois les chevaux et les compagnons en profondeur et hors des limites de l'espace représenté.

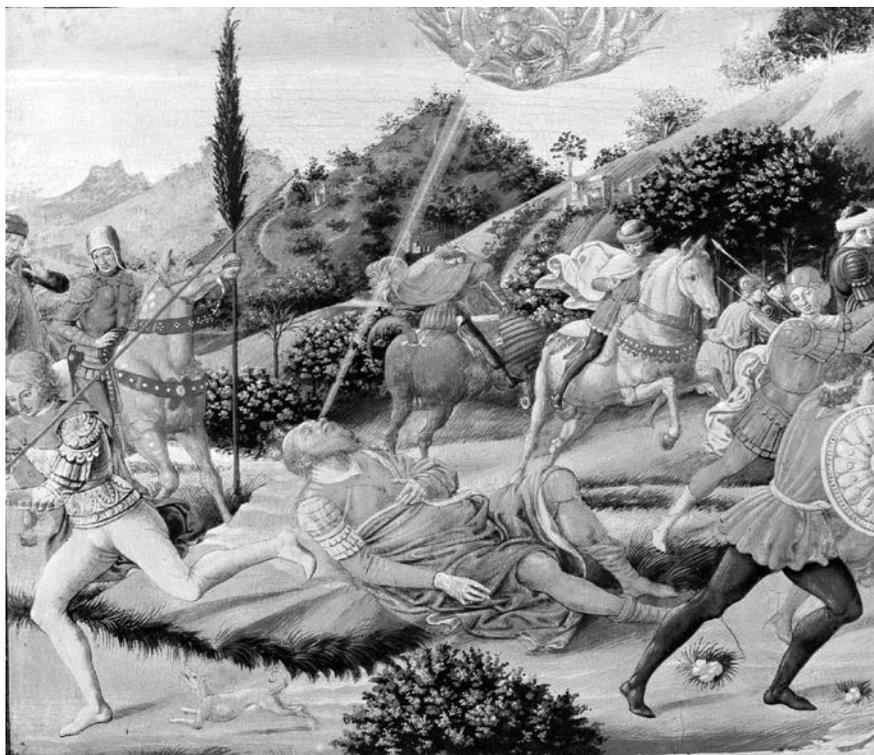


Fig. 3 - Benozzo Gozzoli, *Conversion de saint Paul*, vers 1470.

La version du thème élaborée par Giovanni Bellini en 1474<sup>20</sup> présente le dépassement latéral des chevaux cabrés. Dans la *Conversion* de Lorette (1484-87) (Fig. 4), Signorelli a opéré au contraire sur les combles de la représentation : privant la fresque du cadre architectural qui entoure et présente toutes les autres scènes<sup>21</sup>, il l'a rapprochée du spectateur. De ce fait, le chapeau de Paul ainsi que le soldat à droite, sous la poussée de la Voix divine, paraissent envahir l'espace du spectateur, qui résulte de ce fait directement impliqué dans la manifestation divine<sup>22</sup>.



Fig. 4 - Luca Signorelli,  
*Conversion de saint Paul*,  
vers 1484-1487.

Les Conversions élaborées vers la moitié du *Cinquecento* à Rome se caractérisent par une forte impression de sonorité : expressions d'une perception de la divinité comme entité terrible et redoutable<sup>23</sup>, ces images mettent en scène la Voix par le biais d'une opération sur les marges qui prend des proportions jusqu'alors inédites. Raphaël, déjà, dans le carton réalisé vers 1515 pour la chapelle Sixtine<sup>24</sup>, avait agi sur les limites du dispositif en introduisant un mouvement d'entrée et de sortie qui insuffle à la représentation une animation particulière<sup>25</sup>. Michel-Ange, ensuite, dans la *Conversion* de la chapelle Paolina (1542-45), a montré la puissance sonore insoutenable de l'appel par le mouvement chaotique qui est engendré autour de Paul ainsi que par l'acte de se boucher les oreilles de quelques soldats ; les marges, quant à elles, sont mises en tension par des mouvements de sortie aussi bien que d'entrée dans l'espace représenté<sup>26</sup>. Dans leurs versions du thème, Francesco Salviati (1550)<sup>27</sup> et Taddeo Zuccari (1564)<sup>28</sup> ont également montré la Voix par le biais de figures qui fuient ou foncent à travers les limites de la représentation ; parmi elles se distingue la figure du « soldat qui court vers le spectateur en *contrapposto* », d'après la définition de Daniel Arasse<sup>29</sup>, pour la puissante illusion de percement, visuel et « auditif »<sup>30</sup>, qu'elle crée. Dans son dessin préparatoire pour la partie inférieure de la *Conversion*<sup>31</sup> (Fig. 5), Zuccari se concentre sur le détail de la chute et en élabore une version qui n'aura pas de suite dans la toile finale : opposé à la figure du soldat, qui court tout en se protégeant les yeux de l'éclat soudain de la lumière divine, Paul y est dépeint avec les yeux aveuglés ouverts tandis qu'il porte la main à l'oreille dans un geste d'écoute. À la puissance sonore et lumineuse de la Voix divine, exprimée par le soldat en fuite, correspond ainsi l'écoute figée et attentive de Paul. Entretemps, au nord de l'Italie, c'est une version plus épurée du thème de la Conversion qui s'affirme : ne comptant que peu de personnages, ces images se distinguent notamment par l'absence de la représentation de la divinité<sup>32</sup>. La pré-



Fig. 5 - Taddeo Zuccari, *Conversion de saint Paul*, 1558/1559-1566.

sence divine hors champ est évoquée par un rayon de lumière, tandis que les effets sonores de son apparition sont visualisés par la simulation d'un débordement frontal des figures peintes dans l'espace du spectateur. C'est le cas de la *Conversion* de Corrège à Parme de 1524-25<sup>33</sup> comme de celle de Pordenone à Spilimbergo de 1524<sup>34</sup> (Fig. 6), où, par le positionnement en hauteur des œuvres, l'impres-



Fig. 6 - Giovanni De' Sacchis dit Pordenone, *Conversion de saint Paul*, 1524.

sion de dépassement est particulièrement prononcée<sup>35</sup>.

Pour peindre une version de la *Conversion*<sup>36</sup> au cours de son séjour à Bologne en 1528, le Parmesan a suivi cette tradition iconographique tout en innovant : dans l'économie de l'image, c'est le cheval qui se constitue, par sa taille et posture, comme la singulière « figure spécifique » de l'éclat vocal divin. La même conception figurative réapparaît d'ailleurs dans un tableau réalisé par le peintre Moretto vers 1540<sup>37</sup>, où l'illusion du percement de la surface peinte, ainsi que de l'oreille du spectateur, est renforcée par le cabrage du cheval en direction de celui-ci.

À Venise, où l'on pouvait voir le carton avec la *Conversion* de la main de Raphaël dans la collection du cardinal Grimani<sup>38</sup>, ce sont des versions plus tumultueuses du thème qui voient le jour. Dans le *diseño finito* (vers 1530)<sup>39</sup>, Pordenone, citant Raphaël, a changé la mise en scène du thème par rapport aux essais précédents<sup>40</sup> : dans cette version, Pordenone met en place plusieurs personnages qui accourent ou bien s'éloignent de la figure de Paul à terre. L'impact vocal de la divinité invisible est visualisé à la fois dans le détail de la branche cassée<sup>41</sup> et dans la mise en tension de la surface de l'œuvre par le mouvement de fuite frontale du cheval et du soldat à gauche. La toile avec la *Conversion* de Schiavone (1542-47)<sup>42</sup> (Fig. 7) est également débitrice de l'œuvre de Raphaël, notamment pour le double mouvement latéral d'entrée et de sortie des soldats et de leurs chevaux.



Fig. 7 - Andrea Meldola dit Schiavone, *Conversion de saint Paul*, 1542-1547.

Dans leurs *Conversions*, Tintoret (vers 1544)<sup>43</sup> (Fig. 8) et Véronèse (1570)<sup>44</sup> ont adopté eux-aussi le motif de la fuite hors cadre, en amplifiant ses proportions, augmentant par conséquent ses effets de sonorité. Au sein de l'œuvre du Tintoret, un détail en particulier évoque la sonorité terrible de l'appel divin : il s'agit du tambour percé qui gît à terre, instrument qui symbolise, depuis le Moyen Âge, le tympan de l'oreille<sup>45</sup>.

Au tournant du siècle, deux représentations de la Conversion, réalisées à brève distance l'une de l'autre, différent pourtant dans leur mise en image de la révélation et de la Parole divine. Dans la première, peinte à Bologne par Ludovico Carrache (1587-88)<sup>46</sup>, les conséquences lumineuses et sonores de l'apparition divine sont représentées dans la partie inférieure de la toile : Paul et le soldat à son côté, aveuglés, sont projetés hors de la toile tandis que le soldat de droite fuit en franchissant la marge latérale. La force vocale divine accède ainsi à la vision. La seconde est celle que le Caravage a élaboré pour la chapelle Cerasi en 1601<sup>47</sup> (Fig. 9).

Dans cette deuxième version du thème, le Caravage a joué sur un effet de poussée frontale afin de montrer la Voix<sup>48</sup>. La présence du Christ est évoquée par la lumière qui plonge d'en haut, en direction de Paul, se reflétant le long de la patte blanche du cheval : la figure du saint allongé, ainsi que la masse écrasante du cheval, donnent l'illusion de se renverser dans l'espace du spectateur. De par sa position dans la chapelle, ce dernier se trouve pris dans un « yeux-à-oreille » paradoxal avec saint Paul, avec lequel il est porté à s'identifier<sup>49</sup> : son regard, exclu de l'œil fermé du saint, rencontre l'orifice noir de l'oreille de Paul au premier plan, par lequel advient la révélation divine. Ainsi le Caravage, de façon inédite, montre et éveille la Voix et son écoute aux yeux du spectateur<sup>50</sup>.

### 3. *L'écoute de l'œil.*

Depuis Lorenzo Veneziano jusqu'au Caravage, nous avons constaté comment, dans les représentations de la Conversion de saint Paul analysées, la mise en image de la Voix divine advient par le biais de la « figure spécifique » de la mise en tension de la surface peinte ainsi que de la rupture du cadre de la représentation. Quoiqu'il varie avec les styles et les changements dans l'iconographie du thème, cet expédient figuratif perdure à travers les siècles avec une fréquence et une constance qui portent à supposer qu'il ne relève pas d'un style ou d'un peintre en particulier, mais qu'il s'agirait au contraire de la réponse figurative spécifique à la « besogne » particulière du thème de la Conversion, celle de rendre visible l'appel divin.

Face à cette nécessité, l'acte de peindre des figures traversant le cadre, ou bien de créer l'illusion d'un percement de la surface, se révèle être pour les peintres un moyen efficace pour intégrer le « son des paroles » à l'image peinte : la Voix est assimilée à une force surnaturelle, qui, lors de son impact avec le monde humain, génère un mouvement qui projette les figures hors de l'espace de la représentation. Les césures figuratives engendrées par le dépassement des limites se constituent comme des contradictions symptomatiques au rôle détenu par le cadre dans la monstration de la représentation<sup>51</sup> : elles se convertissent en signe dès lors qu'elles sont comprises comme la conséquence de la manifestation sonore de la divinité au centre de l'image.

En accord avec Marin, aux marges de la représentation et par le biais d'une « figure spécifique », le visible arrive ainsi, par les moyens qui lui sont propres, à réaliser le montage paradoxal entre l'évocation du son de la Voix et la représentation fixe de peinture :



Fig. 8 - Jacopo Robusti dit le Tintoret, *Conversion de saint Paul*, vers 1544.

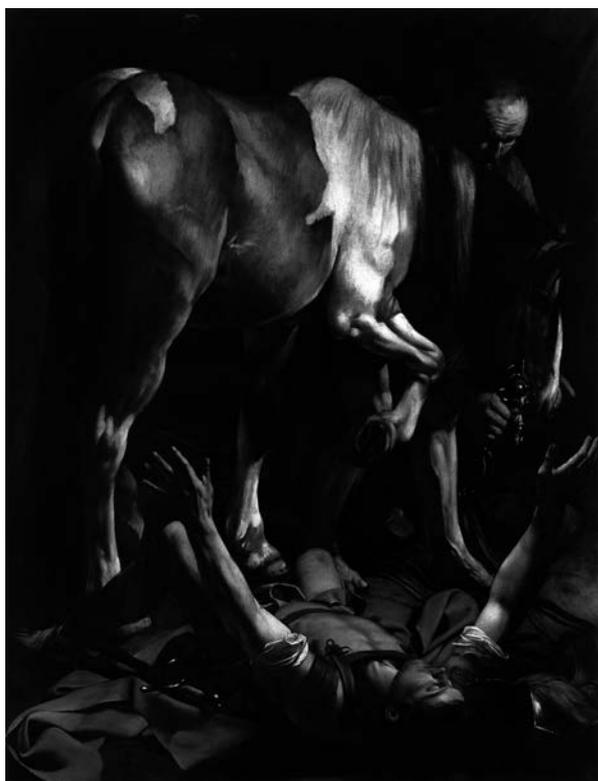


Fig. 9 - Michelangelo Merisi dit le Caravage, *Conversion de saint Paul*, 1601.

À la marge de la voix donc, tous ces corps musicaux, vocaux, langagiers dont les signes sont visuellement représentables et où elle est en puissance de s'accomplir en se spécifiant : des signes qui n'attendent que les regards qui se poseront sur eux pour que s'éveille virtuellement la voix qu'ils montrent, et peut-être son écoute. Marin (1994 : 337-38).

La sortie du cadre, signe de la Voix au sein des représentations de la Conversion de saint Paul, entraîne une ouverture et un fusionnement de l'espace représenté avec l'espace de la représentation : ainsi, l'impact provoqué par le résonnement de la Voix à l'intérieur de l'image se déverse à l'extérieur, impliquant le spectateur. Cette modalité de visualisation du Verbe s'avère être porteuse, nous semble-t-il, d'une certaine valeur dévotionnelle : dans la mesure où l'espace de celui qui regarde est envahi par le débordement figural et, en quelque sorte, sonore, des figures représentées, une paradoxale écoute par l'œil du spectateur peut avoir lieu<sup>52</sup>. L'audition visuelle mise en scène par la « figure spécifique » de la sortie du cadre nous paraît acquérir une signification ultérieure à la lumière du sujet même de l'événement figuré : l'éveil de la foi par l'oreille de Paul, qui peu après affirmera que « *fides ex auditus* », c'est-à-dire « la foi naît de l'écoute » (Épître aux Romains, 10, 17). Par cette approche, nous avons essayé de démontrer que la compréhension des images chrétiennes montrant la manifestation vocale de la divinité semble impliquer, au-delà du sens de la vue, celui de l'ouïe, selon une conception qui d'ailleurs caractérise la perception chrétienne<sup>53</sup> : à la lumière de l'utilisation dévotionnelle du figuratif promue par l'Église, la question de l'audition *dans* les images et *par* les images est présente et demande à être évaluée.

<sup>1</sup> L'article intitulé « Aux marges de la peinture : voir la voix » est paru une première fois en 1988 dans la revue *L'Écrit du temps*, 17, pp. 61-72 ; il a été ensuite publié en 1994 dans le recueil *De la représentation*, Paris, Le Seuil/Gallimard, édition à laquelle nous nous référons dorénavant.

<sup>2</sup> Avec cet expression, Poussin se réfère à la capacité des poètes de rendre visibles, grâce à la sonorité des mots qu'ils choisissent, les choses dont ils traitent : « Les bons poètes ont usé d'une grande diligence et d'un merveilleux artifice pour accommoder aux vers les paroles et disposer les pieds suivant la convenance du parler. Comme Virgile a observé partout son poème, parce qu'à toutes ses trois sortes de parler, il accomode le propre son du vers avec un tel artifice que proprement il semble qu'il mette devant les yeux avec le son des paroles les choses desquelles il traite, de sorte que, où il parle d'amour, l'on voit qu'il a artificieusement choisi aucunes paroles douces, plaisantes et grandement gracieuses à ouïr ; de là, où il a chanté un fait d'armes ou décrit une bataille navale ou une fortune de mer, il a choisi des paroles dures, âpres et déplaisantes, de manière qu'en les voyant ou prononçant, elles donnent de l'épouvantement, de sorte que si je vous avais fait un tableau où une telle manière fût observée, vous vous imaginerez que je ne vous aimerais pas » (1964 : 125).

<sup>3</sup> Le comble du tableau serait, selon Marin, toute figure qui feint le dépassement de la surface peinte : « J'appelle combles de la représentation, tout ce qui se jouera *sur* les limites de son dispositif, de sa construction en un lieu ou un moment qui n'est pas encore son extérieur, son «autre» mais qui n'est plus tout à fait son intérieur, son «même» ; ses excès internes, l'emballlement ou l'effolement du dispositif qui ne le détruit ni ne le démolit, mais où il fonctionne à trop haut régime, à trop forte puissance » (1984 : 12). Pour leur fonctionnement, marges et combles sont similaires aux yeux de Marin : les unes jouent de leurs effets par expansions latérales, les autres par poussées frontales, mais les deux ne font que mettre en tension l'espace représenté avec l'espace de la représentation (1984 : 13).

<sup>4</sup> Cette question est au centre du projet de thèse que nous menons près de l'Université Grenoble Alpes, intitulé *Peindre l'écoute. La représentation de l'audition dans la peinture italienne de la Renaissance*.

<sup>5</sup> Concernant le rôle de l'écoute dans la tradition chrétienne, voir Fritz, « Prestiges et pouvoir de l'écoute » (2000 : 34-55).

<sup>6</sup> À propos de la pratique figurative de l'Église, voir Freedberg, « *Invisibilia per visibilia* : la méditation et l'application de la théorie » (1991 : 187-220).

<sup>7</sup> La vocation de saint Paul est considérée comme le modèle de la conversion chrétienne sous l'ère de la Grâce : elle constitue la preuve que la connaissance divine est possible à travers une expérience spirituelle, permise par l'acte d'écoute de la Parole.

<sup>8</sup> C'est par la biais de sa Voix que le Dieu-Logos de la religion judéo-chrétienne se manifeste et appelle à Lui ses fidèles. L'appel divin, selon l'interprétation des Pères de l'Église, a le pouvoir de déchirer la voile d'ignorance qui enveloppe les hommes depuis la Chute : par l'intervention de la Grâce, l'homme pécheur est ainsi sauvé et initié à une nouvelle perception, non plus humaine mais spirituelle, Canévet (1990 : 602-07). Des exemples bibliques de ces appels sont ceux faits aux prophètes, par exemple Moïse (Exode, 3, 1-6), Isaïe (6, 8-12), Jérémie (1, 4-19), Ézéchiel (2, 3) et Zacharie (1, 1-6). Le thème de la vocation à la suite d'une manifestation vocale divine est présente également dans l'hagiographie chrétienne : saint Augustin, par exemple, raconte dans les *Confessions* (livre VIII, chapitre XII) sa conversion suite à l'écoute d'une voix d'enfant ou de jeune fille.

<sup>9</sup> Actes des Apôtres (9, 1-19 ; 22, 6-16 et 26, 12-18) ; 1 Corinthiens (15, 8) ; 2 Corinthiens (12, 1-4) ; Galates (1, 11-16) et 1 Timothée (1, 12-16).

<sup>10</sup> Saint Bernard développe cette théorie dans le sermon 28 sur le Cantique (XII<sup>e</sup> siècle : 357-63).

<sup>11</sup> Par exemple la suite, en moins d'un siècle, de trois papes portant le nom de Paul (Paul III, 1534-49 ; Paul IV, 1555-59 et Paul V, 1605-21), symptomatique de l'invocation protectrice de la figure du saint contre les ennemis de l'Église pendant la période de crise qui fait suite au sac de Rome de 1527, Arasse (1986 : 57) ; mais aussi, du côté artistique, l'appropriation particulière de la figure de saint Paul de la part de Michel-Ange, comme l'a démontré Barolsky (1990 : 37-52).

<sup>12</sup> Pour la reconstitution du retable, daté vers 1370, voir Guarnieri (2006 : 206-07) ; le panneau avec la *Conversion* est conservé à la Gemäldegalerie de Berlin.

<sup>13</sup> Saint Paul est représenté une première fois dans la figure du soldat à gauche de l'image qui, soulevant son manteau, se dérobe à la lumière émanant de la manifestation divine. Il est ensuite représenté à terre, à côté de son cheval, pendant qu'il tourne son regard aveugle vers la source de la Voix. Le lien entre les deux représentations est produit par leur proximité ainsi que par le cheval blanc qui les différencie des autres compagnons. La suite des événements de gauche à droite, dans le sens courant de lecture occidentale, suggère l'évolution temporelle et le passage d'un premier état de résistance à l'abandon total de Paul à l'écoute de la volonté divine.

<sup>14</sup> Missel 228, folio 21r, conservé au Musée de San Marco, Florence. Le cadre de l'enluminure reproduit la lettre « L », de la phrase « *Laetetur omnis in domino* », ouverture du texte de la messe célébrant la fête de la vocation de Paul.

<sup>15</sup> Zanobi Strozzi, élève d'Angelico, a repris également le motif de la fuite hors cadre des compagnons dans une enluminure de la *Conversion* (1440-50, Missel 515, folio 22v, Musée de San Marco, Florence), bien qu'avec un effet de mouvement mineur.

<sup>16</sup> Lorenzo Veneziano est le premier, à notre connaissance, à opérer de telle façon sur la marge de la représentation. Thomas Martone, qui a constaté ce changement dans l'iconographie du thème, l'attribue à Fra Angelico et l'interprète cependant comme une expression du caractère universel de la révélation de saint Paul (1985 : 207-12).

<sup>17</sup> Sur la fermeture de l'image théorisée par Alberti, voir l'entrée « Finestra » du glossaire présent dans l'édition du traité *La peinture* d'Alberti par Thomas Golsenne et Bertrand Prévost (Paris, Éditions du Seuil, 2004 : 322-23).

<sup>18</sup> Au sein de la théorie de la peinture élaborée par Alberti, la clôture de l'image va de pair avec une composition équilibrée et conséquemment « silencieuse » ; lorsque ce principe est transgressé, un « tumulte » s'installe dans l'image la rendant nécessairement plus « bruyante ». Le débord des figures acquiert ainsi une valeur particulière d'intensification du potentiel sonore de l'image. À propos de la notion de « tumulte » dans le traité d'Alberti, voir Maurice Brock (2005).

<sup>19</sup> Partie de la prédelle du retable Alessandri, Metropolitan Museum of Art, New York.

<sup>20</sup> Partie de la prédelle du retable de Pesaro, Musei civici, Pesaro.

<sup>21</sup> Sur l'architecture fictive de la sacristie et sur son rôle dans la présentation de la représentation, voir Kury (1974 : 183-86) et Marin (1989 : 34-35).

<sup>22</sup> L'impression de chute est renforcée par la présence de la porte d'entrée au-dessus de la fresque.

<sup>23</sup> Daniel Arasse a émis l'hypothèse que le changement d'iconographie dans les représentations romanes de la Conversion, qui se produit vers la moitié du siècle, serait dû, au-delà du goût maniériste de l'époque et de l'occasion pour les artistes de faire preuve de leur savoir-faire, aux événements traumatiques du sac de Rome (1527) ainsi qu'au climat politique tendu de la Réforme, Arasse (1986 : 57-58).

