

Carte Semiotiche 2025/2

L'oggetto teorico

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



la casa
USHER

Carte Semiotiche

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

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

A cura di
Giovanni Careri, Tarcisio Lancioni, Mirco Vannoni

SCRITTI DI

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

la casa
USHER

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

Direttore responsabile
Lucia Corrain

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

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

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

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

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

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

Comitato scientifico

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

Sommario

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

a cura di
Giovanni Careri, Tarcisio Lancioni, Mirco Vannoni

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

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

A quarant'anni dalla Macchina della pittura

Giovanni Careri, Tarcisio Lancioni, Mirco Vannoni

1. La macchina

Nel 2025 ricorrevano i quarant'anni dalla pubblicazione de *La macchina della pittura* di Omar Calabrese.

Con questo numero di "Carte semiotiche" vogliamo rendere omaggio a quell'opera e, allo stesso tempo, rilanciare alcuni dei temi che la caratterizzano, sia in termini di proposta teorica sia di pratica analitica.

La macchina della pittura è il primo libro italiano organicamente dedicato allo studio semiotico della pittura figurativa, senza voler essere, come scrive Calabrese nell'introduzione, un libro *di* semiotica delle arti. Precisazione che marca la presa di distanza da una concezione teorica orientata a definire la specificità semiotica del "linguaggio figurativo", come avviene ad esempio nelle proposte teoriche di Galvano della Volpe, orientate a sviluppare una "semiologia delle arti", intesa come applicazione alla pittura (come a qualsiasi forma espressiva) di modelli derivati dalla fonologia, nel tentativo di definire i tratti minimi distintivi di una "lingua pittorica".

Calabrese adotta invece la prospettiva avanzata da Émile Benveniste, nel saggio "Semiologie de la langue", del 1969, che, in una proposta di classificazione delle diverse forme semiotiche, definisce la pittura (o in genere le rappresentazioni figurative) come discorsi senza una *langue*. Anche la rappresentazione pittorica, come il discorso verbale, dipende da un atto di enunciazione, ma questo non consiste nell'attualizzazione di un *sistema* preesistente (la *langue*, appunto) ma nell'istituzione di un sistema specifico, che dunque resta peculiare del singolo testo.

Un dipinto, argomenta Calabrese, è innanzitutto un *testo*, un *discorso*, e in quanto tale non può che rispondere alle logiche generali di organizzazione del senso, come quelle presentate da Greimas nel suo Percorso Generativo. A caratterizzare il testo visivo figurativo non sarebbe pertanto l'organizzazione delle strutture significanti, comune ad ogni "discorso", ma i modi specifici di manifestazione del senso, le sue procedure di "mise en texte", che rispondono ai vincoli della materia espressiva manipolata dalla pittura, da cui dipendono condizioni di possibilità diverse, e impone criteri di organizzazione formale peculiari, necessariamente diversi da quelli dell'espressione linguistica, proprio perché non esiste qualcosa di paragonabile a una *langue* pittorica.

Diversamente da Benveniste, però, che riteneva che solo la lingua verbale fosse in

grado di esprimere proposizioni di carattere teorico, e di poter fungere riflessivamente da metalinguaggio di sé stessa (si può usare la lingua verbale per parlare delle strutture della lingua verbale), per Calabrese anche la pittura può “fare teoria” anche se non attraverso enunciati esplicitamente teorici bensì attraverso la pratica pittorica stessa.

Proprio per il fatto di dover costituire il proprio sistema immanente, che non gli preesiste, ogni testo pittorico si costituirebbe come spazio di elaborazione semiotica, come spazio in cui il farsi testo coincide con un’operazione di elaborazione teorica.

Affinché il testo sia “leggibile”, significante, è però anche necessario che l’operazione teorica sia “nascosta”, o che sia solo suggerita, lasciata intravedere fra le maglie della rappresentazione.