<sup>24</sup> Le carton, partie de la commande de Léon X à Raphaël de dix cartons illustrant des épisodes des Actes des Apôtres destinés à être transformés en tapisseries, a disparu : sa tapisserie est aujourd'hui conservée à la Pinacothèque vaticane.

<sup>25</sup> Cette action sur les marges est similaire à celle que Raphaël a mis en place dans plusieurs fresques de la Chambre d'Héliodore au Vatican, vers 1513.

<sup>26</sup> L'entrée dans la fresque de la *Conversion* de Michel-Ange, opérée par les deux personnages au premier plan, pourrait être interprétée comme une imitation du mouvement du fidèle dans l'espace de

la chapelle vers l'autel, lieu sanctifié de la Parole : selon cette lecture, l'entrée dans l'image serait l'expression d'une volonté d'implication « auditive » du spectateur dans la fresque, invité à se rapprocher de l'événement sonore qui se déroule à l'intérieur de celle-ci.

<sup>27</sup> Chapelle del Pallio, Chancellerie apostolique, Rome.

<sup>28</sup> Chapelle Frangipani, San Marcello in Corso, Rome.

<sup>29</sup> D'après Arasse, cette figure a été inventée par Raphaël et Michel-Ange autour du 1510-14 : quoique son succès est probablement dû à la possibilité donnée aux artistes de démontrer leur savoir-faire, son apparition dans différents sujets iconographiques dont le thème commun est l'irruption du surnaturel dans l'humain, en fait une figure signifiante de la manifestation terrible de la divinité (1978 : 192-93).

<sup>30</sup> L'impression de percement de la surface picturale due à la poussée « sonore » de la Voix divine pourrait renvoyer au phénomène de percement des tympanes des oreilles à cause d'une trop grande pression : par ailleurs à la Renaissance, reprenant une conception médiévale provenant de l'antiquité classique, la voix est conçue comme un coup qui frappe les oreilles transmettant ainsi le son, Fritz, « Voix et percussion » (2000 : 70-73).

<sup>31</sup> Conservé au J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

<sup>32</sup> Souvent de format vertical, ces représentations du thème mettent en évidence le personnage de Paul et l'aspect intérieur de sa révélation, Cohen (1996 : 235).

<sup>33</sup> Arche d'entrée de la chapelle Del Bono, église de saint Jean Évangéliste, Parme.

<sup>34</sup> Volet d'orgue, Dôme de Spilbergo.

<sup>35</sup> Cette impression est donnée particulièrement par le détail du pied de saint Paul dans la fresque de Corrège et par celui du cheval dans le volet d'orgue de Pordenone.

<sup>36</sup> Kunsthistorisches Museum de Vienne.

<sup>37</sup> Chapelle de saint Paul, église de Santa Maria presso San Celso, Milan.

<sup>38</sup> Dès 1521, signalé par Marcantonio Michiel, l'on sait que le carton de Raphaël faisait partie de la collection de peintures du cardinal vénitien Domenico Grimani, Hochmann (2004 : 144-45).

<sup>39</sup> Conservé à la Pierpont Morgan Library de New York, le dessin était probablement un modèle pour un tableau vénitien perdu, Cohen (1996 : 342-43).

<sup>40</sup> Outre la représentation de la *Conversion* dans le volet d'orgue de Spilimbergo (1524), Pordenone a peint une fresque avec *Conversion* dans l'église de saint Pierre à Travesio (1525-26) : le dessin du 1530 présente plusieurs similarités avec le carton de Raphaël, notamment la composition aérée ainsi que le personnage qui court vers saint Paul, Cohen (1996 : 342).

<sup>41</sup> Cohen a identifié le détail de la branche cassée comme un indicateur de la présence hors cadre de la divinité (1996 : 342).

<sup>42</sup> Fondazione Querini Stampalia, Venise.

<sup>43</sup> National Gallery, Londres.

<sup>44</sup> Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.

<sup>45</sup> Concernant le parallèle entre le tympan et le tambour, voir Fritz, «Du tambour au tympan» (2000 : 63-65).

<sup>46</sup> Pinacothèque nationale de Bologne.

<sup>47</sup> Santa Maria del Popolo, Rome.

<sup>48</sup> Le choix d'opérer par une puissante intrusion dans l'espace du spectateur a été probablement déterminé par la présence, dans la même chapelle, du tableau représentant l'*Assomption* d'Annibal Carracci (1600) : le Caravage a dû juger que la première version du thème, à côté du tableau de Carracci, n'avait pas un impact suffisamment fort, d'où les modifications introduites dans la deuxième version, Careri (2015 : 166).

<sup>49</sup> Par sa position dans la petite chapelle le spectateur est porté à s'identifier avec saint Paul ; la masse imposante du cheval contribue à l'effet écrasant du tableau sur celui-ci, Careri (2015 : 167-68).

<sup>50</sup> Dans la toile quasiment contemporaine représentant *Saint Matthieu et l'ange* (1602, chapelle Contarelli, Saint-Louis-des-Français, Rome), la mise en scène de la Voix divine opérée par le Caravage présente des ressemblances avec celle de la *Conversion de saint Paul*. Saint Matthieu, représenté appuyé sur un tabouret en équilibre précaire, donne l'impression de tomber sur le spectateur sous l'effet de poussée « sonore » de la voix de l'ange. Celui-ci est enveloppé d'un tissu blanc qui forme des volutes autour de son corps, donnant à cette figure les traits stylisés d'une oreille humaine.

<sup>51</sup> Concernant le cadre de la représentation et son rôle dans la définition de l'œuvre en tant qu'entité autonome, voir Marin (1994 : 346-48).

<sup>52</sup> L'engagement imaginaire du sens de l'ouïe lors d'un acte dévotionnel a connu des configurations différentes dans le passé, notamment au sein de la pratique dévotionnelle jésuite de l'application des sens, décrite dans l'ouvrage *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola et répandue en Italie à partir de la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Cette pratique consiste en un effort d'imagination sensorielle, à des fins contemplatives, autour de différents thèmes issus de la spiritualité chrétienne.

<sup>53</sup> Sur la relation étroite entre vision et audition au sein de la tradition religieuse chrétienne voir Chrétiens (1992 : 45-56).

# Visione seriale e immagini di città. Note di analisi semio-grafica

Paola Donatiello

---

## 1. Premesse

L'obiettivo dell'articolo è un confronto tra tre prospettive di teoria architettonico-urbanistica, finalizzato a definire alcuni strumenti tecnico-epistemologici in rapporto ad alcuni modelli grafici che hanno contribuito a costruire la serializzazione dello spazio urbano. Esamineremo alcuni aspetti delle poetiche di Christian Norberg-Schultz, Kevin Lynch e Gordon Cullen, e il saggio si focalizzerà sul rapporto tra le forme e le tecniche di montaggio sincretico (grafico, verbo-visivo) che rispondono a un nuovo modo di delineare e costruire lo spazio urbano. Le tre poetiche prese in esame permettono di leggere un percorso da cui emerge la possibilità di estrapolare elementi semiotici responsabili di una progressiva affermazione di un linguaggio e un metalinguaggio proprio della città. Essa è un oggetto duplice:

- fenomeno complesso e scena di vissuto quotidiano, costruita attraverso pratiche e azioni orientate;
- oggetto delle scienze umane e sociali, campo di ricerca di diverse discipline le quali, secondo la propria capacità costruttiva, determinano specifiche pertinenze in materia.

Tra gli anni '50 e '70 del '900, la ricerca scientifica in architettura e urbanistica vive un importante momento storico e socio-culturale<sup>1</sup>. In questo periodo vengono inaugurati alcuni progetti di ricerca, volti a «making the city legible, in order to “read” the urban landscape» (Ellin 1996: 61-62). Così la città diviene luogo di sperimentazione per gli architetti e i progettisti interessati al valore di quelle qualità intenzionali, che possono costruire lo spazio urbano in quanto ambiente complesso, plasmato da relazioni metalinguistiche, oltre che linguistiche:

nella nostra ricerca di una segnalazione efficiente ci siamo dunque imbattuti nella importantissima verità che “le città possono parlare” [...] La “segnalazione muta” significa che “la città cerca di parlarci di sé” (Tonti 1975: 3).

Durante questa stagione prende piede l'idea che le qualità metalinguistiche dell'ambiente urbano debbano diventare via via auto-evidenti, in modo da essere essere padroneggiate prima di tutto dalla comunità che progetta, addetta alla

fabbrica<sup>2</sup> della forma della città, detentrica del sapere che plasma le città-oggetto. Il dibattito urbanistico-architettonico che esamineremo costruisce le figure del *planner* o del *designer* considerando la pertinenza del loro punto di vista grafico sulla forma della città. Durante il processo di formazione della città il *planner* progetta, osserva, disegna, teorizza, pianifica e interviene.

Un nuovo sguardo e un nuovo approccio all'ambiente fondano alcune prospettive, le quali concepiscono il montaggio dell'immagine della città a partire da riflessioni esplicite sulla sua forma. All'opposto di una città pensata come pezzo unico, prodotto dal fare di un unico Destinante (il sentimento dell'epoca, la regola e il canone, la funzionalità), si affianca un modello epistemologico della città in stretta relazione ai prodromi dell'ambiente post-industriale.

A livello tecnico, la città iniziano a essere concepibili come oggetti linguisticamente espliciti, perché metalinguisticamente controllati da chi la *disegna*, pensabili come il prodotto di operazioni di montaggio combinatorio. Queste operazioni vengono presentate a un pubblico di lettori grazie ad alcuni oggetti di design: quattro libri stampati<sup>3</sup> che hanno segnato la letteratura scientifica non solo per il loro valore teorico epistemologico, ma anche per un effetto molto particolare di divulgabilità o comprensibilità delle forme urbane.

Gli elementi della combinatoria che isoleremo per ogni autore pertengono a diversi livelli – categorie, sistemi e processi, *layout* – e costruiscono forme via via interdefinite di città. La messa a punto delle combinatorie aveva come obiettivo la teorizzazione di una forma *flessibile*, cioè il più possibile adeguata ai cambiamenti del vissuto, ma anche scalabile ed efficace, capace di serializzare<sup>4</sup> i processi di disegno, costruzione e lettura dell'ambiente urbano.

La modalità attraverso cui ciò avviene genera il fatto che la città viene dotata di una *personalità* metalinguistica, ovvero di una capacità propria di poter essere soggetto del discorso urbano, ponendosi accanto alle voci, alle richieste e alle esigenze delle istanze abitanti, così come di fianco alla figura intenzionante del *planner*.

Grazie a questa trasformazione nell'approccio alla pianificazione dello spazio le istanze intenzionanti non sono più solo l'architetto, l'ingegnere o l'urbanista. L'ambiente diventa soggetto, il cui senso diviene ampliabile da tutti i punti di vista impegnati in pratiche spaziali e cittadine. In questo modo viene aumentato il senso d'intenzione della città, che può essere intesa come:

- piattaforma linguistica, strutturata da chi pianifica e leggibile da chi la abita;
- soggetto e oggetto metalinguistico manipolabile, terreno di negoziazione e piattaforma di pratiche condivisibili di *design*.

## 2. Grafie di città leggibili: la svolta fenomenologica in architettura

### 2.1.1 Architettura fenomenologica e piano epistemologico

Il nuovo approccio all'ambiente urbano di cui ci occuperemo trova le radici nella svolta fenomenologica in architettura. Christian Norberg-Schultz è un esponente della letteratura architettonica del secolo scorso. Suo fu il tentativo di fondare una teoria dell'architettura su basi filosofiche, in grado di fornire all'architetto, come al progettista, un ruolo chiaro e ragionevoli fondamenti condivisi su cui costruire il proprio agire quotidiano. Uno dei cardini della sua ricerca evidenzia la pertinenza dell'asse percettivo-esperienziale dell'ambiente urbano non solo da

parte degli addetti lavori, ma anche dell'abitante. Introducendo la teoria fenomenologica in architettura Norberg-Schultz prende posizione nel dibattito inerente alle *condizioni generali*, dove discute la costituzione dei campi di esercizio della disciplina architettonico-urbanistica.

L'architettura fenomenologica è un terreno disciplinare isolato attraverso un campo *intenzioni*, costruito per contrasto rispetto a due concezioni:

- la prima, quella attraverso cui il *cliente* intendeva l'architettura come terreno costituito da questioni e problematiche funzionali, economiche ed estetiche;
- la seconda, quella attraverso cui la *società* definiva l'architettura sia come un campo di riflessione estetico-ambientale, così come un terreno attraversato dai rivolgimenti stilistico-funzionali del Modernismo.

A causa di queste concezioni inerenti allo stile e all'estetica, con le ricadute sui livelli percettivo e funzionale, l'architetto a vocazione fenomenologica si misura con la problematica legata alla trasformazione dell'insediamento tradizionale. Il Modernismo è manifestazione di una contemporaneità problematica a livello spazio-temporale, con i ritmi tipici dell'industria, del divertimento, della vita *moderna*, fattori che impongono all'architetto una ridiscussione dei criteri di azione e di progetto. Il problema sui nuovi standard, sui criteri di montaggio si manifesta con la crisi delle logiche compositive sino ad allora adottate. Esso si concretizza nel fenomeno di *perdita del genius loci*, unito a una riflessione su una città si concepiva come territorio funzionalmente organizzato in settori, moduli e blocchi.

Queste nuove necessità impongono una riflessione sui criteri di montaggio e composizione e aprono alla discussione sulla logica della giustapposizione. L'architettura a vocazione fenomenologica si pone come risposta adeguata ad affrontare una situazione urbano-abitative più complessa, dinamica e stratificata.

Per Norberg-Schultz gioca un ruolo fondamentale la definizione dell'architetto: figura dotata di un metodo storico-analitico, finalizzato a riconoscere le strutture culturali responsabili della rappresentazione della città e della costruzione degli orientamenti estetici. L'architetto interpreta *tipi* e isola costanti e variabili:

- storicamente, egli si confronta con almeno due costanti, il Classicismo e Romanticismo, canoni oramai acquisiti, il più delle volte ancora validi, ma non più sufficienti e adeguati al modello post-industriale di mondo vissuto;
- analiticamente, l'architetto a vocazione fenomenologica mostra una maggior consapevolezza in relazione al *compito edilizio*, il quale permette di intendere l'architettura come campo di esercizio di problematiche fisico-funzionali e socio-culturali, retto da procedure e criteri che dovrebbero essere il più possibile indivisibili.

Alla base dell'architettura fenomenologica – che è il campo adeguato alla definizione dei problemi inerenti la reciprocità percettiva ed esperienziale dell'ambiente urbano – vi sono alcuni interrogativi generali: ci si domanda quale sia lo scopo dell'architettura come prodotto umano, ci si chiede quali siano i modi in cui l'ambiente influenza l'esperienza dell'abitante, e quali i modi dell'architetto stesso di «saper vedere l'architettura» (Norberg-Schultz 1965: 26).

### 2.1.2 Metodologia e piano analitico dell'architettura

Lo studio di Norberg-Schultz ha come obiettivo la discussione della *totalità* architettonica e la proposta di una teoria integrata dell'architettura. L'interrogazione sulla reciprocità e sulla complessità delle relazioni urbane e architettoniche, pone le basi per la disamina delle correlazioni tra percezione e simbolizzazione. Vengono affrontati problemi di forma, tecnica e semantica sia del linguaggio che della composizione. Questo modo di procedere è orientato verso la scomposizione del problema architettonico in parti, la riduzione e classificazione delle parti in unità o entità, la ricomposizione del problema alla luce della sua comprensione, ottenuta grazie alle pratiche precedenti. Gli insegnamenti contemporanei, corpi complessi, impongono all'architetto una razionalità in grado di scomporre analiticamente il dato urbano, per poi intervenire metodologicamente a livello compositivo, nell'ottica di lavorare per migliorare le qualità percettive e figurali garantendo la visibilità della forma urbana. L'architetto è consapevole che:

mentre le proprietà figurali di una forma costruita vengono percepite spontaneamente, senza bisogno di spiegazioni, l'organizzazione spaziale di un corpo più complesso richiede una conoscenza più approfondita per poter assicurare l'orientamento (Norberg Schultz 1984: 45).

Tra le difficoltà evidenziate viene rilevata la mancanza di un metalinguaggio condiviso dalla comunità scientifica, elastico a tal punto da adattarsi alla variegata delle situazioni e delle soluzioni compositive. Un linguaggio architettonico, fondato su basi esperienziali e percettive, avrebbe permesso all'architetto di portare a termine il compito edilizio, *poter vedere meglio* l'architettura e, in questo modo, poter facilmente specificare il grado di discorso entro cui si collocano le procedure e le decisioni d'azione e progetto.

### 2.1.3 Prodrumi per un vocabolario per la forma seriale della città

L'architettura fenomenologica si focalizza sullo sviluppo di alcuni termini e concetti chiave, una bozza di *vocabolario*: i termini *architettura* e *abitare* sono considerati in rapporto reciproco; a garanzia della costruzione dello Spazio – inteso come campo configurato da relazioni topologiche e di orientamento – vi è una relazione percettiva di identificazione dei luoghi. La città risultante è oggetto di due operazioni: delimitazione e raggruppamento.

In questo modo la teoria forma la città in quanto agglomerato topologico denso e multidirezionale, dove fondamentali sono gli assi relazionali raduno-dispersione (livello strutturato morfologicamente dalle figure dello stare, dell'aprirsi o del chiudersi), e gli assi posizionali verticalità-orizzontalità (livello strutturato morfologicamente dalle figure dell'elevarsi o dell'incassarsi). In base a questo costruito fenomenico l'abitare prende la forma di relazioni spaziali schematizzabili – dunque scomponibili, riducibili, ma sempre sintetizzabili.

Entro uno spazio così concepito la relazione percettiva di identificazione, puro rapporto tra corpi – o tra posizioni – è orientata da relazioni proiettivo-prospettiche e regola le qualità statiche e dinamiche tra veduta e punto di vista. In tal modo le relazioni e le posizioni percettive sono rette da una struttura formale e collocate su domini o piani di esperienza correlabili. Questi limiti orientati formano l'immagine ambientale, campo d'azione ordinato da relazioni di varietà, prossimità,

densità, continuità e chiusura, in grado di strutturare un luogo in uno Spazio. La misura della correlazione dei piani di esperienza è data dalla struttura topologica. Essa è definita da due scale – *umana* e *cosale*, in relazione a due categorie, *percorsi*, *mete*, *centri*:

- la scala *umana* definisce la misura delle azioni entro un discorso prevalentemente abitativo-contemplativo;
- la scala *cosale*, definisce la misura delle relazioni entro un discorso ambientale, che può darsi secondo alcune configurazioni (a grappolo, a schiera a recinto);
- il *percorso* è la categoria adeguata per definire la multiformità dell'ambiente e il suo orientamento in base alla ripartizione delle attività (su scala cosale) e ai processi di scoperta spaziale (su scala umana);
- i percorsi strutturano il campo d'azione in posizioni cosali ben definite, le *mete*, configurazioni attraverso cui la multiformità e la varietà dell'ambiente viene sottoposta a effetto di condensazione; le mete possono essere punto di partenza o punto d'arrivo di percorsi, la loro esperienza varia in base alla collocazione del punto di vista;
- i *centri* sono catalogabili attraverso alcune entità logiche, denominate *tipi architettonici*, unità formulate in base ai modi dell'abitare, che si sviluppano nei luoghi, di concerto con gli adattamenti circostanziali.

#### 2.1.4 Modelli di mondo: insediamenti, mete, topografie e vedute

Dopo aver esaminato il livello topografico che permette una combinatoria del discorso urbano possiamo dire che: a livello topografico ogni meta-insediamento è ulteriormente catalogabile e secondo due categorie o campi spaziali, colti in base a un punto di vista: la *silhouette* o la *veduta*. Il punto di vista fa sì che la forma della città così costruita divenga figurabile e percepibile. Ogni insediamento è organizzato a partire da un *centro*, una posizione da cui e in cui l'ambiente è spiegato. Il centro dell'insediamento può coincidere con il centro umano; quando invece si parla di «centro naturale» (Norberg Schultz 1984: 31) si indica il punto di vista costruito in base allo sguardo che percepisce l'esatto punto dove «cielo e terra si uniscono a formare una totalità cospicua (visualizzazione)» (Norberg Schultz 1984: 31).

Oltre al fenomeno di insediamento come forma dell'abitare *naturale*, sono articolabili altre tre condizioni generali: lo spazio urbano come forma dell'abitare collettivo; l'edificio pubblico come forma dell'abitare pubblico; la casa, come forma dell'abitare privato. Entro lo spazio urbano, prevalentemente organizzato in oggetti-città, la relazione topologica tra la scala umana e quella cosale è particolare: «l'io sono diventa lo specchio che riceve, riflette e presenta. Da questo gioco di riflessi emergono le immagini intorno a cui è possibile costruire l'esistenza» (Norberg Schultz 1984: 51). Sul termine immagine – differente dai termini forma o campo spaziale – Norberg-Schultz è in linea con quanto asserito da Kevin Lynch, secondo cui

la creazione dell'immagine ambientale è un processo reciproco tra osservatore e cosa osservata. Ciò che l'osservatore vede è basato sulla forma esterna, ma il modo in cui egli la interpreta e la organizza, e il modo in cui egli orienta la sua attenzione, a loro volta determinano ciò che egli vede (Lynch 1960: 140).

### 3. *Letture e grafie di città: poetica dell'imageability e grammatica del montaggio della città*

Secondo l'architettura fenomenologica la *veduta* e la *silhouette* sono categorie del piano topografico, in relazione al piano topologico, dove invece viene collocata l'immagine, necessaria al rafforzamento identitario delle relazioni di inerenza a luoghi. Attraverso il vocabolario precedentemente presentato si fa strada nel dibattito il bisogno di una *grammatica* adeguata al trattamento del visivo in quanto linguaggio e della città come oggetto intenzionale e intenzionato in modo auto-evidente. Parallelamente rispetto all'architettura fenomenologica ci si domanda in che modo gli insediamenti contemporanei – trasversalmente interessati da trasformazioni e nuovi bisogni estetici, sociali, culturali e funzionali – possano nuovamente apparire come figure urbane riconoscibili entro un paesaggio.

Secondo gli studi di Kevin Lynch e rispetto a questo dibattito la costruzione di immagini è una risposta tecnico-scientifica al problema del recupero della figurabilità dello spazio urbano: migliora la percezione della città da parte di abitanti e facilita i progettisti attraverso l'elaborazione di standard condivisi. Una ricerca così orientata era volta a circoscrivere unità (o identità) urbane adeguate a definire l'*imageability* di una città. Questo obiettivo risponde a un quesito inerente alla leggibilità condivisa degli elementi dello spazio urbano, con cui cittadini e abitanti interagiscono.

Per *imageability* si intende la capacità reciproca (tra uomo e cosa) di percepire ed esperire la dimensione urbana. Negli scritti di Norberg-Schultz l'utilizzo dell'elemento grafico-visivo è sì importante, ma non sufficiente al senso globale della sua poetica, la quale viene proposta in maniera sistematica attraverso il piano grafico-verbale. Per la restituzione dei risultati della ricerca lynchiana, che illustrano processi di indagine relativi a città metropolitane americane, condotti con gruppi ristretti di abitanti, vengono scelti due oggetti grazie ai quali si impone un nuovo valore della forma del *layout* della città: attraverso l'articolo o il libro Lynch avvia una riflessione sull'utilizzo di tecniche grafico-visive controllabili a corredo dello scritto.

La soluzione in risposta al problema della condivisibilità dell'immagine confluisce nell'elaborazione di un sistema categoriale, strutturato estrapolando alcune caratteristiche grafico-verbali fondamentali da un processo condiviso di ricerca. Il sistema è composto da cinque termini o grandezze scalabili dotate di elasticità: percorsi, margini, quartieri, nodi e riferimenti. La produzione di immagini da parte dell'abitante, coinvolto nelle procedure di ricerca, avveniva attraverso la combinazione di svariati elementi sempre riconducibili a queste cinque entità.

#### 3.2.1 *Le ricerche e la tecnica di Lynch in relazione al piano grafico*

Durante il periodo di indagine sulle categorie e sul sistema, la relazione fra abitanti e ricercatori era coadiuvata da procedure facilitate di ricerca condivisa e da dispositivi grafico-verbali: agli abitanti coinvolti era data la possibilità di tracciare e disegnare l'area urbana su fogli di carta. Lynch racconta che le tracce con cui le istanze circoscrivevano *zone familiari* formavano lo spazio della città sia a partire dalle sole linee, come anche attraverso la traccia di ramificazioni e contorni,

oppure grazie a *pattern* ripetuti, come quello a scacchiera. Queste mappe, come anche le piante elaborate e corredo della pubblicazione, erano ottenute

riducendo, eliminando e persino aggiungendo elementi alla realtà, attraverso la fusione e la deformazione, attraverso il relazionamento e la strutturazione delle parti. Era sufficiente, forse migliore per il suo scopo, quando era riarrangiata, distorta, “illogica”. [...] Era come se la pianta fosse disegnata su un foglio di gomma infinitamente flessibile (Lynch 1960: 99).

Le immagini e le categorie proposte sono il prodotto di un processo consapevole, controllato e orientato di: raccolta dati grafico-visivi e grafico-verbali, analisi, ri-elaborazione ed estrapolazione delle caratteristiche fondamentali, utili a condensare e schematizzare il costruito delle forme urbane.

Rispetto alle mappe, le piante e le *immagini* sono ottenute attraverso un ulteriore vaglio epistemologico, dettato dal sapere specifico del *planner*: la capacità di condensare e tradurre concetti, parole, artefatti e interventi in prodotti grafico-scritturali. La teoria lynchana della forma urbana è un caso di letteratura scientifica molto discusso, di cui si mette in luce il carattere avanguardistico, sia dal punto di vista tecnico che dal punto di vista grafico.

Per il primo aspetto, il principale destinatario delle tecniche di indagine la comunità di progettisti in relazione ai bisogni a cui dover far fronte: modellare l'ambiente urbano in base alle esigenze di figurabilità della comunità abitante; quest'ultima, grazie agli strumenti proposti, poteva avere voce in capitolo nel guidare il designer in fase di progetto e formazione del *layout*<sup>5</sup>. Per il secondo aspetto l'impaginazione tipografica de *L'immagine della città* è annoverata tra le più innovative, capace manifestare in modo auto-evidente le caratteristiche della forma urbana. Questo avviene attraverso la semplificazione del trattamento del corpo del testo e l'inserimento di schemi grafici, sia a pagina intera che di fianco ad argomentazioni particolarmente dense, per cui l'elemento grafico-visivo produce effetti di efficacia e di aumento di leggibilità.

Il trattamento del rapporto tra *layout* visivo e corpo del testo di *Immagine della città* privilegia la lettura grafico-verbale. Le piante, più adeguate e precise – integrate nel corpo del testo, ma leggibili anche come parti a sé stanti – sono il prodotto tecnico di tracce su supporti flessibili effettuati tramite il montaggio grafico sincretico, in grado di restituire un effetto di visualizzazione integrata. In maniera molto elegante, gli interventi dedicati alla descrizione visiva del processo di progettazione e di scrittura della città occupano gli spazi del margine verticale esterno, insieme alle note di rimando bibliografico, affiancate alla casella del corpo verbale.

### 3.2.2 *L'epistemologia del nuovo sistema categoriale*

Il sistema categoriale lynchano è uno strumento tecnico maneggevole ed efficace. Come linguaggio descrittivo di rappresentazione è adeguato alla complessità di porzioni urbane metropolitane, è elastico rispetto alla variegatezza e delle soluzioni compositive prevedibili dal *planner*. Come sistematizzazione categoriale rispondeva e integrava i prodromi introdotti da Norberg-Schultz, dotando la comunità di un vocabolario metalinguistico più solido. Se il sistema risultava un'efficace *trading zone* (Galison 1997) tra il progettista e l'abitante, era difficile capire se vi fossero relazioni significative tra un elemento e l'altro della scala categoriale. Da ciò scaturisce l'interrogazione sulle possibilità interdefinitorie tra i termini del sistema. Lynch nota

che nella produzione di immagini gli elementi funzionavano se pensati in una scala di strutture, ordinata in «progressione crescente» (Lynch 1960: 100); non si riuscivano, tuttavia, a verificare altre combinazioni di interdefinizione. Percorsi, margini, nodi, quartieri e riferimenti condizionavano l'esperienza dell'abitante da un punto di vista sincretico,

operano insieme, contestualmente. Sarebbe interessante studiare le caratteristiche di vari accoppiamenti: riferimenti-quartieri, nodi-percorsi ecc. Eventualmente uno dovrebbe *andare oltre tali accoppiamenti per prendere in considerazione aggregati totali* [...] La nostra presente preoccupazione con le parti anziché con l'insieme va intesa come una caratteristica inevitabile nelle prime fasi di una ricerca. Dopo essere riuscito a differenziare e a comprendere le parti, uno studio può procedere alla considerazione di un sistema totale (Lynch 1960: 96-97).

Questo atteggiamento – certo orientato verso la psicologia della forma e in linea con una teoria fenomenologicamente fondata – è ancora legato a una razionalità che inquadra la complessità come un problema da scomporre, ridurre e analizzare, ricomporre sinteticamente.

### 3.2.3 Confronto tra modelli: il rapporto tra grafica del montaggio e forma della città

La città post-moderna plasmata dal sistema categoriale lynchiano è manifestazione di immagini scomponibili e ricomponibili, in grado di garantire l'adeguatezza tra standard di rappresentazione e variegata delle situazioni possibili. Alle immagini scalabili, generate attraverso una combinatoria, non corrisponde originale. Da questo punto in poi la ricerca di Lynch si indirizza verso alcuni quesiti: avendo messo a punto criteri adeguati per lo spazio urbano sia sul piano linguistico che su quello metalinguistico, si doveva ampliare il lessico del sistema e testare l'eshaustività categoriale. La riflessione sulla forma grafica della città aveva prodotto un lessico sincretico visivo-verbale abbastanza stabile, anche se talvolta rigido. La nozione stessa di immagine, che alle volte assurgeva il ruolo di struttura auto-evidente, doveva essere meglio specificata: in fase compositiva, infatti, quando l'abitante e il progettista condividevano il piano costruzione della forma attraverso l'immagine:

piuttosto che una singola immagine, comprensiva dell'intero ambiente, sembrano esistere gruppi di immagini, che più o meno si sovrapponevano o si relazionano. Tipicamente, esse erano disposte in una serie di livelli, grosso modo proporzionati alla scala dell'area considerata, cosicché l'osservatore passava secondo la necessità da un'immagine a livello di una strada ad altre a livello di vicinato, di città, di regione metropolitana (Lynch 1960: 97-99).

Ampliando la ricerca sulla forma leggibile della città e sulla sua restituzione grafica, si sarebbe quindi progredito nella definizione di configurazioni complesse, nella loro interdefinizione, aumentando la percepibilità esplicita della forma metalinguistica della città.

L'immagine non corrispondeva al prodotto del processo di riduzione di un ambiente e la sua restituzione grafica imponeva una maggiore attenzione al peso degli elementi visivi e verbali, al loro valore nel processo di lettura come anche nel processo di costruzione. Per problematizzare ulteriormente questo punto confronteremo i risultati di Lynch con alcune considerazioni di Laszlo Moholy-Nagy, teorico del montaggio, studioso di grafica e fotografo della città *moderna*. Come

per Lynch, anche per Moholy-Nagy (2010: 34) «la rappresentazione non è confrontabile con la natura o un frammento di natura».

In questo modo è possibile comprendere che la rappresentazione della città moderna, per raggiungere un grado adeguato di efficacia visuale, doveva fare tesoro delle possibilità tipografiche introdotte dalle ricerche sull'*imageability* e proseguire in questo senso, partendo da un assunto. In ogni processo di design della forma – che sia un progetto di pianificazione o uno scritto usato per esporre i risultati attraverso sostanze visivo-percettive o grafico-visive – a nessun designer è garantito che «il fruitore vedrà le cose esattamente come sono state progettate» (Falcinelli 2014: 16). Una maggiore attenzione alla forma grafica e tipografica avrebbe agevolato nel ragionare su forme riconoscibili nello spazio.

Una suggestione pertinente viene ancora da Moholy-Nagy (2010), il quale parla del *tipofoto*, come di un particolare modo di costruire il layout grafico e trattare le opere tipografiche, uno strumento in grado «funzionare visualmente, solo visualmente» (Moholy-Nagy 2010: 121). Esso fa sì che il designer ragioni sul peso visivo degli elementi della forma grafica, sulla loro disposizione entro lo spazio del foglio, sulla loro efficacia comunicativa. Il *tipofoto* è uno strumento di garanzia attraverso cui poter sperimentare una maggiore auto-evidenza percettiva della



Fig. 1 - Townscape

forma. Secondo Moholy-Nagy questa struttura grafica già adottata nelle riviste, avrebbe potuto offrire una lettura *esplorativa* della città tramite carta stampata e, via via, sarebbe stata adottata anche per le opere filosofiche.

#### 4.3 *Il disegno della città attraverso il paesaggio seriale: Townscape*<sup>6</sup> di Gordon Cullen

Sin'ora abbiamo definito due modelli di forma urbana: la veduta/silhouette-immagine, prodotto della razionalità fenomenologica; la pianta/grafia-l'immagine, prodotto formale di un processo combinatorio tra categorie. Abbiamo poi affiancato il modello di rappresentazione proposto da Moholy-Nagy e introdotto le potenzialità legate allo strumento del *tipofoto*. La riflessione sull'immagine ci ha portato a ragionare sul ruolo della restituzione grafica e sul suo valore in termini di efficacia e leggibilità della forma urbana.

La ricerca urbana, restituita attraverso l'uso del *tipofoto*, può essere un ambito in cui rilevare ulteriori avanzamenti volti allo sviluppo dei punti in sospeso nella poetica lynchana, come per esempio l'ampliamento di un lessico urbano interdefinito e condivisibile.

Per questo motivo si esamineremo un caso di costruzione di un *paesaggio seriale*: Townscape (Fig. 1).

##### 4.3.1 *Townscape*

Con l'aumento dei problemi legati alle trasformazioni dei fenomeni di urbanizzazione il designer di città deve far fronte alla diffusa percezione di *inquinamento visivo* e di «alienazione» (Tonti 1975: 4) da parte dell'abitante, il quale potrebbe trovarsi in difficoltà rispetto alla comprensione delle relazioni formanti lo spazio abitato. Per *Townscape* si intende «a new art never been practised before on a national wide scale» (Cullen 1961: 164). Gordon Cullen, terzo autore di cui analizzeremo la poetica, definisce la città come figura del raduno e della giustapposizione, ambiente dell'incontro e dell'aggregazione. Nel complesso essa è forma culturale garante della relazione sociale. L'avanzamento epistemologico da lui proposto sta nel modo in cui è trattata la forma auto-evidente dello spazio attraverso il *layout* tipofotografico. *Townscape* rappresenta un importante esempio di letteratura sincretica, attraverso cui viene arricchita e ampliata la discussione inerente al disegno efficace della città, da un punto di vista ottico-percettivo. Attraverso la pubblicazione di questo scritto in doppia versione, estesa e concisa, vengono affrontate questioni qualitative di tipo estetico, funzionale, architettonico, socio-culturale legate alla città post-moderna. L'obiettivo polemico di questa nuova arte del paesaggio urbano è il modello architettonico-urbanistico di epoca vittoriana usato per il disegno della città, da cui si generava uno spazio costruito in base a un'estetica musealizzante, montato e concepito per settori e compartimenti. È questo il motivo per cui la teoria di Cullen si smarca da una modalità nostalgica di intervento (la quale, per esempio, permea ancora la poetica di Norberg-Schultz): *Townscape* non è gusto smodato per il recupero della decorazione, non è solo una questione di stile. La forma del paesaggio urbano così concepita non è nemmeno rubricabile come uno studio fine a se stesso sulle qualità visivo-texturali, sulle tecnologie e sui materiali. Queste considerazioni fanno sì che la ricerca di Cullen si discosti enormemente da ogni tentativo conservativo, volto al recupero nostalgico di elementi stilistico-ornamentali canonizzati che, sempre meno, rappresentavano soluzioni estetiche valide.

*Townscape* è uno studio sui ritmi seriali del paesaggio urbano, intende promuovere una maggiore consapevolezza condivisa relativamente alla forma della città, lavorando sul montaggio e sul peso grafico degli elementi, discorsivizzando e catalogando alcune possibilità visive e sensorie dell'ambiente. L'obiettivo delle ricerche confluite in *Townscape* è restituire il punto di vista dell'istanza che vive l'ambiente, sia che sia impegnata in pratiche di progettazione che si fruizione. Lo scritto di Cullen è strutturato in modo che il *layout* comunichi complessità e sia adeguato alla variegata delle situazioni urbane. Questo è anzitutto garantito dal poter ripensare lo spazio in quanto paesaggio, con un'attenzione minuziosa alla sua resa grafica. In sintesi, gli obiettivi di *Townscape* sono:

- esporre i principi, presentando i risultati delle ricerche sul design della forma urbana;
- proporre una sistematizzazione tipofotografica dell'immagine dello spazio urbano;
- prevenire forme di «visual pollution» (Cullen 1996: 193).

Il layout tipofotografico sembrava particolarmente adatto a far fronte al pericolo di inquinamento visivo, poiché già in origine era adeguato a comunicare «l'igiene dell'ottico, un sano vedere» (Moholy-Nagy 2010: 64).

L'altro principale fattore condizionante nella ricerca di una forma percettiva e grafico-visiva efficace è la «velocità di cambiamento» (Cullen 1996: 13) dello spazio urbano post-moderno. Dal momento che lo spazio muta velocemente e il ritmo si fa intenso, cambia anche il piano di comunicazione tra il *designer* e il luogo su cui egli interviene. Al *planner* viene sempre più impedito un vaglio accurato del luogo e del suo peso visivo-percettivo in fase di progettazione. In questo modo il *planner* deve affinare gli strumenti per rispondere al bisogno di armonizzare i materiali e a quello di umanizzare la forma urbana, con l'obiettivo di progettare e realizzare soluzioni qualitativamente efficaci. In questa configurazione la teoria del paesaggio seriale viene in aiuto del *planner*, figura definita in base all'essere capace di «digerire l'ambiente» (Cullen 1996: 13). *Townscape* è un dispositivo grafico-visuale in grado di potenziare la digeribilità dell'ambiente da parte del *planner* postmoderno.

Gli elementi utilizzati sono il testo scritto, catalogato in base a labels in grassetto, e diversi elementi grafico-visivi (fotografie, disegni, piante, aree in prospettiva, invisioni, schemi, vedute o fotografie aeree, dettagli, scorci, lettering. Questi elementi «si integrano reciprocamente per via delle loro relazioni fotografico-visuali» (Moholy-Nagy 2010: 121); messi in forma attraverso la tipografia generano una «lively human scene» (Cullen 1996: 167), uno scenario urbano umano. I termini dello scenario, esposti grazie a un *layout* a metà tra un prontuario e un campionario, sono entità organizzate e ricomponibili in livelli stratificati.

#### 4.3.2 *Townscape layouts*

Il *layout* tipo-fotografico che abbiamo presentato costruisce e restituisce la visione seriale del paesaggio urbano. Gli elementi grafico-visivi a corredo di *Townscape* che producono la serialità del paesaggio e possono essere riutilizzati serialmente in fase di progettazione vengono definiti con i seguenti termini: visione seriale, visualizzazione, illustrazione, diagramma, sketch, disegno, suggestioni, flashes, schema, rivelazione.

Le immagini organizzano le sequenze dei movimenti di lettura, sono legate ad alcuni termini trattati in grassetto che indicano il livello prescelto e sono in stretta relazione con un breve corpo del testo. Il corpo del testo di ogni label in grassetto inquadra la situazione urbana, circo-scrive la qualità del problema indicato grazie alle sequenze visuali, e, talvolta, aggiunge elementi circostanziali legati alla fattibilità e alle qualità funzionali dei problemi. *Townscape* discorsivizza una città artificiale. Attraverso il *layout* grafico-verbale e visivo viene data forma come un compendio di urbanità. L'utilizzo del *tipofoto* comunica l'esplorabilità dello spazio attraverso la lettura e riconfigura i limiti della città vissuta in favore di un compendio di città visibili, la cui forma grafica è restituita nel modo visualmente più preciso e otticamente più efficace.

La soluzione grafica è organizzata in modo da non proporre un catalogo di soluzioni compositive; essa è in grado di mostrare la qualità dei problemi legati alla progettazione da un punto di vista percettivo ed esperienziale ampliando le possibili esperienze di progettazione e di fruizione. Il *layout* del paesaggio seriale è strutturato come «solido di inglobamento» (Greimas & Courtés 1986: 16-17) scoperto a partire da un'istanza d'esperienza. Il paesaggio progettato e vissuto con i sensi è restituito attraverso una disposizione tipofotografica dello spazio-tempo. Su un piano epistemologico la tecnica grafico-compositiva usata costruisce la città riattivando la componente temporale, mettendo in scena sequenze che, graficamente, riproducono l'incedere nello spazio. Questo approccio al *planning* permette di cogliere la percezione di scene generate dalle relazioni posizionali tra i corpi, gli ambienti e l'essere lo spazio. L'essere lo spazio di *Townscape* è un piano garante della relazione reciproca collocazione di almeno due volumi: «one building is architecture but two buildings is townscape: for as soon as two buildings are juxtaposed the art of townscape is released» (Cullen 1961: 138). La visione seriale mette in contatto il lettore con la dinamica della città, permettendo di esplorare lo spazio attraverso il tempo della lettura. Le visioni seriali sono in grado di avvicinare la città letta ed esplorata sul piano dello spazio visuale a quella esplorabile sul piano del tempo del vissuto.

Il paesaggio urbano è ambiente costruito attraverso relazioni spazio-temporali e ritmiche da esplorare e scoprire. L'azione di progetto e pianificazione, dovendo prestare attenzione anche al tempo e al ritmo, aumenta i livelli di definizione di città rispetto al vocabolario precedentemente delineato. La città della visione seriale è una sequenza di spazi strutturata come un diagramma praticabile che comunica tipofotograficamente le intenzioni progettuali del *planner*. La serie di concetti efficaci – sia progettualmente che graficamente – è stratificata e può essere utilizzata sia verticalmente sia orizzontalmente, offrendosi come «strumento per la progettazione» (Tonti 1975: 4) o compendio di situazioni urbane.

#### 4.3.3 *Townscape germane*

I tre principali assi di pertinenza sono riassumibili in tre punti fondamentali. OPTICS. Da un punto di vista ottico la città è una grandezza formata da catene di eventi e sequenze seriali di visione (Cullen 1961: 9). Il compito del *Townscape Planner* in relazione all'ottica dell'urbano è quello di rendere accessibili i contrasti estetici. Il designer lavora al fine di esplicitare le relazioni possibili tra la veduta esistente di una città, quella emergente dall'intervento di design e gli spunti che possono scaturire da una corretta lettura delle *rivelazioni* dell'ambiente. PLACE. La condizione sufficiente affinché si possa parlare di *Townscape* è il proces-

so di formazione di un solido di inglobamento entro cui avvengono relazioni di giustapposizione. I rapporti tra le posizioni possono essere definiti attraverso un processo di inversione rispetto ai modelli che abbiamo delineato in precedenza. Cullen, infatti, utilizza il termine paesaggio in relazione alla dimensione *interna* della città, e porta nella dimensione *esterna* la logica architettonico-compositiva della stanza. Con l'arte di *Townscape* è possibile leggere lo spazio esterno servendosi dei principi e degli strumenti della decorazione; mentre è possibile pensare lo spazio interno attraverso le logiche, gli standard e i comfort offerti dall'ambiente di una stanza. L'obiettivo in questo caso è assicurare all'uomo un vissuto urbano in cui le caratteristiche biomatiche sono adeguate ai luoghi, bilanciate tra spazi protetti e spazi più ameni, equilibrate nell'efficacia percettiva e senso-motoria. Il paesaggio si configura come un solido di inglobamento delle istanze organizzate da linee di forza e linee di forma: esse vengono organizzate in due termini *here* e *there*, sorretti da una relazione di supposizione reciproca. Il termine *there* è articolabile in un livello che distingue un "there conosciuto" da uno "sconosciuto"; *Here* e *there*, inoltre, sono i termini garanti dell'effetto di possesso sullo spazio e contribuiscono a fondare i vettori di esperienza del luogo staticamente e dinamicamente. In base a questi parametri vengono compendiate le diverse azioni che il *planner* può compiere, con interventi sui rapporti di esposizione-apertura e contenimento-chiusura.

CONTENT. Per il progettista è importante ragionare in merito alle qualità di fabbricazione e *layouting*, sia dello spazio che della pagina, mettendo i contrasti in condizione di manifestarsi, costruendo un quadro coerente di accordo dei contrari. Il paesaggio seriale è così ottenibile attraverso un vaglio dei rapporti tra istanze, materiali e ambienti funzionali in base ai seguenti criteri di pertinenza: giustapposizione e immediatezza, responsabili degli effetti di continuità e discontinuità; apertura e chiusura delle vedute; collegamento tra forme riconoscibili; adattamento delle coperture e della pavimentazione in base alle intenzioni dello spazio e al variare della sua conformazione morfologica; congiunzione e compensazione; sottolineatura e fluttuazione; localizzazione e identificazione.

## 5. Conclusioni

Con il presente contributo abbiamo messo in luce le potenzialità comportate dall'uso di un dispositivo tipofotografico, il quale ha generato: l'aumento della leggibilità della forma della città e quello dell'effetto di esplorabilità dello spazio urbano.

L'utilizzo di un montaggio grafico (sincretico, verbo-visivo) è uno strumento tecnico-epistemologico che produce ricadute e avanzamenti nel modo di vedere e partecipare al vissuto della città, sia in fase di progettazione che di fruizione.

L'analisi ha permesso di evidenziare almeno tre modelli di città, costruiti attraverso tre modalità differenti di interdefinizione tra il livello topografico e quello topologico. Da un punto di vista discorsivo, inoltre, il caso del paesaggio seriale ha messo in luce il problema della temporalità della scena urbana – oltre alla sua riconfigurazione spaziale grazie al rovesciamento della relazione tra interno ed esterno.