Su questa via, il lavoro di Calabrese riprende e rielabora concetti sviluppati, fin dagli anni Settanta, da studiosi a cui Omar è sempre stato molto vicino, come Hubert Damisch, Louis Marin, Daniel Arasse, come quello di *Opacità*, con cui Marin indica l’emergere sulla superficie della rappresentazione di elementi che rinviano alla costruzione dell’opera (alla sua testualizzazione), mettendo in crisi l’effetto “finestra” (trasparenza) dell’illusione referenziale dell’opera.

A tal proposito, Calabrese apre l’introduzione alla *Macchina* riassumendo un racconto breve di Balzac, *Le chef-d’œuvre inconnu*, in cui un anziano pittore, Frenhofer, dopo varie peripezie, svela al giovane Poussin e al mercante Pourbus il proprio capolavoro, un ritratto femminile. Di fronte alla tela, però, i due ospiti non vedono altro che un guazzabuglio di linee e colori, eccetto che in un angolo in cui vedono emergere un piede di indicibile bellezza.

Il racconto costituisce, per Calabrese, non una anacronistica riflessione sull’arte astratta, come è stato a volte inteso, ma una evidenziazione della tensione conflittuale che corre fra lo spazio espressivo della messa in testo, la superficie del dipinto, e lo spazio simulato, tridimensionale, della scena rappresentata.

Il lavoro sulla superficie, il lavoro di testualizzazione che il pittore svolge distribuendo colori e linee su una superficie definita, è propriamente lo spazio della teoria, in cui il fare pittorico si mette alla prova a fronte delle condizioni di possibilità che questo impone, e che sono, per Calabrese, essenzialmente geometriche. È infatti la geometria, o la topologia,¹ ovvero l’insieme delle leggi che governano le possibilità di strutturazione di uno spazio planare, più che una teoria psicologica della percezione,² a dover fungere da modello di riferimento per studiare l’organizzazione espressiva del testo visivo. Un’attenzione all’organizzazione planare del testo che si ricollega alle ricerche coeve di Felix Thürlemann e di Jean-Marie Floch. D’altra parte, la lavorazione della superficie deve restare nascosta, pena l’inintelligibilità dell’immagine: dobbiamo non vedere più la “superficie” se vogliamo leggere la profondità. Vedere correttamente lo spazio simulato implica una denegazione dello spazio planare. Banalmente, se vogliamo vedere un “cerchio” nello spazio simulato non dobbiamo vedere che si tratta di un’ellisse nello spazio planare.

Proprio questa tensione fra spazio planare dell’organizzazione plastica e spazio simulato della rappresentazione, costituisce per Calabrese il luogo semiotico della teoria, in cui si costruiscono, e si dissimulano, le relazioni fra l’opera e l’osservatore, fra l’opera e l’autore, fra l’opera e le altre opere con cui essa entra in dialogo, conformandosi o distinguendosi da esse, in quanto nessun testo pittorico può essere considerato completamente autonomo.

Tutte questioni che vengono tematizzate nei capitoli che costituiscono il libro,

ciascuno dei quali è dedicato sia ad una specifica questione semiotica sia all'analisi di un testo o di un corpus testuale definito. Dalla teoria dell'enunciazione, che viene ripensata, a partire dagli stessi scritti di Benveniste, come questione fondatamente visiva, e più precisamente prospettica, e non come estensione metaforica di un modello linguistico (è casomai l'opposto, sostiene Calabrese); ai concetti di "genere" e di "motivo", intorno a cui ruotano problemi di costruzione del destinatario, del "lettore modello"; alla citazione e alle diverse forme di traduzione *inter* e *intra* semiotiche, che fanno di ogni rappresentazione figurativa un testo dialogante entro una semiotica della cultura; ai problemi di discorsivizzazione, in particolare della temporalizzazione in relazione alla spazializzazione, connesse a questioni di aspettualizzazione e di semiotica tensiva; alle strategie di costruzione dell'illusione referenziale; alle questioni della narrativizzazione, e così via.