Il saggio offre un focus su tre poetiche epistemologicamente rilevanti e apre ad alcuni studi possibili, qualora la ricerca prosegua nell'ottica di esaustività dei casi o di ulteriore specificazione teorica. Le riflessioni che abbiamo messo in campo aprono all'arricchimento di almeno due assi di indagine:

- il primo, volto a testare la validità dei sistemi categoriali qui presentati su ambienti osservabili, attraverso lavori di ricerca sul campo o di esperienza di ricerca condivisa;
- il secondo, di avanzamento nell’analisi, con l’obiettivo di analizzare ulteriori semiotiche implicite, che soggiacciono alle poetiche e all’epistemologie dell’ambito visuale e urbano.

<sup>1</sup>In questo periodo nasceva la teoria semiotica, che negli anni '70 estende il suo campo d’esercizio verso l’urbanistica e l’architettura attraverso le ricerche sullo spazio e sul livello discorsivo del Percorso Generativo. Parallelamente essa dialoga con il campo delle scienze sociali. L’avvio di questi studi è rappresentato dal saggio di Greimas «Per una semiotica topologica» (1976), attualmente le ricerche in questo campo sono straordinariamente progredite, sia relativamente alle considerazioni generali dello spazio e della città, sia relativamente all’ampliamento dell’operatività della disciplina su casi studio ampiamente diversificati (cfr. Marrone & Pezzini 2006, 2008). Non è opportuno ridurre la complessità del dibattito a una nota, pertanto segnaleremo solo alcune ricerche semiotiche, selezionate in alla pertinenza del valore della forma e dei dispositivi grafici in relazione alla teoria architettonica-urbanistica. Il semiologo Bertin (1967, 1977) pubblica i suoi studi di semio-grafica. Sempre negli anni '70 il Groupe 107 (1973a, 1973b) pubblica alcune ricerche sull’operatività della semiotica in campo urbanistico e architettonico, a partire dagli studi sullo spazio come linguaggio in base agli oggetti del piano o del prospetto. Sempre sul tema si segnalano inoltre il saggio *La mappa della città e il suo ritratto* di Marin (1994) e gli studi sulla spazialità di Hammad (2003, 2013, 2015).

<sup>2</sup>Per il termine *fabbricare* cfr. Goodman (1978: 1-22).

<sup>3</sup>Essi sono: *Intenzioni in architettura, L'abitare: l'insediamento, lo spazio urbano, la casa, Immagini di città, Townscape-Concise Townscape*.

<sup>4</sup>La serialità in questo caso è un elemento importante nel processo di disegno della città. Essa può essere definita come la qualità messa a punto per una combinatoria di procedure o gesti, la cui «ripetizione dà luogo a un oggetto o un evento che si concretizza sempre dopo l’invenzione delle procedure stesse» (Falcinelli 2014: 26-28). La serialità è un elemento importante di efficacia delle procedure per il nuovo approccio all’ambiente urbano.

<sup>5</sup>Nella teoria del design: «*layout* vuol dire “disposizione” o “struttura”, e si riferisce al modo in cui gli elementi sono collocati nello spazio. È il termine inglese adottato dal design per nominare quella che in pittura si chiama composizione [...] che ci dice cosa sta per accadere e con quale appropriatezza» (Falcinelli 2014: 87-188).

<sup>6</sup>Il termine *Townscape* compare per la prima volta come titolo del libro firmato da Gordon Cullen per Architectural Press. La prima edizione del volume è composta da 315 pagine organizzata in un layout composto di 7 elementi: CONTENTS, ACKNOWLEDGEMENTS, INTRODUCTION, CASEBOOK, GENERAL STUDIES, TOWN STUDIES, PROPOSAL, INDEX. Il layout tipografico di ogni elemento viene trattato secondo logiche ben precise. A trent’anni dalla prima uscita *Townscape* dà il nome a un’edizione *concisa* dello stesso volume, a cui vengono eliminate gli elementi TOWN STUDIES e PROPOSAL, e viene aggiunto l’elemento ENDPIECE. Per una ricostruzione esaustiva del contesto in cui viene pubblicato il volume cfr. Marchigiani (2009).

Tra le pagine. La *mise en pages* della *Cantatrice chauve* come  
montaggio verbo-visivo  
Valentina Manchia

---

«Pourquoi m'étais-je mis en tête de transposer une *mise en scène* théâtrale en une *mise en pages de livre* ?»: sono parole di Massin, grafico (*directeur artistique* di Gallimard per vent'anni, dalla fine degli anni Cinquanta) e sperimentatore tra i linguaggi nell'ambito di quella che gli studiosi di storia della grafica hanno chiamato *tipografia espressiva*, con *interprétations typographiques* di opere letterarie, teatrali e musicali.

La «*mise en scène théâtrale en une mise en pages de livre*», la messa in pagina di una messa in scena di cui si parla in queste righe, è la *Cantatrice chauve* tratta da Eugène Ionesco: un'opera che il lungo sottotitolo in copertina inquadra come «*interprétations typographique de Massin et photographique d'Henry Cohen d'après la mise en scène de Nicolas Bataille et avec le concours des comédiens du Théâtre de la Huchette*», data alle stampe per i tipi di Gallimard nel 1964 e vincitrice, poi, di numerosi premi, uno tra tutti la medaglia d'oro alla Mostra internazionale del libro d'arte di Lipsia<sup>1</sup>. E la *Cantatrice* è anche il lavoro cui è maggiormente legato il nome di Massin, secondo gli storici della grafica<sup>2</sup>. Qui Massin, insieme al fotografo Henry Cohen, si incarica di trasporre l'*anti-pièce* di Ionesco in un libro insolito e difficile da classificare. Il perché l'abbia fatto, appunto, lo specifica qui:

D'abord parce qu'à l'instar de la poésie, faite pour être dite (on l'a quelque peu oublié depuis des siècles), la destination naturelle d'une pièce de théâtre est celle de la représentation, sa *traduction* dans le livre lui faisant perdre ses caractéristiques les plus sensibles, puisqu'elle est conçue pour être vue et entendue ; et qu'elle ne prend vie que si on lui conserve des éléments essentiels, liés à sa forme d'expression (Massin 1991b: 1894, corsivo nostro).

A spingere Massin, ovvero, a occuparsi di una sua personale traduzione della *Cantatrice chauve* è la volontà di preservare alcuni degli aspetti della sua destinazione naturale, la rappresentazione scenica: le caratteristiche «les plus sensibles, puisqu'elle est conçue pour être vue et entendue».

Proprio per questo motivo, la *sua Cantatrice* è figlia, programmaticamente e a pieno diritto, tanto del testo teatrale di Ionesco, pubblicato da Gallimard nel 1954 (edizione letta, annotata, consumata e "aumentata", come vedremo più avanti) quanto delle rappresentazioni programmate alla Huchette sotto la regia di Nicolas Bataille dall'11 maggio 1950 (e, stando a quanto scrive Massin, viste e riviste

---

più e più volte, per raccogliere e filtrare quanti più particolari possibili della messa in scena).

Per dirla con Goodman, la *Cantatrice* di Massin non si accontenta affatto di essere *notazione*, di riportare diligentemente su carta il testo teatrale, ma vuole farsi carico, a suo modo, in quello specifico modo che vedremo nel dettaglio più avanti, anche di quell'*esecuzione* che porta il testo sulla scena ma che la notazione non può che espungere.

Proprio per questa sua doppia natura la forma di “traduzione” messa a punto da Massin sfida la concezione classica di traduzione intersemiotica, secondo cui c'è traduzione da una semiotica a un'altra semiotica nel caso in cui cambi la sostanza dell'espressione che si fa carico di esprimere quello che è il contenuto della traduzione stessa. Qui non è un linguaggio a sostituirsi a un altro ma è per buona parte un'unica sostanza dell'espressione, quella scritturale, a riproporre nella sua propria lingua, che è grafica e plastica, la stessa semantica profonda del testo di partenza attraverso una complessa rete di rapporti tra livello plastico della scrittura e livello semantico del testo di riferimento<sup>3</sup>.

A rendere possibile quest'oscillazione tra testo *da leggere* e scrittura *da vedere* – e a renderla concreta ed efficace, agli occhi di un lettore che diventa immediatamente, in parallelo, anche spettatore – è la forma libro intesa come dispositivo di *montaggio*, capace di operare sia per assemblaggio che per concatenamento di elementi differenti. Sarà su questo aspetto, in particolare, che concentreremo la nostra analisi, dopo esserci soffermati più da vicino *sulla lettera del testo* di Massin, per dirla come ha detto, proprio a proposito del grafico francese, Roland Barthes:

Da un lato, essa [la Lettera] “tiene” il linguaggio, tutto il linguaggio scritto, nella morsa dei suoi ventisei caratteri [...] e questi caratteri, in sé, sono semplicemente l'unione di qualche linea dritta e di qualche linea curva. Ma d'altro lato, essa è il punto d'inizio di una *imagerie* vasta come una cosmografia (Barthes 1970, tr. it.: 99).

### 1. La tipografia espressiva come poetica e la specificità della *Cantatrice* chauve

Il nome di Massin è strettamente legato alla pratica e alla teoria della tipografia espressiva, una delle incarnazioni moderne della figurazione nella scrittura, tema cui ha dedicato anche *La Lettre et l'image* (1970), raccolta di impressioni ed esempi, prima ancora che di riflessioni, che non ha mancato di affascinare Raymond Queneau, amico e vicino di scrivania in Gallimard, autore della prefazione alla nuova edizione del 1973, e Roland Barthes, la cui recensione sulla *Quinzaine littéraire* farà poi da introduzione all'edizione del 1993.

Ed è proprio al saggio di Barthes che ci si può affidare per cogliere lo spirito del lavoro del grafico e sperimentatore francese, tutto rivolto al «tragitto circolare della lettera e della figura»:

Non vi possono essere dubbi sull'utilità del libro di Massin per quanto riguarda l'attuale approccio al significante. La scrittura è fatta di lettere. Ma di cosa sono fatte le lettere? [...] In Oriente, in una civiltà ideografica, è quello che sta tra la scrittura e la pittura a venir tracciato, senza che lo si possa riferire all'uno o all'altro. [...] Ma la scrittura è una: il discontinuo che la fonda ovunque fa di tutto ciò che scriviamo, dipingiamo, tracciamo, un solo testo. (Barthes 1970, tr. it.: 102-103)

Già in queste righe, l'interesse per quei fenomeni che Elkins chiamerà, molto più tardi, «mixtures of reading and seeing» (Elkins 1999: 84) rende chiaro che con Massin e le sue sperimentazioni tipografiche entriamo in un dominio che è pienamente ibrido, in cui la scrittura non è più solo asservita al linguaggio, secondo la prospettiva che è quella della linguistica<sup>4</sup>. In questo nuovo dominio, la scrittura tipografica è tanto da leggere quanto da vedere, ed è questa doppia natura della scrittura che è costantemente esibita da Massin nelle sue sperimentazioni.

Tra i primi (e tra i più noti) lavori di Massin nell'ambito della tipografia espressiva possiamo rubricare *interprétations typographiques* di testi teatrali, in particolare da Ionesco e Tardieu, e trasposizioni tipografiche di testi musicali. Sono opere in cui si osservano trattamenti molto diversi della materia scritturale, piegati a esigenze differenti, ma in cui si rivela un progetto unitario: l'obiettivo di trasporre su carta la specificità del testo teatrale o musicale, ovvero il loro essere, essenzialmente, *performance*, scritture indissolubilmente legate alla loro esecuzione, gestuale e vocale<sup>5</sup>.

Il testo scritto non può che appiattire la complessità di una *pièce* teatrale o di un'opera musicale, proprio perché la scrittura non è fatta per rendere conto di tutto quello che pertiene alla dimensione del soprasegmentale. Ma il *graphiste*, secondo Massin, può restituire al testo il suo colore e, a proposito della *Cantatrice chauve*, può anche tentare di trasformare una «messa in scena» in una «messa in pagina»<sup>6</sup>. A passare in rassegna le numerose pagine di cui è composta la *Cantatrice*, infatti, sembra di trovarsi di fronte a due superfici testuali distinte, che continuamente tentano di risolversi l'una nell'altra: una superficie planare su cui corre il testo, che è il testo di Ionesco così come riportato nell'edizione Gallimard, che si relaziona a un osservatore-lettore (cfr. Corrain 2002b), e una superficie planare che simula uno spazio, disegnando una profondità scenica e, allo stesso tempo, lo sguardo di un osservatore-spettatore.

Pagina dopo pagina, detto altrimenti, ci troviamo di fronte, nello stesso oggetto, a una *Cantatrice da leggere*, ovvero alla messa in pagina della "lettera del testo", con evidenti e visibili alterazioni che pur producendo effetti di senso non alterano, ma sfidano, la leggibilità, e a una *Cantatrice da vedere*, con la trasformazione del fondo bianco della doppia pagina in un palcoscenico. In entrambi i casi, come vedremo, il montaggio – inteso sia come assemblaggio che come concatenazione di elementi – è il dispositivo che opera quella che già sin d'ora si configura come una doppia sintesi: tra testo tipografico ed elementi visivi, a livello discorsivo; tra momenti della narrazione e della testualizzazione, a livello enunciativo.

## 2. Della lettera del testo. *La Cantatrice chauve* da leggere

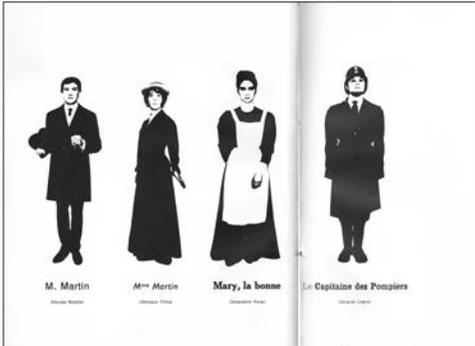
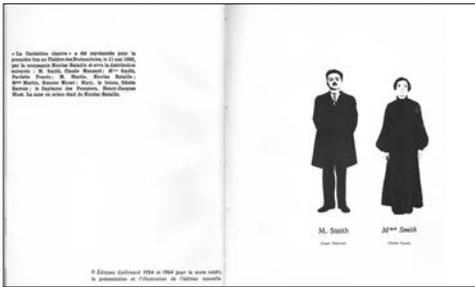
La prima e più evidente superficie, quella planare-scritturale, è quella propria di un *oggetto di scrittura*, inteso come punto di contatto tra un'intenzione significativa, propria della scrittura, e un'intenzione funzionale, quella del supporto.<sup>7</sup>

Detto altrimenti, la *Cantatrice chauve* è un libro, e come tale ha tanto le caratteristiche proprie dei libri legate al suo supporto fisico, quanto le soglie, editoriali e semiotiche, esplorate da Genette (1987): ha una copertina, dei risguardi, un colophon, un finito di stampare e, addentrandoci sempre più oltre le soglie genettiane, tra testo e paratesto, alcune note sceniche di accompagnamento al testo e una serie di finali alternativi dell'autore – con tanto di ipotesi di deflagrazione finale

dei personaggi stessi, e non solo del loro linguaggio, e relativa chiosa «Cela n'est possible qu'au cinéma» (Figg. 1-2)<sup>8</sup>.

Su questa prima superficie (che per comodità chiameremo *scritturale*) vige un'organizzazione classica del testo scritto, lineare e orientato da sinistra verso destra, in cui l'unica deviazione costante dallo standard è la sostituzione, sistematica, della punteggiatura con degli spazi bianchi, la cui dimensione varia a seconda della lunghezza della pausa da osservare (Fig. 3). Si tratta dell'unica modifica operata da Massin alla lettera del testo di Ionesco, introdotta con il suo stesso consenso. Il drammaturgo, dal canto suo, entusiasta del progetto, chiese soltanto che la leggibilità del testo, già inserito nei programmi scolastici, fosse preservata il più possibile<sup>9</sup>.

Con l'utilizzo degli spazi bianchi, al posto della punteggiatura, Massin si prefigge di introdurre la temporalità dipendente dal momento della rappresentazione scenica, non solo quella inscritta nel testo:



Figg. 1-3 - Pagine interne della *Cantatrice chauve*.

Ne dit-on pas d'ailleurs, dans le langage des comédiens et de la radio, un "blanc" pour désigner un silence ? Ainsi, dans une même mise en pages, un blanc pourra représenter une surface, délimiter une durée et matérialiser un silence. C'est encore ce que j'ai fait dans *La Cantatrice chauve*, en traduisant par des blancs à la fois l'espace scénique du théâtre de la Huchette, le temps ralenti d'une scène donnée, et, dans l'échange de répliques entre Mr. et Mrs Smith, les silences qui séparent leurs propos. Je suis même allé plus loin, puisque (avec le consentement de l'auteur) j'ai supprimé la ponctuation du texte, donnant par des blancs appropriés des équivalents de celle-ci, et les exagérant au besoin en fonction de l'interprétation ou de la diction des comédiens (Massin 1991a: 76).

Quella che Massin vuole rappresentare, infatti, è la complessità della produzione orale del discorso sulla scena<sup>10</sup> – e non di un discorso qualunque, ma di un discorso specifico, quello prodotto sul testo di Ionesco da Nicolas Bataille e dalla sua troupe nel maggio 1950, di cui Massin mirava a riprodurre la gestualità e le sfumature in ogni singola replica. Non a caso i "titoli di testa" del volume riportano tanto il nome dei personaggi quanto quello degli attori (Figg. 1-2).

È sempre un riflesso della sua attenzione per la produzione fisica del linguaggio, per l'atto di *parole*, che muove Massin verso quelle che potremmo definire delle perturbazioni locali dell'ordine planare della scrittura. Perturbazioni che nascono contemporaneamente alla progettazione della *mise en pages*, nell'assemblaggio delle diverse componenti.

Come si vede (Figg. 4-5) Massin opera sulle dimensioni del corpo carattere per segnalare, volta per volta, un innalzamento o un abbassamento del tono di voce o una battuta di maggiore o minore rilievo rispetto alle altre<sup>11</sup>. Sono aggiustamenti minimi, fin qui, dello standard scritturale: la linearità di lettura, da sinistra a destra, è pressoché mantenuta, e il ridimensionamento dei caratteri non disturba affatto la fruizione del testo.

Potremmo pertanto parlare di modifiche a livello di sostanza scritturale che producono variazioni tipografiche dotate di un loro specifico significato, ma senza entrare in conflitto con la norma scrittoria.

In questo modo, pur agendo per modulazioni minime in rapporto alla norma, ovvero rendendo pertinente la variazione sull'asse /ingrandimento/ vs /diminuzione del carattere/ in parallelo a una corrispondente variazione sul piano del contenuto (/piano/ vs /forte/, o /alto/ vs /basso/, in riferimento alla manifestazione fonica del linguaggio), a una prima dimensione scritturale standard se ne aggiunge una

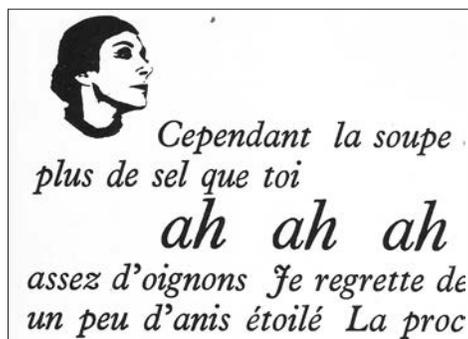


Fig. 4 - Dettaglio della *Cantatrice chauve*.



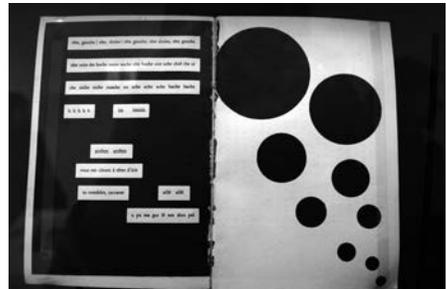
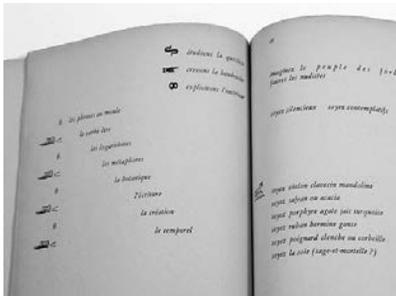
Fig. 5 - Dettaglio della Cantatrice chause.

seconda, di ordine plastico-figurale, capace di «collegare i segni (linguistici e non) in nessi e costellazioni», a partire da un'architettura semica comune<sup>12</sup>.

Ma non è solo guardando a Mallarmé, alla lettura durativa del bianco tipografico come parte del discorso poetico, che Massin porta in scena le pause, il ritmo, la qualità della recitazione di ogni attore. Altro riferimento è il lavoro di Pierre Fauchaux (1924-1999), grafico della generazione precedente e suo maestro al Club Français du Livre (a partire dal 1946, anno in cui ne divenne *directeur artistique*)<sup>13</sup>.

Fauchaux, grafico, architetto di formazione, anch'egli sperimentatore e in più di dichiarate ascendenze surrealiste, era stato il primo a proporre delle trasposizioni tipografiche di testi teatrali basate proprio sull'assemblaggio e sulla giustapposizione di elementi tipografici e visivi (molto note, per esempio, le sue trasposizioni per le sperimentali Éditions K e *Aphorismes* di Georg Christoph Lichtenberg, del 1947)<sup>14</sup>. In particolare, come ricorda lo stesso Massin, che ne parla come della «première expérience révolutionnaire» per la «typographie des œuvres dramatiques», fondamentale è stato il lavoro su *Épiphanies* di Henri Pichette, testo postsurrealista nella cui trasposizione si avvertono, insieme alla lezione di Mallarmé, gli echi delle sperimentazioni dada degli anni Venti (i tempi della rivista *391*) e dell'assemblaggio surrealista di testo e immagini di Tzara e Breton<sup>15</sup>.

Si vedano, per esempio, gli stralci di testo ritagliati e riassemblati su fondo nero, l'interazione tra testo e forme astratte e la giustapposizione di glifi alle repliche dei dialoghi, in sostituzione dei nomi dei personaggi (Figg. 6-7).



Figg. 6-7 - Pagine interne da *Épiphanies* di Henri Pichette, nella *mise en pages* di Fauchaux.

Continuando sulla strada aperta da Faucheux, e andando ancora più a fondo nell'esplorazione dei dispositivi che possono consentire, sulla pagina, di ricreare una *mise en scène* teatrale, Massin rafforza ulteriormente l'associazione tra personaggio e carattere tipografico, in due modi: l'associazione fissa tra font e personaggio<sup>16</sup> e la sostituzione del nome del personaggio che compare in apertura di ogni battuta con il volto del personaggio corrispondente, particolare estrapolato dal contesto della figura e lavorato da Henri Cohen secondo un procedimento "photo-graphique", su cui torneremo, che stilizza fino a ridurre quasi a un glifo, sottoposto alle stesse regole di allineamento e di ingrandimento cui è vincolato il testo, le teste dei personaggi, proprio come se si trattasse di una porzione di scrittura.

L'assemblaggio che regge elementi così differenti, con l'inserzione di elementi visivi che si giustappongono e si relazionano agli elementi tipografici, appare così indirettamente figlio di quella concezione di montaggio per accostamento di elementi differenti coltivata tanto dai dadaisti quanto dai costruttivisti e dai surrealisti che anche Massin riconosce in Faucheux, in cui è l'accostamento, l'interazione, la collaborazione di elementi scritturali ed elementi visivi a produrre senso<sup>17</sup>. Questo *collage* di elementi differenti su un'unica superficie di lettura è un montaggio che produce un sincretismo per giustapposizione, come quello teorizzato nel *Dizionario* alla voce "Semiotica sincretica", che è appunto tale perché caratterizzata dalla costituzione di un «piano di espressione – e precisamente la sostanza di questo – con elementi appartenenti a molte semiotiche eterogenee» (Greimas-Courtés 1986, tr. it.: 320).

### 3. Dietro le quinte del testo. *La Cantatrice chauve da vedere*

Alla superficie planare in cui la scrittura è più o meno sottoposta agli stessi vincoli che la incasellano in una pagina scritta, pur con le manipolazioni che abbiamo evidenziato, si giustappone, fin da subito ma a intervalli, la superficie che allestisce una sorta di spazio simulato<sup>18</sup>. È qui che la doppia pagina si trasforma in luogo di manifestazione scenica, con l'iscrizione di uno o più personaggi in uno spazio che acquista profondità e iscrive un osservatore che è anche spettatore (Figg. 8-9).

L'osservatore-spettatore diventa tale, però, non dinanzi alla doppia pagina, ma dinanzi al succedersi delle doppie pagine, nel momento in cui sfoglia il libro: è infatti ricostruendo, al momento della lettura, lo *svolgimento* della *pièce* che la *Cantatrice* si dispiega su carta.



Figg. 8-9 - Pagine interne della *Cantatrice chauve*.

Un'operazione banale e di per sé stessa invisibile e irrilevante, quella dello sfogliare le pagine per leggere (così come invisibile e irrilevante è la scrittura in quanto tale, quando si legge un qualunque testo), che diventa artefice, nella *Cantatrice*, di un *rimontaggio* capace di mettere in moto, dialetticamente, gli spazi simulati confinati nelle doppie pagine, oggetto di uno *smontaggio* precedente.

Ci rifacciamo qui alle riflessioni di Georges Didi-Huberman sul capitale libro di fotografie vegetali (in modalità macro, le chiameremmo oggi) di Karl Blossfeldt, letto attraverso Walter Benjamin che ne coglieva la capacità di offrire uno sguardo nuovo, ravvicinato, sul mondo delle piante:

Ecco dunque un libro muto, un libro di immagini: i fiori si susseguono centoventi volte ai fiori. Cosa si fa? Lo si sfoglia. E cosa accade allora? Le immagini si susseguono come “a salti”. Le loro differenze si animano, le loro analogie e i loro contrasti descrivono una sorta di metamorfosi affannata, dal movimento mai continuo. [...] È un modo di scoprire che il gesto di sfogliare contribuisce al rimontaggio visivo delle cose (Didi-Huberman 2000, tr. it.: 138).

Didi-Huberman coglie e sviluppa esplicitamente le riflessioni di Benjamin a proposito della potenza produttiva dello sguardo fotografico e cinematografico e delle procedure che consentono di estenderlo e arricchirlo (ingrandimento, accelerazione, *ralenti*) – e di fatto sottolinea come, in un libro come *Urformen der Kunst*, sia la messa in discorso delle fotografie, in successione, a mostrare cambiamenti nel tempo e analogie tra forme. Ed è proprio la forma libro a operare questa messa in discorso, di fatto procedendo a un montaggio che chi sfoglia è chiamato a riprodurre – un montaggio di quegli elementi che a loro volta risultano da uno *smontaggio* ragionato<sup>19</sup>.

Osservazioni, queste, che possono esserci utili anche per guardare alla *Cantatrice chauve*, e in particolare a quelle parti che sono allestite secondo una logica planare. A ben guardare, infatti, anche Massin analizza, disseziona e rimonta il suo oggetto, il testo di Ionesco, per enunciarlo nuovamente e sotto una nuova forma discorsiva. E lo smontaggio del testo di Ionesco è mediato dalla rappresentazione scenica, più che dall'organizzazione testuale stessa. Di questo lavoro di smontaggio e di ricostruzione si trova traccia sulla copia di Massin della *Cantatrice* (Fig. 10), che porta i segni di una lettura già orientata alla traduzione, con nuovi mezzi espressivi, dell'*anti-pièce*.

Come si vede in Fig. 10, la segmentazione – in blu sono i numeri delle pagine del libro, mentre in rosso i nomi dei caratteri da utilizzare per i diversi personaggi – non dipende dalla scansione in scene, ma dalla gestione sulla scena del testo di Ionesco: ai passaggi più salienti e maggiormente scanditi dalla recitazione degli attori, Massin ha finito per assegnare un ruolo di primo piano, riservandosi di trattare altri passaggi più rapidamente. In particolare, l'inizio e la fine della commedia sono principalmente giocati, sulla pagina, soltanto da manipolazioni scritturali locali, mentre ai punti più importanti è riservato un trattamento compiutamente scenico, con l'introduzione delle silhouettes intere dei personaggi.

In buona sostanza, è la mediazione della rappresentazione scenica (e di una specifica rappresentazione, quella della compagnia di Bataille) ad aver guidato la rilettura grafica e tipografica di Massin del testo di Ionesco.

Ne risulta, dal punto di vista discorsivo, una continua frizione tra le due superfici, e una voluta indecisione, insistita, tra *leggere* e *vedere*, e tra i due modi di fruizione del libro – almeno fino al rovesciamento finale in cui è solo la materialità della

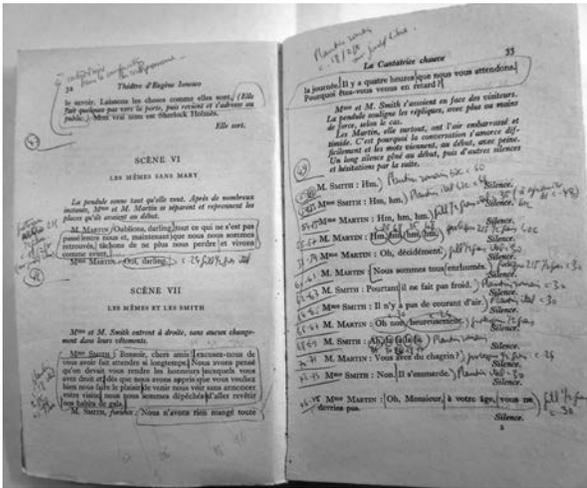


Fig. 10 - Pagine interne della copia dell'edizione Gallimard (1954) della *Cantatrice chauve*, con note di Massin. Médiathèque de Chartres, Fonds Massin.

scrittura ad affermarsi, in parallelo con lo sregolamento totale che dissolve ogni ultima parvenza di senso nel testo teatrale.

Interessante poi, sempre a proposito dello smontaggio degli elementi, notare come esso agisca non soltanto a livello del testo e della scrittura, come abbiamo visto, ma anche a livello delle immagini, e in particolare delle silhouettes degli attori, costruite per sottrazione, per astrazione progressiva di tratti distintivi<sup>20</sup>, dal fotografo Henri Cohen, di concerto con Massin.

Cohen volle infatti, intervenendo sulle foto di scena, ricavare delle silhouettes estremamente semplificate, sul dichiarato modello della grafica di Félix Vallotton, che riuscissero a rendere quanto più immediato possibile il riconoscimento e a eliminare ogni altro dettaglio che avrebbe potuto distogliere l'attenzione dal testo. Si vedano, in particolare, le Figg. 11-12, per un confronto puntuale tra fotografia (pellicola, in questo caso) e immagini a stampa<sup>21</sup>.

Il trattamento essenziale delle immagini dei personaggi (niente oggetti di scena, né dettagli dei vestiti, niente ombre o chiaroscuri) accompagna perfettamente, nelle sue due principali declinazioni (viso e silhouette a figura intera) il gioco di superfici attraverso cui si struttura il testo. Sulla superficie testuale classica l'immagine-volto è mero simbolo, dal valore prefissato, del soggetto di ogni replica (una sorta di gettone del tutto cambiabile, ci sembra, con il nome, tanto che, riprendendo le considerazioni del Groupe  $\mu$  sulla stilizzazione come impoverimento mirato delle caratteristiche del type di partenza, parleremo di stilizzazione anche nel caso della costruzione delle "testoline" della *Cantatrice*, fatte per essere standardizzate più che per essere caratterizzanti)<sup>22</sup>.

Sulla superficie scenica, invece, l'immagine-silhouette è una figura a tutti gli effetti, e come tale abita lo spazio e interagisce con le altre figure.

Cruciale, poi, dal nostro punto di vista, che le figure che abitano lo spazio simulato lo abitino allo stesso modo del testo: esse stesse sono fatte d'inchiostro, ovvero della stessa sostanza espressiva che riconosciamo, sollecitata in altro modo, nella scrittura, e sono sagome senza profondità e né ombre. Anche nelle silhouettes, come nella scrittura, finiscono per contare solo i pieni e i vuoti; nessun'altra dinamica plastica è convocata.

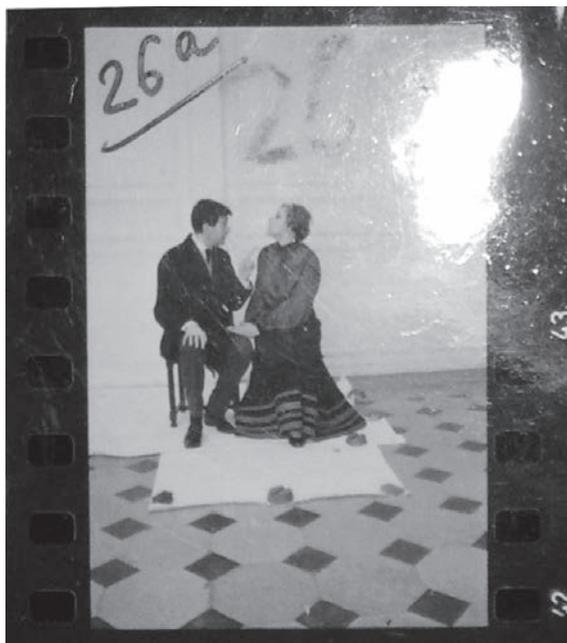


Fig. 11 - Henri Cohen, negativo fotografico.

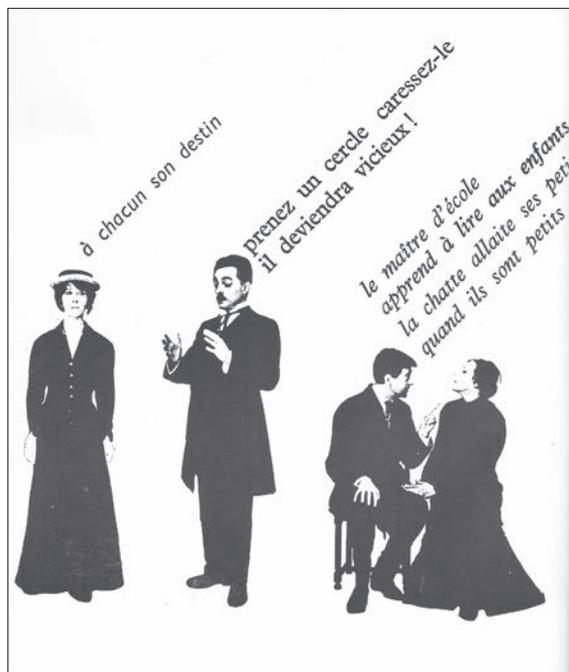


Fig. 12 - Pagina interna della *Cantatrice chauve* in cui è elaborata e riprodotta la stessa doppia silhouette. Médiathèque de Chartres, Fonds Massin.

A proposito poi delle manipolazioni scritturali che pertengono al livello plastico della scrittura e la sollecitano da un punto di vista figurale, è facile osservare come nello spazio simulato la scrittura acquisisca delle regole nuove, diventando piena rappresentazione della voce del personaggio e pertanto originandosi da lui. Per questo, essa può piegarsi a regole che non sono più quelle della linearità, come nel dettaglio che segue (Fig. 13).

A ben guardare, tuttavia, non si tratta dell'opposto di /linearità/, ma di una linearità di altro tipo: potremmo definirla /linearità locale/, perché sembrerebbe trattarsi, in un certo senso, di una linearità *relativa*, di una linearità *orientata*: è come se in questo caso la linearità di una stringa di scrittura rendesse conto della linearità di emissione vocale di un dato soggetto, non della linearità scritturale *tout court*. È una linearità inscritta nello spazio rappresentato, e da esso dipendente. Si può osservare un fenomeno interessante anche a riguardo della resa dell'intonazione e delle perturbazioni vocali: la "voce" scritturale, qui, è /deformata/, subisce ovvero una manipolazione sostanziale che è parallela alla /deformazione/ nella manifestazione fonica corrispondente: non è ovvero più soltanto questione di taglia, o di qualità, ma della perturbazione dei tratti costitutivi della figura grafematica, quegli elementi minimi che garantiscono la sua identificazione e la oppongono con nettezza a tutte le altre lettere-figura.

E ancora una volta si tratta, a nostro avviso, di una modulazione locale, ovvero calata nella simulazione scenica: la lettera-figura si rimodula dall'interno in parallelo alla rimodulazione dell'emissione fonica del singolo personaggio, ma senza trasgredire significativamente la norma scrittoria generale.

Pur così modificata, infatti, la lettera-figura resta la stessa, dal punto di vista della leggibilità, perché i suoi tratti portanti non sono modificati dal punto di vista della lettura figurativa (nel senso del riconoscimento); può tuttavia, al contempo, caricarsi di altre significazioni, proprio perché le stesse perturbazioni, insignificanti a livello di riconoscimento testuale, possono caricarsi di senso a livello figurale. È in questo modo che sussistono, ci sembra, una lettura figurativa, orientata al riconoscimento, e una lettura plastico-figurale della scrittura tipografica della *Cantatrice*. È il caso, per esempio, del tremolio della voce che la distorsione del carattere suggerisce, ricalcando un tratto comune di /non continuità/, in opposizione alla voce



Fig. 13 - *La Cantatrice chauve*, dettaglio.

salda e sicura, rappresentata dal carattere tondo non perturbato (/continuità/), come nell'esempio di Fig. 14.

Il sostanziale equilibrio tra le due modalità di fruizione di questa *mise en pages* di una *mise en scène*, che si può osservare dal primo dialogo iniziale fino, più o meno, al momento del primo litigio tra tutti e quattro i personaggi, è via via incrinato da una confusione sempre più pressante di ruoli e voci, in cui la scrittura inizia a perdere l'associazione netta e prevedibile che la legava ai personaggi.

È il caso delle tavole della seconda parte della *pièce*, in cui la scrittura inizia a dissociarsi del tutto dai personaggi, e a disporsi topologicamente in modo non lineare, in parallelo con il progressivo deteriorarsi della situazione scenica.

Nelle pagine ancora successive il confronto tra le due superfici planare e scenica



Fig. 14 - *La Cantatrice chauve*, dettaglio.

riprende, fino alla svolta finale evidente nelle Figg. 15-18, in cui si assiste alla negazione di entrambe le logiche precedenti: via via tanto il testo teatrale quanto la rappresentazione scenica cedono il passo all'affermazione della scrittura nella sua materialità, in quanto oggetto à sé, senza più vincoli.

Le scritte si sovrappongono e si fronteggiano, soggetti dell'azione a pieno titolo: la linearità locale è negata, resa impossibile dalla cancellazione dei soggetti parlanti; e la linearità scritturale è stravolta tanto dall'obliquità quanto dalla sovrapposizione plastica dei caratteri, fino a sfidare la leggibilità (Fig. 16).

I personaggi-silhouettes, infatti, hanno finito per subire la prepotenza della scrittura (Fig. 15): la materia di cui sono fatti è la stessa, se possono sfiorarsi e condividere uno spazio come farebbero due corpi in uno spazio a tre dimensioni, ma allo stesso tempo la logica prospettica dello spazio scenico è infranta: i personaggi fluttuano, senza più riferimenti spaziali, e tavola dopo tavola si ritirano, finché resta in campo soltanto la scrittura che acquista invece, come si diceva, un rilievo plastico sempre più forte (Fig. 17). È come se la scrittura, forte di una ritrovata materialità, spezzasse i vincoli enunciazionali che la costringevano a dipendere, nello spazio rappresentato, dalle figure, e ne prendesse il posto.

Nelle pagine finali la scrittura invade interamente la pagina, da più punti: la linearità è perduta, e la leggibilità è costantemente sfidata da continue sovrapposizioni, su più livelli. Le parole si disarticolano in lettere, e le lettere in tratti e in materia grafica. Lo



sguardo dell'osservatore si immerge sempre più, è trascinato dentro la scrittura, e si immerge in essa. Non esistono più uno spazio scritturale, standard e lineare, né uno spazio scenico: piuttosto, è la scrittura che invade del tutto la scena, rubandola.

La scrittura non è più riconoscibile, non è più composta da lettere-figure che si dispongono, ordinatamente, da sinistra verso destra e scompaiono nel momento dell'atto di lettura: la scissione dalla lettura figurativa, notazionale, è totale, nel momento in cui è solo l'aspetto plastico della scrittura a diventare pertinente, per chi guarda. Ed è il momento in cui, ormai spezzata la /modulazione locale/ della forma, vincono l'/amorfo/ e la /non linearità/, la negazione della struttura e della norma scrittoria, contro la /linearità/ della scrittura standard (Fig. 18).

Gli elementi scritturali, ovvero, rivendicano la propria esistenza a partire dalla propria presenza sulla superficie scenica in quanto figure plastiche, e la predominanza assoluta di questa dimensione plastica finisce per annullare la trasparenza della funzione referenziale. Il riconoscimento figurativo della scrittura in quanto composta da lettere-figure, nelle ultime pagine, è impossibile: non c'è più nulla da leggere, solo da vedere.

#### 4. *Il dérèglement della scrittura come effetto di montaggio: qualche conclusione*

Dal punto di vista dell'istanza di produzione del discorso, quello che rende possibile il *dérèglement* progressivo che porta dalla scrittura lineare all'affermazione della scrittura tout court, sulla scena solo come figura plastica, è ancora una volta un'operazione di montaggio, nella duplice accezione che abbiamo considerato qui: quella di assemblaggio verbo-visivo, che giustappone e mette in dialogo scrittura e immagini; e quella di montaggio come concatenazione di elementi «che contribuisce al rimontaggio visivo delle cose», nel senso “trasversale” colto da Benjamin e rilanciato da Didi-Huberman<sup>23</sup>.



Fig. 18 - Pagine interne della *Cantatrice chauve* (sequenza finale).

Entrambe le operazioni, che si sovrappongono e si intersecano tra loro nel corso della *Cantatrice*, presuppongono in prima istanza uno *smontaggio*, una disarticolazione degli elementi della scrittura e del linguaggio: e man mano che il *dérèglement* avanza, a contare non sono più unità dotate di senso, parole o sillabe, ma le lettere, quelle lettere al cui interno convivono *leggere* e *vedere*, e che hanno un corpo e una materia loro propri. Un'operazione in continuità con le sperimentazioni della "nuova visione" di Moholy-Nagy, con la sua concezione del libro come «struttura visiva continua», al di là della distinzione canonica e rigida tra testo e immagini, e con le sperimentazioni futuriste delle tavole parolibere, nella direzione di uno «sfruttamento pluridirezionale del supporto visivo»<sup>24</sup>.

Sono questi i nuovi elementi, tipografici ma non più scritturali, che diventano oggetto di manipolazione: vengono ingranditi, ritagliati, sovrapposti ad altri. Massin lavora con epidiascopio, per ingrandire e per distorcere i caratteri, matita, carta lucida; taglia, circonda, giustappone, incolla, in quella che sarà poi la maquette di stampa della *Cantatrice*. Il risultato finale, conservato nell'archivio personale di Massin, a vedersi da vicino ricorda più un collage dadaista che una bozza da stampa, con tutti gli elementi di cui abbiamo parlato sin qui ritagliati, riassembla-



Fig. 19 - Bozza di una delle pagine interne della *Cantatrice chauve*, dettaglio (archivio privato Massin).

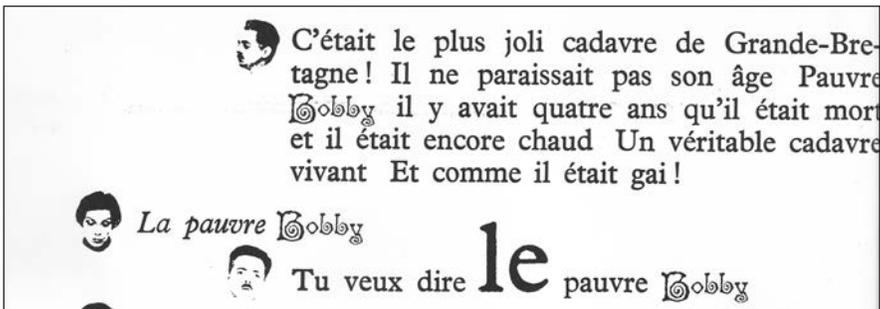


Fig. 20 - Pagina interna della *Cantatrice chauve*, dettaglio.

ti, incollati e manipolati come puri elementi visivi (Figg. 19-20).

La *Cantatrice chauve* che risulta alla fine, e che Gallimard darà alle stampe nel 1966 in un'edizione speciale che è ancora costantemente ristampata, è un nuovo oggetto, non più solo da leggere e non più solo da vedere: un oggetto sincretico che trova nella retorica dell'assemblaggio e del montaggio il modo per far convivere dimensioni così diverse.

Ionesco mette in scena le condizioni di possibilità del linguaggio stesso, per poi stravolgerlo e svuotarlo di senso; Massin fa lo stesso con la scrittura. In entrambi i casi, ci sembra, la distruzione totale del senso passa attraverso l'attenzione esasperata alla sostanza dell'espressione, diventata pertinente, e in entrambi i casi la materialità del significante, liberatasi dalla forma e dalla norma, fa esplodere l'intero sistema.

Sia dal punto di vista del contenuto sia dal punto di vista dell'espressione, sia nel testo di Ionesco, sia nel testo di Massin, dal pieno si procede verso il vuoto, dalla coesione all'incoerenza totale, dalla pacifica coincidenza tra le parole e il loro significato alla loro dissoluzione interiore. Ed è la forma libro come dispositivo di montaggio, nel duplice senso in cui l'abbiamo inteso qui, a renderlo possibile. Nel dettaglio, il testo scritturale di Massin ci sembra costituirsi in una semiotica semisimbolica, con la modulazione grafico-plastica della scrittura a fare da supporto a un discorso sul senso e sulla funzione della scrittura stessa. Un discorso che, come abbiamo cercato di mostrare, si articola in tre momenti: /linearità/ scritturale standard, che rimanda a una pienezza della funzione notazionale della scrittura stessa; /linearità/ scritturale locale (quindi parzialmente negata) su una superficie che non è più solo scritturale, ma scenica, in cui la notazione standard si carica di altre significazioni, legate al contesto scenico; /non linearità/ scritturale, che nega tanto il primo quanto il secondo momento, in cui la funzione notazionale della scrittura stessa è negata dalla sua emergenza sulla pagina come soggetto plastico. Sullo sfondo, un unico tratto semantico di base a rendere conto tanto della defigurazione della scrittura in quanto oggetto grafico quanto della defigurazione del linguaggio: quello di /rarefazione/, capace di rendere conto del disfacimento progressivo dei mezzi scritturali.