In ogni caso, le singole analisi non sono applicazioni di un modello teorico, già dato, ad oggetti pittorici, ma rappresentano anzi esercizi di messa alla prova di teorie e concetti semiotici, nella convinzione, come detto, che la rappresentazione pittorica costituisca un luogo ideale di sperimentazione teorica, e in quanto tale costituisca una sfida, non alla semiotica, ma ai modelli già elaborati, che possono essere migliorati proprio dalla loro messa alla prova, o messa in crisi, si tratti delle elaborazioni di Greimas, di Eco, di Genette, per ricordare per citare le prospettive semiotiche più frequentemente richiamata, e allo stesso tempo uno spazio di confronto, fra le teorie semiotiche e quelle sviluppate dalla teoria dell'arte, come quelle di Panofsky, di Gombrich o di Warburg.

La scelta dei testi sottoposti ad analisi nella *Macchina* è guidata dalla convinzione che, seppure ogni testo pittorico costituisce anche uno spazio teorico, esistono alcuni testi che sono più teorici di altri, in cui cioè la preoccupazione teorica (la sua *opacità*) emerge marcatamente. Si tratta cioè di oggetti che implicano domande utili per saggiare e sviluppare prospettive teoriche e modelli analitici, oggetti che "fanno teoria".

A questo proposito, Calabrese adotta il concetto di *oggetto teorico* variamente elaborato da Damisch e da Marin. Nella prospettiva di Calabrese, per molti aspetti vicina a quella di Marin, sono oggetti teorici quei testi pittorici che non si limitano a "rappresentare" qualcosa, a costruire una scena, ma compiono, in modo più o meno palese, un'operazione riflessiva, tematizzando il fare pittorico stesso.

L'individuazione, nel vastissimo territorio della rappresentazione pittorica di testi che potremmo dire a vocazione teorica offrirebbe la possibilità, per Calabrese, di ripensare la stessa storia dell'arte secondo principi non cronologici ma, si potrebbe dire, geografici, o almeno cartografici, il cui modello potrebbe essere costituito dalle tavole di *Mnemosyne*, in cui la relazione "storica" di consequenzialità (antecedente-consequente) cede la preminenza a una concezione "topologica" dei principi di organizzazione formale, aprendo ad una nuova iconologia, scrive Calabrese, diversa da quella "lessicalista", legata cioè al riconoscimento di manifestazioni singolari di superficie, e più orientata a studiare permanenze e trasformazioni strutturali immanenti ai testi.

Se le analisi che si susseguono ne *La macchina della pittura* costituiscono, come suggerisce lo stesso Calabrese, una prima esplorazione di questa geografia di opere teoriche, dare continuità al progetto significherebbe aggiungere nuovi casi ad essa, magari anche ricordando, sempre con Calabrese, che in una buona analisi semiotica si intrecciano costantemente un esercizio "ermeneutico" (che cosa il testo dice) e un'interrogazione teorica (come fa il testo a dire ciò che dice). Per cui, l'ela-

borazione semiotica non è mai astratta ma sempre ancorata all'approfondimento della comprensione del testo oggetto di analisi.