Dell'oscillazione continua tra i tre momenti si incarica la *mise en pages*, che non è più soltanto l'atto ultimo, superfluo dal punto di vista analitico, della testualizzazione, ma si ricollega direttamente all'installazione di un nuovo osservatore, al contempo chiamato a *leggere* e a *vedere* anche tra le pieghe della *Cantatrice* di Massin e di Ionesco – non da ultimo, come abbiamo visto, facendosi carico di un rimontaggio che è a tutti gli effetti una messa in discorso.

Una volta ancora, insomma, il tragitto tra Lettera e Figura, fitto di intervalli, dimostra di essere un tragitto circolare.

<sup>1</sup> Claude Gallimard, in una lettera al direttore della mostra, parlerà dell'impresa di Massin come di «une expérience s'inscrivant parmi les témoignages de la sensibilité graphique contemporaine» (Archive historique Gallimard, Dossier Ionesco 1963-1969: IV, 2543).

<sup>2</sup> Cfr. per esempio Heller (2004), oltre che Wolff (2007).

<sup>3</sup> Sulla tipografia espressiva di Massin come esempio di figurazione nella scrittura, all'incrocio tra scrittura e immagine (e tra figurativo e figurale), ci permettiamo di rimandare a Manchia (2012) e (2013).

<sup>4</sup> Sulla scrittura come sistema subordinato e trasparente rispetto alla lingua cfr. Saussure (1916, tr. it., per esempio a pagina 36).

<sup>5</sup> Per una rassegna e un'analisi delle trasposizioni tipografiche di Massin (per esempio dei *Mariés della Tour Eiffel* di Cocteau, tra le trasposizioni teatrali, e del *Pierrot Lunaire* di Schönberg, tra le trasposizioni musicali) tra semiotica e teoria delle immagini cfr. Manchia (2012).

<sup>6</sup> Il modo in cui opera Massin, nel mito dell'arte totale e della mescolanza produttiva tra i linguaggi, è figlio tanto di sperimentazioni grafiche precedenti (come quelle di Pierre Faucheux) quanto delle sperimentazioni poetiche di Mallarmé (sul bianco tipografico e sulla disposizione spaziale) e dei surrealisti (sul collage e sul fotomontaggio), su cui si tornerà più avanti.

<sup>7</sup> «L'oggetto di scrittura trae la sua origine dall'incontro tra un discorso e il suo supporto materiale» (Zinna 2004: 89). Sul concetto di oggetto di scrittura cfr. anche Fontanille (2007), ma nel quadro di una teoria sui livelli di pertinenza di un percorso generativo del piano dell'espressione.

<sup>8</sup> «En réalité, les personnages devraient littéralement exploser ou fondre comme leur langage ; on devrait voir leur têtes se détacher des corps, les bras et jambes voler en éclats, etc. Cela n'est possible qu'au cinéma»: così Ionesco in «*La Cantatrice chauve* : Plusieurs autres fins possibles inédites», in Ionesco (1964: 189). Tra l'altro, negli scritti di Massin sulla *Cantatrice* emerge spesso la consapevolezza di aver compiuto qualcosa di molto simile a un'opera di regia cinematografica (nel montaggio, nella scelta delle inquadrature, della gestione degli effetti di zoom e nell'uso di carrellate). Cfr. per esempio Massin (1988: 156-157).

<sup>9</sup> «Je me mis donc au travail et exécutai quelques pages de maquette que j'allai montrer à Ionesco [...]. Il m'engagea à poursuivre et il m'écrivit même pour m'autoriser, à la suite de la demande que je lui avais faite, à supprimer les signes de ponctuation au profit de blancs plus ou moins importants. Il me recommanda toutefois, *in fine*, de veiller à ce que le texte demeurât lisible, car la pièce était inscrite à présent au programme des classes de troisième. J'avais gagné déjà sur un point essentiel : traduire par des blancs la 'respiration' du texte, et faire jouer à ceux-ci le rôle d'un silence en musique. Dès lors, je me persuadai que j'avais la plus grande liberté d'action, et j'en fis mon profit» (Massin 1991b: 1892).

<sup>10</sup> Per usare la terminologia di Nencioni (1976), Massin tenta di riportare sulla pagina il «parlato-recitato», restituendo uno spessore scenico al testo teatrale.

<sup>11</sup> Cfr. Groupe µ (1992, tr. it.: 268), che cita Massin proprio sulle variazioni nei caratteri grafici.

<sup>12</sup> «I segni possono dunque essere risolti in composti o svolti in sequenze figurali; le figure si dispongono a livelli diversi di astrazione (vedi l'esempio della visione, ma anche dell'olfatto) e si articolano sintagmaticamente in vari modi di dipendenza. Questi tratti figurali interni al segno [...] sono suscettibili di collegare i segni (linguistici e non) in nessi e costellazioni indipendentemente dagli operatori sintattici. È quanto accade in particolare nel discorso poetico che parla per segni e per figure a diversi gradi di densità e di derivazione. È il funzionamento "iconico" della poesia che nel gioco delle rime fonetiche e figurali costruisce uno spazio di anafora e di contrasti, di figure e di sostanze che fungono da contrappunto e da bordone, da antifona e da intensificazione del discorso "di superficie"» (Fabbri 1988: 13). Cfr. anche Bertrand (1985), Polacci (2006) e Lancioni (2009).

<sup>13</sup> Massin stesso pone Faucheux sul solco di Mallarmé (cfr. *infra*, n. 21), ma è interessante ricordare che, ben prima di lui, anche Benjamin mette in relazione l'evoluzione (e le evoluzioni) della grafica a lui contemporanea con colui che «nel *Coup de dès* ha per la prima volta acquisito alla pagina a stampa le tensioni grafiche della réclame» (Benjamin 1928a, tr. it.: 22-23).

<sup>14</sup> Sull'opera di Pierre Faucheux, comprese le sperimentazioni surrealiste degli ultimi anni (i cosiddetti *écartelages*) cfr. per esempio Hollis (1995).

<sup>15</sup> Sulle influenze di Mallarmé e Dada in Faucheux, cfr. Massin (1988: 152). Al di là degli esperimenti di Tzara e Breton, è importante ricordare anche i romanzi-collage di Max Ernst, tra la metà degli anni Venti e la metà degli anni Trenta, in cui la retorica dell'assemblaggio si dispiega su una forma che è quella del libro e che coinvolge repertori di materiali molto eterogenei (ritagli di giornale, illustrazioni scientifiche, incisioni tratte da romanzi illustrati). Cfr. per esempio Nigro (2007).

<sup>16</sup> L'associazione fissa tra personaggio e font è stipulata, con il lettore, sin dalle pagine iniziali, nelle tavole sinottiche che ripiegano i personaggi prima del sipario (Figg. 1-2), in cui ogni personaggio acquista una propria "voce" tipografica.

<sup>17</sup> Sul montaggio, non solo come pratica comune tra le arti e i media ma come forma di messa in circolo di una riflessione sulle immagini attraverso le immagini, cfr. Pinotti-Somai (2016), per una panoramica generale, e tra i contributi più densi e per il nostro discorso più pertinenti Benjamin (1928a) e (1928b) e Didi-Huberman (2000, tr. it.: 82-145).

<sup>18</sup> Cfr. Thürlmann (1981) e Calabrese (1987).

<sup>19</sup> «Ciò che il dotto professor Blossfeldt ha finito per fabbricare non è altro, in effetti, che uno sbalorditivo libro di immagini. Di più, la sua manipolazione spontanea è quella dei *flip books*, quei libri per bambini in cui lo sfogliare è una regola del gioco per produrre un effetto cinetico, benché sempre irregolare, dipendente dalla mano e quindi discontinuo» (Didi-Huberman 2000, tr. it.: 140).

<sup>20</sup> Il riferimento qui è a Greimas (1984).

<sup>21</sup> Un lungo passaggio di Massin sul tema chiarisce ulteriormente questo snodo della lavorazione: «[...] même assis côté à côté et immobiles, les comédiens semblaient dessiner des figures de ballet ; [...] le mouvement imposé à un corps ou à une jambe, une attitude, un regard, ressortissaient à un jeu savant, celui de la pantomime, ce que Henry Cohen traduit en noir et blanc, dans l'esprit des bois gravés de Vallotton, par exemple, mais aussi dans celui d'idéogrammes exprimant à la manière de stéréotypes, tour à tour la joie, la colère, la surprise, etc. Grâce à ces images signifiantes, je pus prendre, à l'égard du texte, une autre liberté : remplacer tous les noms des personnages – dont la répétition, dans une typographie courante, est si fastidieuse quoique nécessaire – par une représentation graphique, soit en pied, soit en plan américain, ou encore, dans nombre de répliques, du seul visage» (Massin 1991b: 1893-1894).

<sup>22</sup> Sul concetto di stilizzazione cfr. Groupe µ (1992, tr. it.: 203-212).

<sup>23</sup> «Gli esegeti che hanno creduto di rinvenire in Benjamin una fastidiosa confusione tra i procedimenti fotografici [...] e cinematografici [...] non hanno compreso sino a che punto le procedure interessanti ai suoi occhi fossero trasversali a tutti i campi tecnici, estetici e intellettuali (fotografia, cinema, pittura, architettura, filosofia)» (Didi-Huberman 2000, tr. it.: 138).

<sup>24</sup> Cfr. Moholy-Nagy (1927). Sulla produzione futurista parolibera il riferimento è a Polacci (2010: 88-89), ma cfr. anche Tomasello-Polacci (2010).

## Bibliografia

- 
- Agosti, Giacomo  
1996 *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università (1880-1940)*, Venezia, Marsilio.
- Albera, François  
1990 *Eisenstein et le Constructivisme russe*, Losanna, L'Age d'Homme.
- Alberti, Leon Battista  
1435-36 *De pictura*, a cura di Cecil Grayson, Roma-Bari, Laterza, 1973 (tr. fr. *La peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 2004).
- Amiel, Vincent  
2005 *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin.
- Arasse, Daniel  
1978 *L'Homme en jeu. Les génies de la Renaissance*, Genève, Éditions Famot (Paris, Hazan, 2008).
- 1986 "Il sacco di Roma e l'immaginario figurativo", in Massimo Miglio, Vincenzo De Caprio, Daniel Arasse & Alberto Asor Rosa (a cura di) *Il sacco di Roma del 1527 e l'immaginario collettivo*, Roma, Istituto nazionale di studi romani, coll. "Quaderni di studi romani", 43-59.
- Aumont, Jacques  
2005 *Montage Eisenstein*, Paris, Images Modernes.
- Bacci, Giorgio  
2008 *L'emigrazione tra arte e letteratura. Sull'Oceano di Edmondo De Amicis illustrato da Arnaldo Ferraguti*, Lucca, Fondazione Paolo Cresci.
- Badir, Sémir & Dondero, Maria Giulia (a cura di)  
2016 *L'image peut-elle nier?*, Liège, Presses Universitaires de Liège.
- Baglione Giovanni  
1642 *Le vite de' pittori scultori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572, in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, fac-simile con introduzione di Valerio Mariani, Roma, Calzone editore, 1935.
- Bain, Jill  
2011 "Signifying Absence: Experiencing Monochrome Imagery in Medieval Painting", in Louise Bourdua & Robert Gibbs (a cura di) *A Wider Trecento. Studies in 13th- and 14th Century European Art Presented to Julian Gardner*, Leida, Brill, 5-20.
-

- Baldinucci Filippo  
1682 *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto, e pittore*, Firenze, nella Stamperia di Vincenzio Vangelisti.
- Barbieri, Daniele  
2004 *Nel corso del testo*, Milano, Bompiani.
- Barolsky, Paul  
1990 *Michelangelo's Nose. A Myth and its Maker*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University.
- Baron, Jaimie  
2014 *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, London-NewYork, Routledge.
- Barthes, Roland  
1970 *L'esprit et la lettre*, "Quinzaine littéraire" (tr. it. "Lo spirito della lettera", in Roland Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1985, 99-103).  
1982 *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil (tr. it. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1985).
- Bassani, Riccardo & Bellini, Flora  
*Caravaggio assassino. La carriera di un "Valenthuomo" fazioso nella Roma della Controriforma*, Roma, Donzelli.
- Basso Fossali, Pierluigi & Dondero, Maria Giulia  
2011 *Sémiotique de la photographie*, Limoges, Pulim.
- Baxandall, Michael  
1971 *Giotto and the Orators. Humanisti Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Oxford, Clarendon Press (tr. it. *Giotto e gli Umanisti. Gli Umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Milano, Jaca book, 1994).
- Bazin, André  
1958-62 *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf (tr. it. *Che cosa è il cinema*, Milano, Garzanti, 1999).
- Bellori, Giovan Battista  
1672 *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di Evelina Borea, Torino, Einaudi, 1976.
- Benjamin, Walter  
1928a *Einbahnstrasse*, Berlin, Ernst Rowohlt Verlag (tr. it. *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*, Torino, Einaudi, 1983).  
1928b *Neues von Blumen*, "Die literarische Welt", 23.11.1928 (tr. it. "Novità sui fiori", in Andrea Pinotti & Antonio Somaini, a cura di, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 2012, 221-224).  
1931 *Kleine Geschichte der Photographie*, "Die literarische Welt", 18.9, 25.9, 2.10.1931 (tr. it. "Piccola storia della fotografia", in Andrea Pinotti & Antonio Somaini, a cura di, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 225-244).  
1982 *Das Passagenwerk*, in Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser (a cura di) *Gesammelte Schriften, V.1 e V.2*, Frankfurt a.M., Suhrkamp (tr. it. *I «passages» di Parigi, vol. 2*, Torino, Einaudi, 2000).  
1991 "Über den Begriff der Geschichte" [1940], in Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser (a cura di), *Gesammelte Schriften, I.2*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 693- 704 (tr.it. *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1997).

- 2012a *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti & Antonio Somaini, Torino, Einaudi.
- 2012b “L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica. Prima stesura dattiloscritta (1935-36)”, in Andrea Pinotti & Antonio Somaini (a cura di) *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 17-49.
- Bernard de Clairvaux  
 XII<sup>e</sup> siècle “In conversione sancti Pauli” (tr. fr. “Conversion de saint Paul”, *Sermons pour l’année, t. I.2*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. “Sources Chrétiennes”, 2004, 237-55).
- XII<sup>e</sup> siècle “Sermo XXVIII” (tr. fr. “Sermon 28”, *Sermons sur le cantique, t. 2*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. “Sources Chrétiennes”, 1998, 344-375).
- Bernheimer, Richard  
 1952 *Wild Men in the Middle Ages: A Study in Art, Sentiment and Demonology*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Bertetti, Paolo  
 2013 *Lo schermo dell’apparire. La teoria della figuratività nella semiotica generativa*, Bologna, Esculapio.
- Bertin, Jacques,  
 1967 *Sémiologie graphique. Les diagrammes. Les réseaux. Les cartes*, Paris-La Haye, Mouton and Co, Paris, Gauthier-Villars.  
 1977 *La graphique et le traitement graphique de l’information*, Paris, Flammarion.
- Bertrand, Denis  
 1985 *L’espace et le sens. Germinal d’Emile Zola*, préface de Henri Mitterand, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin.
- Beyer, Andreas; Mengoni, Angela & von Schöning, Antonia (a cura di)  
 2013 *Interpositions. Montage d’images et production de sens*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l’homme.
- Bevilacqua, Piero; De Clementi, Andreina & Franzina, Emilio (a cura di)  
 2001 *Storia dell’emigrazione italiana. Partenze. Vol. I*, Roma, Donzelli.
- Binotto, Marco; Bruno, Marco & Lai, Valeria  
 2016 *Tracciare confini. L’immigrazione nei media italiani*, Milano, Franco Angeli.
- Bodart, Diane  
 2009 “Le reflet et l’éclat. Jeux de l’envers dans la peinture vénitienne du XVI<sup>e</sup> siècle”, in Jean Habert & Vincent Delieuvin (a cura di) *Titien, Tintoret, Véronèse. Rivalités à Venise*, Paris, Hazan, 216-259.
- Boltanski, Luc  
 1993 *La souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Métailié (tr. it. *Lo spettacolo del dolore*, Milano, Raffaello Cortina, 2000).
- Bolter Jay David, Grusin Richard  
 1999 *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge-London, The MIT Press (tr. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini & Associati, 2002).
- Bordron, Jean-François  
 2011 *L’iconicité et ses images. Études sémiotiques*, Paris, Puf.
- Bordwell, David  
 1993 *The cinema of Eisenstein*, London, Routledge.
- Bourdieu, Pierre (a cura di)  
 1965 *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les

- Éditions de Minuit (tr. it. *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Milano, Meltemi, 2018).
- Brock, Maurice  
2005 *La phobie du "tumulte" dans le De pictura*, "Albertiana", 8, 119-180.
- Brunetta, Gian Piero  
2001 "Emigranti nel cinema italiano e americano", in Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi & Emilio Franzina (a cura di) *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze. Vol. I*, Roma, Donzelli, 489-514.
- Calabrese Omar  
1985 *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa tra Rinascimento e Barocco*, Firenze, La casa Usher, 2012.  
1987 *Problèmes d'"énonciation abstraite"*, "Actes Sémiotiques. Bulletin", 44 (tr. it. "Problemi di enunciazione astratta", in Lucia Corrain & Mario Valenti (a cura di) *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Bologna, Esculapio, 1991, 161-164).  
2006 *Come si legge un'opera d'arte*, Varese, Mondadori Università.  
2010 *L'art du trompe-l'œil*, Paris, Citadelles & Mazenod (tr. it. *L'arte del Trompe-l'oeil*, Milano, Jaca Book, 2011).
- Canévet, Mariette  
1990 "Sens spirituel", *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, t. XIV, Paris, Beauchesne, 598-617.
- Carbone Mauro  
2016 *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Milano, Raffaello Cortina.
- Careri, Giovanni  
1991 *Voli d'amore. Architettura, pittura e scultura nel 'bel composto' di Bernini*, Roma-Bari, Laterza (nuova ed. Milano, Mimesis 2017).  
2015 *Caravage. La peinture en ses miroirs*, Paris, Citadelles & Mazenod (tr.it. *Caravaggio. La fabbrica dello spettatore*, Milano, Jaca Book, 2017).
- Casetti Francesco  
1985 "L'immagine del montaggio", in Pietro Montani (a cura di) *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio, 1985, IX-XXV.  
2015 *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani.
- Casetti, Francesco & Di Chio, Federico  
1990 *Analisi del film*, Milano, Bompiani.
- Charbonnier, Louise  
2007 *Cadre et regard. Généalogie d'un dispositif*, Paris, L'Harmattan.
- Chimenti, Dimitri; Coviello, Massimiliano & Zucconi, Francesco (a cura di)  
2011 *Sguardi incrociati. Cinema, testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco Dinoi*, Roma, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo.
- Chion, Michel  
1990 *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Nathan (tr. it. *L'audiovisione. Suono e immagine al cinema*, Torino, Lindau, 2001).
- Chrétien, Jean-Louis  
1992 *L'appel et la réponse*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Ciarallo Valentina & Coliva Anna (a cura di)  
2015 *Black Mirror. Mat Collishaw*, Roma, NERO.
- Claudel, Paul

- 1965 *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard.
- Cohen, Charles E.  
1996 *The Art of Giovanni Antonio da Pordenone: Between Dialect and Language*, I-II, Cambridge, Cambridge University Press.
- Colas-Blaise, Marion; Perrin, Laurent & Tore, Gian Maria (a cura di)  
2016 *L'Énonciation aujourd'hui. Un concept clé des sciences du langage*, Limoges, Lambert-Lucas.
- Collodo, Silvana  
2007a "Origini e fortuna della famiglia Scrovegni", in Giovanna Valenzano & Federica Toniolo (a cura di) *Il Secolo di Giotto nel Veneto*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 47-80.  
2007b "Ordine politico e civiltà cittadina a Padova nel Trecento", in Giovanna Valenzano & Federica Toniolo (a cura di) *Il Secolo di Giotto nel Veneto*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venezia, 309-334.
- Cometa, Michele  
2008 "Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento", in Valeria Cammarata (a cura di) *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 9-76.  
2012 *La scrittura delle immagini*, Milano, Raffaello Cortina.
- Corrain, Lucia  
1996 *Semiotica dell'invisibile. Il quadro a lume di notte*, Bologna, Esculapio.  
2002a "Cristo nell'orto di Caravaggio. Un esempio di narrazione prodromica", in Maurizio Calvesi & Caterina Volpi (a cura di) *Caravaggio nel IV centenario della cappella Contarelli*, Città di Castello, Cam Editrice, 221-232.  
2002b "Postfazione. Problemi di enunciazione visiva", in Meyer Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi, 237-263.  
2016 *Il velo dell'arte. Una rete di immagini tra passato e contemporaneità*, Firenze, La casa Usher.
- Corrain, Lucia & Valenti, Mario (a cura di)  
1991 *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Bologna, Esculapio.
- Corti, Paola,  
2006 "Percorsi familiari e grande emigrazione transoceanica nel primo trentennio del Novecento", in Giovanni De Luna, Gabriele D'Autilia & Luca Criscenti (a cura di) *L'Italia nel Novecento. le fotografie e la storia. Vol. III. Gli album di famiglia*, Torino, Einaudi, 255-283.
- Coviello, Massimiliano & Tagliani, Giacomo  
2018 "Le intensità variabili del terrore: migranti e terroristi nel mediascape contemporaneo", "Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni", 34, 111-127.
- Crary, Jonathan  
1990 *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (MA), Mit Press (tr. it. *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, a cura di Luca Acquarelli, Torino, Einaudi, 2013).
- Cullen, Gordon  
1961 *Townscape*, Oxford, Architectural Press.  
1996 *The concise townscape*, Oxford, Architectural Press.
- D'Armenio, Enzo  
2016 *Il dibattito semiotico sulla fotografia oltre il cinema. Appunti per una retorica intermediale*, "Comunicazioni Sociali", 1/2016, Anno XXXVIII, 33-45.

- 2016 *Percezioni di genere nelle esperienze di significazione. Appunti per una retorica intermediale*, “Rivista di Estetica”, 3/63, 161-177, <<http://journals.openedition.org/estetica/1318>> (08/03/2019).
- 2017 *La finzione tra regimi di credenza e dispositivi di rappresentazione. Alcune considerazioni sul cinema di Ari Folman*, “E/C”, 21, <[http://www.ec-aiss.it/monografici/21\\_narrazione\\_e\\_forme\\_senso.php](http://www.ec-aiss.it/monografici/21_narrazione_e_forme_senso.php)> (08/03/2019).
- 2018 “Intermedial editing in the representation of places of origins”, in Maria Pia Pozzato (a cura di) *Visual and Linguistic Representations of Places of Origin. An Interdisciplinary Analysis*, New York, Springer International Publishing, 19-48.
- D’Autilia, Gabriele  
 2012 *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi.
- Damisch Hubert  
 1991 “Prefazione”, in Giovanni Careri, *Voli d’amore. Architettura, pittura e scultura nel ‘bel composto’ di Bernini*, Roma-Bari, Laterza.
- De Amicis, Edmondo  
 1996 *Sull’Oceano*, Milano, Garzanti.
- De Martino, Ernesto  
 2000 *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri.
- De Saussure, Ferdinand  
 1916 *Cours de linguistique générale*, publié par Ch. Bally, A. Riedlinger et A. Sechehaye, Lausanne-Paris, Payot (tr. it. *Corso di linguistica generale*, introduzione, traduzione e commento di Tullio De Mauro, Roma-Bari, Laterza, 2005).
- Deleuze Gilles  
 1983 *L’image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Les Éditions de Minuit (tr. it. *Immagine-movimento. Cinema 1*, Torino, Einaudi, 2016).  
 1985 *L’image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les Éditions de Minuit (tr. it. *L’immagine-tempo. Cinema 2*, Torino, Einaudi, 2017).
- Didi-Huberman, Georges  
 2000 *Devant le temps. Histoire de l’art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit (tr. it. *Storia dell’arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007).  
 2002 *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit (tr. it. *L’immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006).  
 2003 *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Donatiello, Paola  
 2017a *Osservabilità del senso ed etnosemiotica per la città: uno studio a partire da Bologna*, Tesi di dottorato in Semiotica, Università di Bologna, <<http://amsdottorato.unibo.it/7966/>> (08/03/2019).  
 2017b “Self-Mapping and Construction of the Identity: The Case Study of Two Twin Girls between Past, Present and Future” in Maria Pia Pozzato (a cura di) *Visual and Linguistic Representations of Places of Origin. An Interdisciplinary Analysis*, New York, Springer.
- Dondero, Maria Giulia & Fontanille, Jacques  
 2012 *Des images à problèmes. Le sens du visuel à l’épreuve de l’image scientifique*, Limoges, Pulim.

- Dondero, Maria Giulia & Reyes-Garcia, Everardo  
 2016 *Les supports des images: de la photographie à l'image numérique*, "Revue française des sciences de l'information et de la communication", 9, <<https://rfsic.revues.org/2124>> (08/03/2019).
- Dondero, Maria Giulia; Beyaert-Geslin, Anne & Moutat, Audrey (a cura di)  
 2017 *Les plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image*, Limoges, Lambert-Lucas.
- Dorez, Léon, Bartholomaeus  
 1904 *La canzone delle Virtù e delle Scienze di Bartolomeo di Bartoli da Bologna, testo inedito del secolo XIV tratto dal ms. originale del Museo Condé*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- Eco, Umberto  
 1962 *Opera aperta*, Milano, Bompiani.  
 1975 *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.  
 1979 *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.  
 1997 *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani.
- École biblique de Jérusalem,  
 1998 *Bible de Jérusalem*, Paris, Éditions du Cerf.
- Éjzenštejn, Sergej Michajlovič  
 1945-47 "Neravnodušna priroda", in *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, III, Moskva, Iskusstvo (tr.it. *La natura non indifferente*, a cura di Pietro Montani, Venezia, Marsilio, 1981).  
 1963-70 *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, Montáž, vol. II, Moskva Iskusstvo (tr. it. *Teoria generale del montaggio*, a cura di Pietro Montani, Venezia, Marsilio, 1985).
- Elkins, James  
 1999 *The Domain of Images*, Ithaca (NY), Cornell University Press.
- Ellin, Nan  
 1999 *Postmodern Urbanism*, New York, Princeton Architectural Press.
- Eugeni, Ruggero  
 2005 "Sentire la battaglia. Tattiche della percezione nel cinema di guerra contemporaneo", in Giovanni Manetti, Paolo Bertetti & Alessandro Prato (a cura di) *Guerre di segni. Semiotica delle situazioni conflittuali*, Torino, Centro Scientifico Editore, 319-329.  
 2015 *La condizione postmediale*, Brescia, Editrice La Scuola.
- Fabbri, Paolo  
 1988 "Introduzione", in Algirdas Julien Greimas, *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 9-21.
- Fabbri, Paolo & Marrone, Gianfranco (a cura di)  
 2001 *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi.
- Faeta, Francesco (a cura di)  
 1984 *Saverio Marra fotografo: immagini del mondo popolare silano nei primi decenni del secolo*, Milano, Electa.
- Falcinelli, Riccardo  
 2014 *Critica portatile al visual design. Da Gutenberg ai social network*, Torino, Einaudi.
- Ferrari, Daniela & Pinotti, Andrea (a cura di)  
 2018 *La cornice. Storie, teorie, testi*, Milano, Johan & Levi.
- Floch, Jean-Marie

- 1986 *Les formes de l’empreinte*, Périgeux, Fanlac (tr. it. *Forme dell’impronta*, Roma, Meltemi, 2003).
- Foucault, Michel
- 1977 *Microfisica del potere. Interventi politici*, a cura di Alessandro Fontana e Pasquale Pasquino, Torino, Einaudi.
- Fontanille Jacques
- 1993 *Le schéma des passions*, “Protée”, 21/1 (tr. it. “Lo schema passionale canonico”, in Paolo Fabbri & Gianfranco Marrone, a cura di, *Semiótica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi, 2001, 250-263).
- 1995 *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, Puf.
- 2004 *Soma et Séma: figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose (tr. it. *Figure del corpo. Per una semiótica dell’impronta*, Roma, Meltemi, 2004).
- 2007 “Textes, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence du plan de l’expression dans une sémiotique des cultures”, in Juan Alonso, Denis Bertrand, Michel Costantini & Sylvain Dambrine (a cura di) *La transversalité du sens. Parcours sémiotiques*, Paris, PUV, 213-240.
- 2008 *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF (tr. it. *Pratiche semiótiche*, Pisa, Edizioni ETS, 2010).
- Fontanille, Jacques & Périneau, Sylvie (a cura di)
- 2002 *Le montage au cinéma*, “Visio”, 6/4.
- Fontanille, Jacques & Zilberberg, Claude
- 1998 *Tension et signification*, Liège, Mardaga.
- Franzina, Emilio
- 1976 *La grande emigrazione: l’esodo dei rurali dal Veneto durante il secolo XIX*, Venezia, Marsilio.
- 1989 *Emigrazione transoceanica e ricerca storica in Italia: gli ultimi dieci anni (1978-1988)*, “Altretalia. Rivista internazionale di studi sulle migrazioni italiane nel mondo”, 1, 6-57.
- 2001 “Le canzoni dell’emigrazione”, in Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi & Emilio Franzina (a cura di) *Storia dell’emigrazione italiana. Partenze. Vol. I*, Roma, Donzelli, 537-562.
- Freedberg, David
- 1989 *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press (tr. fr. *Le pouvoir des images*, Paris, Gérard Monfort Éditeur, 1998).
- Fritz, Jean-Marie
- 2000 *Paysage sonore du Moyen Âge. Le versant épistémologique*, Paris, Honoré Champion Éditeur.
- Frojmovič, Eva
- 2007 *Giotto’s Circumspection*, “The Art Bulletin”, 89/2, 195-210.
- Frugoni, Chiara
- 2008 *L’affaire migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Torino, Einaudi.
- Ganz, David
- 2013 “Montage de second degré. Le musée de Christian Mechel et Nicolas de Pigale”, in Andreas Beyer, Angela Mengoni & Antonia von Schöning (a cura di) *Interpositions. Montage d’images et production de sens*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 72-86.
- Gaudreault, André
- 1988 *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris-Québec, Méridiens

- Klincksieck-Presses de l'Université Laval (tr. it. *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino, Lindau, 2006).
- Genette, Gérard  
1987 *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil (tr. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989).
- Geninasca, Jacques  
1997 *La parole littéraire*, Paris, Puf (tr. it. *La parola letteraria*, Milano, Bompiani, 2000).
- Goffen, Rona  
1989 *Giovanni Bellini*, New Haven & London, Yale University Press.
- Golini, Antonio & Amato, Flavia  
2001 “Uno sguardo a un secolo e mezzo di emigrazione italiana”, in Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi & Emilio Franzina (a cura di) *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze. Vol. I*, Roma, Donzelli, 45-60.
- Gombrich, Ernst  
1970 *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, London, The Warburg Institute.
- Goodman, Nelson  
1968 *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill (tr. it. *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 1976).  
1978 *Ways of Worldmaking*, Indianapolis-Cambridge, Hackett (tr. it. *Vedere e costruire il mondo*, Roma-Bari, Laterza 2008).
- Gramsci, Antonio  
1975 “Critica letteraria (Quaderno 23)”, in Valentino Gerratana (a cura di) *Quaderni dal carcere. Volume Terzo*, Torino, Einaudi, 2183-2255.
- Greimas, Algirdas Julien  
1984 *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, “Actes Sémiotiques. Documents”, VI/60, Paris, CNRS (tr. it. “Semiotica figurativa e semiotica plastica”, in Paolo Fabbri & Gianfranco Marrone, a cura di, *Semiotica in nuce*, vol. 2, Roma, Meltemi, 2001, 196-210; “Semiotica figurativa e semiotica plastica”, in Lucia Corrain, Lucia & Mario Valenti, a cura di, *Leggere l'opera d'arte*, Bologna, Esculapio, 1991, 33-51).  
1987 *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac (tr. it. *Dell'imperfezione*, introduzione di Paolo Fabbri, Palermo, Sellerio, 1988).
- Greimas, Algirdas J. & Courtés, Jacques  
1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.  
1986 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. II, Paris, Hachette (tr. it. parz. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori, 2007).
- Greimas, Algirdas Julien & Fontanille, Jacques  
1991 *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil (tr. it. *Semiotica delle passioni*, Milano, Bompiani, 1996).
- Groupe  $\mu$   
1992 *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil (tr. it. *Trattato del segno visivo*, Milano, Bruno Mondadori, 2007).
- Grossi, Edoardo G.  
1991 “Pittura come cinema: la ‘cinematizzazione’ dell'Ultima Cena di Leonardo”, in Pietro Montani (a cura di) *Sergej Ėjzenštejn: oltre il cinema*, Venezia, Marsilio, 201-216.

- Grossi, Gianfausto & Rosoli, Oreste.  
1976 *Il pane duro. Elementi per una storia dell'emigrazione italiana di massa (1861-1915)*, Roma, Savelli.
- Guarnieri, Cristina  
2006 *Lorenzo Veneziano*, Milano, Silvana Editoriale.
- Hammad, Manar  
2003 *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura*, Meltemi, Roma.
- Heller, Steven  
2004 *Design Literacy. Understanding Graphic Design*, New York, Allworth Press.
- Hjelmslev, Louis  
1943 *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*, København, Munksgaard, (tr. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968).
- Hochmann, Michel,  
2004 *Venise et Rome 1500-1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Paris, Droz.
- Hockney, David  
2001 *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Master*, London, Thames & Hudson (tr. it. *Il segreto svelato. Tecniche e capolavori dei maestri antichi*, Milano, Electa, 2002).
- Hollis, Richard  
1995 *Pierre Faucheux: Permanent Innovation*, "Eye", 19/5.
- Ionesco, Eugène  
1964 *La Cantatrice chauve, suivie d'une scène inédite. Interprétation typographique de Massin et photographique d'Henri Cohen d'après la mise en scène de Nicolas Bataille*, Paris, Gallimard.
- 1991 *Théâtre complet*, édition présentée, établie et annotée par E. Jacquart, Paris, Gallimard.
- Isnenghi, Mario  
2011 *Storia d'Italia. I fatti e le percezioni dal Risorgimento alla società dello spettacolo*, Roma-Bari, Laterza.
- Jacques de Voragine  
XIII<sup>e</sup> siècle *Legenda aurea* (tr. fr. *La légende dorée*, Paris, Éditions du Seuil, 1998).
- Jacobus, Laura  
2008 *Giotto and the Arena Chapel: Art, Architecture and Experience*, London, Harvey Miller.
- Jean Chrysostome  
IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècle *De laudibus sancti Pauli apostoli homiliae* (tr. fr. *Homélie sur saint Paul*, Paris, Éditions J.-P. Migne, 1980).
- Jost, François  
1987 *L'œil-camera. Entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.  
1997 *La promesse des genres*, "Le genre télévisuel", 15/81, 11-31.
- Jouanny, Charles (a cura di)  
1911 *Correspondance de Nicolas Poussin publiée d'après les originaux*, Paris, Archives de l'Art Français (tr. it. parz. David Carrier, a cura di, *Lettere sull'arte*, Cernusco Lombardone, Hestia, 1995).
- Klinkenberg, Jean-Marie  
2016 "Un instrument au service de l'énonciation: l'index (Application au cas de la relation texte-image)", in Marion Colas-Blaise, Laurent Perrin & Gian Maria Tore, a cura di, *L'Énonciation aujourd'hui. Un concept clé des sciences du langage*, Limoges, Lambert-Lucas, 51-68.

- Kury, Gloria  
1974 *The Early Work of Luca Signorelli: 1465-1490*, New York, Garland Publishing.
- Ladis, Andrew  
1986 *The Legend of Giotto's Wit and the Arena Chapel*, "The Art Bulletin", 68/4, 581-596.
- Lancioni, Tarcisio  
2009 *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Milano, Mondadori Università.  
2012 *Il senso e la forma. Semiotica e teoria dell'immagine*, Firenze-Lucca, La casa Usher.
- Lapucci, Roberta  
1994 *Caravaggio e i "quadretti nello specchio ritratti"*, "Paragone", 45, March-July, 160-70.
- Le Goff, Jacques  
1978 "Documento/Monumento", in *Enciclopedia Einaudi. vol. V*, Torino, Einaudi, 38-43.
- Lebensztein, Jean-Claude  
1987 "A partir du cadre", in *Le cadre et le socle dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, Dijon, Université de Bourgogne-Paris, Musée National d'Art Moderne.
- Lugli, Adalgisa,  
2000 *Assemblage*, Paris, Adam Biro.
- Luisi, Riccardo  
2008 "Le ragioni di una perfetta illusione: il significato delle decorazioni e dei finti marmi negli affreschi della cappella Scrovegni", in Chiara Frugoni, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella degli Scrovegni*, Torino, Einaudi, 377-396.
- Lynch, Kevin  
1960 *The Image of the City*, Cambridge-London, MIT Press (tr. it. *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio, 1960).  
1981 *Good City Form*, Cambridge (MA), MIT Press (tr. it. *Progettare la città: la qualità della forma urbana*, Milano, ETAS).
- Mancini, Giulio  
1614-30 *Considerazioni sulla pittura*, a cura di Adriana Marucchi e Luigi Salerno, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-1957.
- Manchia, Valentina  
2012 *Il calice d'oro e il calice di cristallo. Per un'analisi delle forme di figurazione nella scrittura: la tipografia espressiva e le interprétations typographiques di Massin*, 2 voll., tesi di dottorato, Università degli Studi di Siena.  
2013 "Al posto dell'autore. Modulazioni scritturali e strategie enunciative nelle *interprétations typographiques* di Massin", in Massimo Leone & Isabella Pezzini (a cura di) *Semiotica della soggettività. Per Omar*, atti del XL Congresso dell'AISS, Associazione Italiana Studi Semiotici (Torino, 28-30 settembre 2012), Roma, Aracne, 319-332.
- Manovich, Lev  
1999 *The Language of New Media*, Cambridge (MA), MIT Press (tr. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Edizioni Olivares, 2002).
- Marchigiani, Elena  
2009 "I molteplici paesaggi della percezione. Gordon Cullen, Townscape, 1961" in Paola Di Biagi (a cura di) *I classici dell'urbanistica moderna*, Roma, Donzelli.

- Marconi, Luca  
 2001 *Musica, espressione, emozione*, Bologna, Clueb.
- Marin, Louis  
 1984 *Les combles et les marges de la représentation*, "Rivista di Estetica", 17, 11-33.  
 1988 "Le cadre de la représentation", *Art de voir; art de décrire II, Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 62-81 (tr. it. "La cornice della rappresentazione e alcune sue figure", in *Della rappresentazione*, a cura di Lucia Corrain, Roma, Meltemi, 2001).  
 1989 *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento* (tr. it. *Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*, Firenze-Lucca, La casa Usher, 2012).  
 1986 *Figure della ricezione nella rappresentazione pittorica moderna*, "Carte Semiotiche", 2, 23-35; ora in *Della rappresentazione*, a cura di Lucia Corrain, Roma, Meltemi, 2001.  
 1994 *De la représentation*, Paris, Le Seuil/Gallimard (tr. it. parz. *Della Rappresentazione*, a cura di Lucia Corrain, Milano, Mimesis, 2014).
- Marini, Maurizio  
 1981 "Caravaggio e il naturalismo internazionale", in *Storia dell'arte italiana. Dal Cinquecento all'Ottocento. I. Cinquecento e Seicento*, vol. 6, Torino, Einaudi, 347-445.
- Martelli, Sebastiano  
 2001 "Dal vecchio mondo al sogno americano. Realtà e immaginario dell'emigrazione nella letteratura italiana", in Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi & Emilio Franzina (a cura di) *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze. Vol. I*, Roma, Donzelli, 433-487.
- Martone, Thomas  
 1985 *The Theme of the Conversion of Paul in Italian Paintings from the Early Christian Period to the High Renaissance*, New York, Garland Publishing.
- Massin  
 1988 *L'ABC du métier*, Paris, Imprimerie nationale.  
 1991a *La mise en pages*, Paris, Hoëbeke.  
 1991b "De la mise en scène à la mise en pages. *La Cantatrice chauve*", in Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1891-1895.
- Mengoni, Angela  
 2011 "Restituire l'evento allo sguardo. Su *Valzer con Bashir* di Ari Folman", in Dimitri Chimenti, Massimiliano Coviello & Francesco Zucconi (a cura di) *Sguardi incrociati. Cinema, testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco Dinoi*, Roma, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, 85-104.  
 2013 (a cura di) *Anacronie. La temporalità plurale delle immagini*, "Carte Semiotiche", Annali 1.
- Metz, Christian  
 1964 *Le cinéma: langue ou langage?*, "Communications", 4, 52-90.  
 1969 *Montage et discours dans le film*, "Word", XXIII, fasc. 1-2-3, 388-395 (tr. it. "Montaggio e discorso nel film", in *La significazione nel cinema*, Milano, Bompiani, 1995, 225-234).
- Meyer, Leonard B.  
 1956 *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press (tr. it. *Emozione e significato nella musica*, Bologna, Il Mulino, 1992).

- Michaud, Philippe-Alain  
1998 *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 2012.
- Mieth, Sven Georg  
1989 *Per i due tondi soprastanti l'antico accesso alla Cappella degli Scrovegni*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", 78, 15-20.
- Moholy-Nagy, László  
1927 *Malerei Fotografie Film*, München, Albert Langen Verlag (tr. it. *Pittura fotografia film*, Torino, Einaudi, 2010).
- Montani Pietro  
1999 *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Milano, Guerini e Associati.  
2010 *L'immaginazione intermediale: perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Bari-Roma, Laterza.  
2014 *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Moreno, Paolo & Stefani, Chiara (a cura di)  
2000 *La galleria Borghese*, Milano, Touring Club Italiano.
- Mosca, Ottavia  
2018 *Prodromia narrativa: esempi di condensazione temporale dalla nascita alla Passione*, tesi di laurea magistrale in Arti Visive, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna.
- Mosconi, Elena  
2013 *Lacrime silenziose. Scorci familiari nel mélo popolare del cinema muto*, "Quaderni del CSCI", 9, 22-27.
- Munster, Anna  
2006 *Materializing New Media. Embodiment in Information Aesthetics*, Hanover-London, Dartmouth College Press-University Press of New England.
- Murray, Timothy  
2008 *Digital Baroque. New Media Art and Cinematic Folds*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press.
- Nencioni, Giovanni  
1976 *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, "Strumenti critici", LX, 1-56  
1983 *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 126-179.
- Nigro, Alessandro  
2007 *Tra polimaterismo e polisemia: note sul collage surrealista*, in *Collage/Collages: dal cubismo al new dada*, catalogo della mostra (Torino, 9 ottobre 2007- 6 gennaio 2008), Milano, Electa, 280-299.
- Nitti, Francesco Saverio  
1958 "L'emigrazione italiana e i suoi avversari", in Armando Saitta (a cura di) *Scritti sulla questione meridionale. Saggi sulla storia del Mezzogiorno, emigrazione e lavoro. Vol. I*, Roma-Bari, Laterza.
- Norberg Schulz, Christian  
1965 *Intentions in Architecture*, Cambridge (MA), MIT Press (tr. it. *Intenzioni in architettura*, Roma, Officina, 1977).  
1984 *L'abitare: l'insediamento, lo spazio urbano, la casa*, Milano, Electa.
- Ortoleva, Peppino  
1991 *Una fonte difficile. La fotografia e la storia dell'emigrazione*, "Altretalia. Rivista internazionale di studi sulle migrazioni italiane nel mondo", 5, 120-131.

- Pächt, Otto  
 1989 *Van Eyck: die Begründer der altniederländischen Malerei*, Prestel, München (tr. it. *Van Eyck: i fondatori della pittura fiamminga*, Torino, Einaudi, 2013).
- Papi, Gianni (a cura di)  
 2015 *Gherardo delle Notti. Quadri bizzarrissimi e cene allegre*, Firenze, Giunti.
- Pesenti Campagnoni, Donata  
 2007 *Quando il cinema non c'era. Storie di mirabili visioni, illusioni ottiche e fotografie animate*, Torino, Utet.
- Pezzini, Isabella  
 2007 "La vita delle forme e la vita nelle forme. Il caso W.G. Sebald", in Gianfranco Marrone, Nicola Dusi & Giorgio Lo Feudo (a cura di) *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana*, Roma, Meltemi, 115-132.
- Pinotti, Andrea & Somaini, Antonio  
 2016 *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi.
- Polacci, Francesca  
 2006 *Figuratività e tavole parolibere futuriste: per una riflessione sulla dimensione figurale del discorso*, "Carte Semiotiche", n. s., 9-10, 172-194.  
 2010 "Dispositivi sincretici: per una semiotica verbo-visiva", in Dario Tomasello & Francesca Polacci, *Bisogno furioso di liberare le parole. Tra verbale e visivo: percorsi analitici delle Tavole parolibere futuriste*, Firenze, Le Lettere, 83-185.
- Polidoro, Piero  
 2008 *Che cos'è la semiotica visiva*, Roma, Carocci.
- Polla, Barbara (a cura di)  
 2013 *Mat Collishaw ou l'horreur délicateuse*, Bruxelles, La Mulette.
- Poussin, Nicolas  
 1964 *Lettres et propos sur l'art*, Paris, Hermann.
- Pozzato, Maria Pia (a cura di)  
 2018 *Visual and Linguistic Representations of Places of Origin. An Interdisciplinary Analysis*, New York, Springer International Publishing.
- Proust, Marcel  
 1927 *Du côté de chez Swann*, Paris, Grasset (tr. it. *Dalla parte di Swann*, Milano, Rizzoli, 1985).
- Rosenthal, Norman; Adams Brooks et alii  
 1997 *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, London, Thames and Hudson.
- Sayad, Abdelmalek  
 1999 *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Les Éditions de Minuit (tr. it. *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*, Milano, Raffaello Cortina, 2002).
- Schapiro, Meyer  
 1969 "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs", in *Selected Papers, vol. IV, Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, New York, Braziller, 1994, 1-32 (tr. it. "Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagini", in *Per una semiotica del linguaggio visivo*, a cura di Giovanna Perini, Roma, Meltemi, 2002, 92-119).

- 2002 *Per una semiotica del linguaggio visivo*, a cura di Giovanna Perini, Roma, Meltemi.
- Sciascia, Leonardo  
1973 “Il lungo viaggio”, in *Il mare colore del vino*, Torino, Einaudi, 19-26.
- Schüssler, Gosbert  
2001 “Giottos visuelle Definition der ‘Sapientia Saeculi’ in der Cappella Scrovegni zu Padua”, in Klaus Bergdolt & Giovanni Bonsanti (a cura di) *Opere e giorni: Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, Venezia, Marsilio, 111-22.
- Settis, Salvatore  
1979 *Iconografia dell'arte italiana, 1100-1500: una linea*, Torino, Einaudi.
- Somaini, Antonio  
2011 *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Einaudi.
- 2012 “Immagine, montaggio, storia”, in Andrea Pinotti & Antonio Somaini (a cura di) *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 389-421.
- Sontag, Susan  
2003 *Regarding the Pain of the Others*, New York, Picador (tr. it. *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003).
- Stoichita, Victor I.  
1996 *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris, Klincksieck (tr. it. *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore, 1997).
- Sullivan, Jack  
2017 “Spielberg-Williams. Symphonic Cinema”, in Nigel Morris (a cura di) *A Companion to Steven Spielberg*, Chichester, Wiley Blackwell.
- Taruffi, Dino; De Nobili, Leonello & Lori, Cesare  
1908 *La questione agraria e l'emigrazione in Calabria*, Firenze, Barbera.
- Thürlemann, Félix  
1981 *La double spatialité en peinture : espace simulé et topologie planaire*, “Actes Sémiotiques. Bulletin”, 15, 34-46 (tr. it. “La doppia spazialità in pittura: spazio simulato e topologia planare”, in Lucia Corrain & MarioValenti, a cura di, *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Bologna, Esculapio, 1991, 55-64).
- Tomasello, Dario & Polacci, Francesca  
2010 *Bisogno furioso di liberare le parole. Tra verbale e visivo: percorsi analitici delle Tavole parolibere futuriste*, Firenze, Le Lettere.
- Tonti, Alberto  
1975 *L'alfabeto della città. I segnali muti di Gordon Cullen*, “Domus”, 542, 1-7.
- Tosi, Luciano (a cura di)  
1989 *La terra delle promesse. Immagini e documenti dell'emigrazione umbra all'estero*, Milano, Electa-Editori Umbri Associati.
- Treves, Letizia  
2016 *Interview* in occasione dell'esposizione *Beyond Caravaggio*, National Gallery di Londra (12-10-2016/15-01-2017), <https://www.youtube.com/watch?v=MDJ1CP4fEsA>.
- Violi, Patrizia  
2009 “Narrazioni del sé fra autobiografia e testimonianza”, in Elena Giliberti (a cura di) *Finzioni autobiografiche*, Urbino, Quattroventi, 201-217.
- Vodret, Rossella (a cura di)  
2017 *Dentro Caravaggio*, Milano, Skira.

- Wolff, Laetitia  
2007 *Massin*, London, Phaidon.
- Yates, Frances Amelia  
1966 *The Art of Memory*, Chicago, Chicago University Press (tr. it. *L'Arte della Memoria*, Torino, Einaudi, 2007).
- Zinna, Alessandro  
2004 *Le interfacce degli oggetti di scrittura. Teoria del linguaggio e ipertesti*, Roma, Meltemi.
- 2008 *L'andamento ritmico in Seven*, "Ocula", 9, <https://www.ocula.it/files/OCULA-9-ZINNA-L-andamento-ritmico-di-seven.pdf> (26/06/2018)
- Zucconi Francesco  
2018 *Displacing Caravaggio. Art, Media, and Humanitarian Visual Culture*, Cham, Palgrave Macmillan.

---

### **Syntax of Montage and Re-montage. The Case of *Black Mirror* by Mat Collishaw**

Lucia Corrain (Università di Bologna), Ottavia Mosca (ricercatrice indipendente)

Keywords: Mirror, Mat Collishaw, Galleria Borghese, Caravaggio, frame.

Abstract:

*A fil rouge* connects contemporaneity to the past. Mat Collishaw (1966), a key figure among the *Young British Artists*, is in constant dialogue with the art of the past. His works are pervaded by explicit references to seventeenth century art works, an era in which the modern concept of montage finds its application, spawned in the twentieth century in the fold of cinematography, but that soon, thanks to Eјzenštejn and not only him, would be extended to other arts.

Seen through a contemporary lens the seventeenth century season can, in some respects, be defined as “art of the montage” for the use of cinematic visions, the observer’s role in the imposition of the point of view and the use of particular angles to achieve effects having a scenic impact. Elements re-elaborated, after a long journey in time, by Collishaw. Great attention is dedicated to the project realized in 2014 at the Galleria Borghese, *Black Mirror*, where the artist works on three of Caravaggio’s own works – *Saint Jerome*, *David with the Head of Goliath* and *Madonna and Child with St Anne (dei Palafrenieri)* – and on *The Massacre of the Innocents* by Ippolito Scarsella. Collishaw is mindful of the cinematographic aspects of the works of Caravaggio, with specific reference to the close-up angle and the knowing use of the frame, to the role of the light that hides/reveals, crucial elements for that “internal montage” and that makes clear the idea of narrative. A montage that is taken to the second degree also in the reinterpretation of the painting by Scarsella (characterized by the use of multiple points of view “mounted” together) transformed into a zoetrope – a pre-cinematographic instrument in which the 3D figures, activated by a rotational movement, come to life. Ultimately, in Collishaw the montage is configured as an element inseparable from figurative syntax as “re-montage” in contemporaneity.

### **Tensions and Passions in *Saving Private Ryan*’s First Sequence**

Piero Polidoro (Libera Università Maria Ss. Assunta, Roma)

Keywords: war movies, Spielberg, cinema, semiotics, textual analysis.

Abstract:

The aim of this article is to show how cinema connects many textual levels, whose mutual relationships are able to build a more complex unit. In order to do this, the article proposes a detailed analysis of the first sequence of *Saving Private Ryan* (USA 1998), by Steven Spielberg. This sequence will be analyzed from the point of view of narrative structures, of visual events, direction and editing, and of the soundtrack. Great attention will be given to two aspects: 1) textual tensions and the way they manage to go beyond the boundaries of the level where they originate, creating a texture of points of relevance that constitute the very structure of the sequence; 2) the *pathemic path* of a character, i.e. the way the evolution of the passions he feels is represented in the sequence and is intertwined with other textual levels.

### **Montage's Limits and Articulations. A Semiotic Overview**

Enzo D'Armenio (ricercatore indipendente)

Keywords: montage, cinema, Eĵzenštejn, media, intermediality.

Abstract:

This contribution questions the limits of montage, providing an overview of its procedures in the light of contemporary semiotics. The objective of this preliminary reflection is to prepare the ground for a semiotic reading of montage in the context of media theory. In the first part of the essay we will discuss the problematic extension of the concept: the montage seems to extend not only to all levels of the cinematographic composition, but also to other domains, which utilise it in different ways. If in the artistic and cinematographic domain, which will be examined in relation to the theory of Sergej Eĵzenštejn, montage aims at constructing pathos and organicity, in the historical domain there is an interpretative montage aiming at attesting the value of documents; while the scientific domain is characterized by a diagrammatic montage and by the repeatability of its results. To bring together these perspectives, we will describe montage as a general principle of meaning construction that is characterized by operations of syntagmatic gap and isotopic rupture. On the basis of this principle, in the second part of the essay we will propose an articulation of montage for the purpose of identifying the media relevance of the discourses. Our aim is to characterize, from a semiotic point of view, the dimensions that support the operations of intermedia montage and to elaborate tools able to analyze them. Starting with the montage of verbal and visual semiosis, we will distinguish montage operations that concern figurative syntax, substances of expression, supports, technical formats and belief regimes.

### **Between Cinema and Photography: The Imaginary of the Great Transoceanic Emigration**

Massimiliano Coviello (Università degli studi Link Campus University di Roma)

Keywords: intermediality, feelings of displacement, overseas emigration, Italian visual culture, imageries of migrations.

Abstract:

Between the 18th and the 19th centuries, as photography was establishing itself as a technical reproduction device available to an ever-growing audience and cinema was taking its first steps, the great transoceanic migration pushed out of the country's borders millions of people and deeply marked the imaginary of an era. Nourished firstly by literature and popular music and then by the other means of mass communication, this imaginary has built, about a liminal and on the move way of life, a gradation of feelings related to movement and defined by the guilt for abandoning family ties and the fear of an almost unknown elsewhere.

This essay will reconstruct the stages of intermedia dialogue between cinema and photography during the large overseas emigration by which the images, concretions of the relationship between life and forms of representation, have "migrated" from one medium to another, adapting to different formats and different discursive systems, and have conveyed to spectators present and past the experience of the migratory phenomena that the country underwent.

### **On Giotto's Chromatic Montage. The Pictorial Cycle of the Personifications in the Scrovegni Chapel**

Pamela Gallicchio (Università Ca' Foscari, Venezia)

Keywords: chiaroscuro; Giotto; monochrome painting; palette-system; personifications.

Abstract:

The paper proposes a reflection on the pictorial cycle of the *Virtues and Vices* personifications in the Scrovegni Chapel: its positioning and visibility in relation to the viewer and its interaction with the other polychrome pictures, in order to attempt a deepest comprehension of this kind of pictorial structure. According to Eĵzenštejn's theory of montage as a general formal principle that can be found in the arts, the article aims at investigating some aspects of the pictorial construction, such as the contrast between two palette-systems, bringing out the importance of the chromatic level for the purpose of producing sense.

### **The Hearing of the Eye. Image and Sound in the Conversion of Saint Paul's Representations**

Marta Battisti (Université Grenoble Alpes)

Keywords: Catholicism, sound, listening, Renaissance Art.

Abstract:

Seeing the voice in pictorial representations: this paradoxical idea of Luis Marin is of great interest for the study of listening figures in Catholic iconography. In fact, the Roman Catholic Church, for which the act of listening to God's Word is of great importance, is characterized by a strong use of images with devotional and pedagogical purpose. Thus, depicting the listening to God's Word is not only a figurative challenge but also an important devotional matter. Among the many biblical subjects that involve a vocal manifestation of God, the *Conversion of Saint Paul* stands out for its emphasis of the act of listening and for its devotional implications. Through an analysis of Italian Renaissance representations of the *Conversion of Saint Paul*, in this article we demonstrate how Italian artists have represented the Voice of God through a "specific figure" that pushes the limits of figurative depiction. By doing so, they enable the spectator to "listen with the eye", a deeply paradoxical experience.

### **Serial Vision and City Imageries. Notes in Semio-graphic Analysis**

Paola Donatiello (CUBE, Università di Bologna)

Keywords: urban studies, semio-graphics analysis, serial vision, architectural phenomenology, imageability

Abstract:

The aim of the paper is to examine the perspectives of the urban and architectural theory. The goal is to outline technical and epistemological tools, in order to define the models of graphical fiction and frameworks within the urban space began *serial*. By the analysis of Norberg-Schultz, Lynch and Cullen poetics, the paper focuses on transformations of urban forms considering layouts and models.

### **Between the Pages. The Mise-en-page of *La Cantatrice chauve* as Verbo-visual Montage**

Valentina Manchia (Politecnico di Milano, ISIA Urbino)

Keywords: Semiotics, intersemiotic translation, visual culture, graphic design, expressive typography.

Abstract:

In standard written texts, writing is supposed to be a mere external device, that is completely transparent and invisible. *Word and image* as opposed polarities, as James Elkins pointed out, «persist because they correspond to institutional habits»: sometimes, nevertheless, it happens that writing discloses «mixtures of reading and seeing» (Elkins 1999: 84).

This is the case of Eugène Ionesco's *La Cantatrice chauve* (Paris, Gallimard, 1964) by Massin, one of the most important post-war French graphic designers. Massin's first and most known experiment in the so-called expressive typography intended to introduce notions of space and time of theatre into the printed page, upsetting the standards of written and linear texts and questioning both writing and language.

Verbo-visual montage, considered both as juxtaposition of heterogeneous elements as in Benjamin and as *re-montage* in Didi-Huberman's analysis of book's montage form, plays a key role in *La Cantatrice chauve's* attempt to bring a page to life by purely typographical means, and to mingle reading and seeing.

Identifying and defining *La Cantatrice chauve's* montage devices and attempting for a semiotic description, covering their roles in different possibilities of articulation of *word* and *image* is the aim of this paper.

## Biografie degli autori

---

### Marta Battisti

Née à Padoue (Italie) en 1991, elle est titulaire d'une licence en Sciences des Biens Culturels, qu'elle a obtenu près de l'Université des Études de Sienna en 2013 avec un mémoire en Anthropologie cognitive sous la direction du Pr. Massimo Squillacciotti.

Elle est également titulaire d'un master recherche en Arts Visuels, obtenu près de l'Université Alma Mater Studiorum de Bologne en 2016 avec un mémoire en Sémiotique du visible, intitulé *Marie Madeleine et le Noli me tangere*, sous la direction du Pr. Lucia Corrain. Depuis octobre 2017, elle est doctorante contractuelle près de l'Université Grenoble Alpes, LARHRA UMR 5190, sous la direction du Pr. Guillaume Cassegrain, avec un projet de recherche intitulé *Peindre l'écoute. La représentation de l'audition dans la peinture italienne de la Renaissance*.

### Lucia Corrain

Lucia Corrain insegna "Semiotica dell'arte" al corso di laurea Dams e "Semiotica del visibile" al corso di laurea magistrale in Arti Visive dell'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna. I suoi interessi di ricerca si concentrano sul linguaggio delle arti figurative: come comunica un'opera d'arte, come questa interpella l'osservatore, che sensazioni suscita in chi la guarda, sono alcuni degli aspetti che studia in ambiti che spaziano dall'arte antica a quella contemporanea. Fa parte del comitato scientifico delle riviste "Visible", "Carte Semiotiche", "Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage" e ha pubblicato numerosi contributi in riviste italiane e internazionali (tra cui "Versus", "Visio", "Visible", "Degrée"). Tra i suoi libri: *Semiotica dell'invisibile. Quadri a lume di notte*, Bologna, Esculapio 1996); *Il velo dell'arte. Una rete di immagini tra passato e contemporaneità*, Firenze, La casa Usher 2016; *La pittura di mercato. Il*

*"parlar coperto" nel ciclo Fugger di Vincenzo Campi*, Milano, Mimesis 2019.

### Massimiliano Coviello

Massimiliano Coviello è ricercatore a tempo determinato in "Cinema, fotografia e televisione" presso la Link Campus University di Roma. Nel 2012 ha conseguito il dottorato di ricerca in "Studi sulla rappresentazione visiva" presso l'Istituto Italiano di Scienze Umane, Scuola Normale Superiore. È stato assegnista di ricerca presso l'Università di Siena e attualmente fa parte del Centro "Omar Calabrese" dell'ateneo senese. È capo redattore della rivista scientifica online "Fata Morgana Web". Ha fondato il blog "il lavoro culturale". Assieme a Francesco Zucconi ha scritto, *Sensibilità e potere. Il cinema di Pablo Larraín*, Pellegrini, 2017. Tra le sue pubblicazioni: *I destini della comunità nella serialità contemporanea*, in "Fata Morgana Web", 2017. "Un anno di visioni", Roberto De Gaetano e Nausica Tucci (a cura di), Pellegrini, 2017; *Testimoni di guerra. Cinema, memoria, archivio*, Ca' Foscari, 2015; *Sguardi incrociati. Cinema, testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco D'Amico*, Fondazione Ente dello Spettacolo, 2011. Coviello è autore della voce "Emigrazione" per il *Lessico del cinema italiano. Forme di vita e forme di rappresentazione* pubblicato da Mimesis nel 2014, curato da Roberto De Gaetano.

### Enzo D'Armenio

Enzo D'Armenio è dottore di ricerca in Semiotica presso l'Università di Bologna con una tesi dal titolo *Tecnologie della semiosi. Il campo di una retorica intermediale nella produzione audiovisiva*. Tra i suoi interessi di ricerca figurano i media e i linguaggi audiovisivi, le strategie retoriche dell'intermedialità. Su questi temi ha pubblicato saggi per "Rivista di Estetica", "Actes Sémiotiques", "Comunicazioni Sociali", "Versus", "Carte Semiotiche". È inoltre autore del volume

*Mondi paralleli. Ripensare l'interattività nei videogiochi*, Unicopli, 2014.

### **Paola Donatiello**

Paola Donatiello, dottoressa di ricerca in "Semiotica" presso l'Università di Bologna, è membro del CUBE (Università di Bologna) e fondatrice del Laboratorio di Etnosemiotica. Si occupa di ricerca urbana e ricerca visuale. Cura diversi progetti, scrive su riviste accademiche, collabora con il blog "il lavoro culturale" tramite la rubrica "Fare Ricerca".

### **Pamela Gallicchio**

Dopo la laurea Magistrale in Arti Visive (Università di Bologna), svolge il Dottorato di Ricerca in Storia delle Arti presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. I suoi interessi di ricerca si concentrano su problematiche legate alla pratica pittorica e alle sue modalità di presentazione. La valorizzazione del livello cromatico e del sistemavolozza, all'interno dell'analisi complessiva di un dipinto e le forme di riduzione cromatica rintracciabili nella pittura europea costituiscono l'oggetto dei suoi studi attuali.

### **Tarcisio Lancioni**

Professore Associato in Filosofia e Teoria dei Linguaggi, lavora presso il Dipartimento di Scienze Sociali, Politiche e Cognitive dell'Università di Siena (DISPOC-UNISI). Dal 2017 è Delegato del Rettore per la comunicazione di Ateneo. Dirige il Centro di Semiotica e Teoria dell'Immagine "Omar Calabrese" e il Laboratorio per la Comunicazione della Ricerca Scientifica (CRS) presso il DISPOC-UNISI. È direttore di "Carte Semiotiche. Rivista internazionale di semiotica e teoria dell'immagine" e membro del comitato scientifico di diverse riviste e collane editoriali.

Ha partecipato a diversi progetti di ricerca finanziati in ambito regionale (PAR-FAS Toscana) ed Europeo (H2020 F.P. e UE EACEA).

### **Valentina Manchia**

Valentina Manchia ha conseguito il dottorato di ricerca in Semiotica e Comunicazione simbolica presso l'Università di Siena con una tesi sulla figurazione nella scrittura e sulla *typographie expressive* di Massin, e si interessa di grafica, cultura visuale, design dell'informazione e forme di narrazione tra verbale e visivo. Membro del

Centro di Semiotica e Teoria dell'Immagine "Omar Calabrese" (Università di Siena), insegna al Politecnico di Milano, all'ISIA di Urbino e allo IAAD di Bologna.

Nel 2015 ha curato, per La casa Usher, il numero di "Carte Semiotiche" dal titolo *Immagini che fanno segno. Modi e pratiche di rappresentazione diagrammatica nelle informational images*. Suoi saggi e articoli sono apparsi, oltre che in pubblicazioni collegate a convegni nazionali e internazionali, su "Lexia", "E/C", "Progetto grafico", "Ocula" e su blog e quotidiani come "Doppiozero", "Alfabeto2", "Pagina 99" e "La Lettura" del "Corriere della Sera".

### **Ottavia Mosca**

Ottavia Mosca si è laureata in Arti Visive con una tesi in "Semiotica del visibile" dal titolo *Prodromia narrativa: esempi di condensazione temporale dalla nascita alla Passione*, presso l'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna. Sempre nell'ateneo bolognese ha conseguito, nel 2015, la Laurea Triennale in Lettere con una tesi in "Storia dell'Arte Moderna" dal titolo *Giovan Battista Spinelli: un eclettico del Seicento italiano*. Attualmente sta prestando un anno di Servizio Civile presso il Sistema Museale di Ateneo, Museo di palazzo Poggi dello Studium felsineo.

### **Piero Polidoro**

Piero Polidoro è professore associato di Filosofia e teoria dei linguaggi presso la Lumsa. Si è laureato in Scienze della Comunicazione presso La Sapienza Università di Roma (2000). Nel 2005 ha ottenuto il dottorato di ricerca in "Semiotica" presso l'Università di Bologna con Umberto Eco e Patrizia Violi. Dal 2006 al 2008 ha condotto una ricerca di post-dottorato sulla cooperazione interpretativa nei testi visivi presso l'Istituto Italiano di Scienze Umane di Firenze (tutor: Omar Calabrese).

Dal 2009 al 2010 è stato assegnista di ricerca presso la Scuola Superiore di Studi Umanistici dell'Università di Bologna. In passato ha insegnato anche presso La Sapienza Università di Roma, Università di Bologna, Iuav – Università degli Studi di San Marino, Università di Teramo. Tra i suoi principali ambiti di ricerca ricordiamo la semiotica teorica, la semiotica visiva (percezione visiva, identità visiva, narratività visiva), la narratività e l'analisi dei nuovi media. L'approccio che segue è quello della semiotica strutturale e interpretativa. Un elenco completo delle sue pubblicazioni è disponibile all'indirizzo [www.lumsa.it/piro-polidoro](http://www.lumsa.it/piro-polidoro).

*Finito di stampare nel mese di giugno 2019  
da Cartografica Toscana - Pescia (PT)*

---

# *I libri di Omar*

Serie rossa

Omar Calabrese

*La macchina della pittura.*

*Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa  
fra Rinascimento e Barocco*

pp. 304; euro 30,00

Louis Marin

*Opacità della pittura.*

*Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*

pp. 270; euro 30,00

William J.T. Mitchell

*Cloning Terror.*

*La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi*

pp. 248; euro 22,00

Tarcisio Lancioni

*Il senso e la forma.*

*Semiotica e teoria dell'immagine*

pp. 336; euro 19,50

Omar Calabrese

*Il Neobarocco.*

*Forma e dinamiche della cultura contemporanea*

pp. 464; euro 29,00

Daniele Guastini

*Genealogia dell'immagine cristiana.*

*Studi sul cristianesimo antico e le sue raffigurazioni*

pp. 368; euro 29,00

Omar Calabrese

*Serio ludere. Sette serissimi scherzi semiotici*

pp. 272; euro 27,00

Lucia Corrain

*Il velo dell'arte*

*Una rete di immagini tra passato e contemporaneità*

pp. 240; euro 25,00

## Serie blu

Andrea Rauch

*Il racconto della grafica.*

*Storie e immagini del graphic design italiano  
e internazionale dal 1890 a oggi*

pp. 384; euro 30,00

Maurizio Boldrini

*Dalla carta alla rete andata e ritorno.*

*Giornalismo e nuovi media*

pp. 344; euro 22,00

Carlo Titomanlio

*Sul palco.*

*Storia della scenografia e dell'architettura teatrale*

prossima uscita

Andrea Rauch

*Il racconto dell'illustrazione.*

*L'immaginario delle generazioni tra metà Ottocento e fine Novecento*

prossima uscita

# *Carte Semiotiche*

Annali 1

*Anacronie.*

*La temporalità plurale delle immagini*

(a cura di Angela Mengoni)

pp. 192; euro 15,00

Annali 2

*Immagini che fanno segno.*

*Modi e pratiche di rappresentazione diagrammatica  
nelle informational images*

(a cura di Valentina Manchia)

pp. 208; euro 15,00

Annali 3

*Strategie dell'ironia nel web.*

(a cura di Riccardo Finocchi)

pp. 184; euro 15,00

Annali 4

*Le immagini del controllo.*

*Visibilità e governo dei corpi*

(a cura di Maria Cristina Addis e Giacomo Tagliani)

pp. 256; euro 15,00

Annali 5

*La sintassi del visibile*

*Pratiche, estetiche e retoriche del montaggio*

pp. 168; euro 15,00