2. *L'objet théorique*

Objet théorique, il termine coniato da Hubert Damisch alla fine degli anni Sessanta deriva da *objet figuratif* utilizzato da Pierre Francastel, insieme a quello di *objet de civilisation*, nel suo libro *La figure et le lieu* (1967) e nei suoi seminari all'Ecole Pratique des Hautes études che Damisch ha seguito prima come studente, poi come assistente.³ La grotta, così come viene rappresentata nell'*Adorazione dei magi* di Gentile da Fabriano, è un un *objet de civilisation* perché funziona come una soglia tra il visibile e l'invisibile; è una grotta dipinta, ma anche un accessorio teatrale, un oggetto che assume quindi una circolazione più estesa di quella propria alla sola pittura e un senso convenzionale derivato da questa estensione d'uso. In questo modo la grotta diventa un *objet de civilisation*, ovvero il nodo centrale di una rete di personaggi e di oggetti che acquistano senso e funzione in rapporto ad esso. Nella prospettiva di Francastel l'uso del termine "oggetto" serve a opporre alla storia dell'arte dominata da un'astratta idea di progresso, una storia dell'arte che procede per fasi che si interpenetrano e delle quali gli oggetti di civilizzazione sono le espressioni visibili e concrete. Il primo *objet théorique* di Damisch è la /nuvola/, termine incorniciato da due barre oblique per segnalare che si tratta di un'operazione e non di una cosa. L'operatore /nuvola/ articola nella pittura medievale il mondo terrestre con quello celeste, ha quindi una funzione comparabile a quella della grotta di Francastel con la quale condivide anche l'estensione dalla pittura alla scena, dove la nuvola serve da accessorio teatrale (Damisch 1972). La /nuvola/ medievale – scrive Damisch – non scompare nel Rinascimento ma cambia posizione quando è chiamata ad articolare il rapporto tra lo spazio razionale della prospettiva lineare e il suo limite esterno, ovvero tutti i corpi senza contorno che sfuggono alla geometria proiettiva. In quanto oggetto teorico, la /nuvola/ entra in un nuovo circuito, o in una nuova serie, dove partecipa a una costellazione con teorie, oggetti e pratiche afferenti alla cosmologia, alla geometria e alla matematica. La differenza di Damisch rispetto al suo maestro si misura nella sua adesione alla prospettiva metodologica dell'antropologia strutturale di Lévi-Strauss e particolarmente alla nozione di serie elaborata a proposito dell'analisi del mito, ma poi applicata anche ad oggetti figurativi come le maschere (cfr. Lévi-Strauss 1975).

Il termine "serie" permette, in effetti, di accedere al senso molto particolare attribuito da Damisch alla parola "teoria" che fa derivare dal greco antico *θεωρία*: una processione cerimoniale dove ogni partecipante occupa una posizione in una sequenza.⁴ Damisch concepisce la teoria come un paradigma strutturale dove ogni elemento è uno degli elementi della serie rispetto alla quale produce uno scarto, una differenza che ne costituisce il senso. La storia dell'arte, ripeteva spesso Damisch, dovrebbe applicare al quadro la formula coniatà da Lévi-Strauss a proposito della maschera Kwakiutl: «Una maschera non è innanzitutto ciò che rappresenta, ma ciò che trasforma, ovvero sceglie di non rappresentare» (Lévi-Strauss 1975). Alla fine dell'*Origine della prospettiva*, sviluppando l'interpretazione de *Las Meninas* di Velázquez di Michel Foucault, Damisch mette in serie il dipinto del Prado con il *Ritratto dei coniugi Arnolfini* di Jan Van Eyck, non come una possibile fonte, ma come una modalità di costruzione della posizione dello spett-

tatore rispetto alla quale il quadro di Velazquez produce uno scarto. L'operazione di "messa in serie" caratterizza Damisch come storico/teorico dell'arte rispetto al filosofo Foucault che non sente la necessità di confrontare l'opera di Velazquez con altri quadri, preferendo definirla in analogia con la filosofia del linguaggio di Port Royal (Damisch 1987).

La sola definizione di oggetto teorico è contenuta in un'intervista a Yve-Alain Bois, Denis Hollier e Rosalind Krauss per la rivista "October" nel 1998. Damisch non ha mai smesso di utilizzare la formula *objet théorique*, ma non ne ha fatto un'etichetta del suo metodo di analisi, considerando la definizione dell'intervista come un tentativo di sintesi oltre al quale non si può andare perché ogni oggetto teorico presenta la sua forma di interconnessione di storia e teoria irriducibile a un metodo e a una teoria generale.⁵ In altre parole, l'oggetto teorico contiene nella forma particolare della sua costruzione una teoria che non può essere sistematizzata anche se si offre a elaborazioni ulteriori in vari ambiti del sapere. La teoria, infatti, non precede l'oggetto ma viene prodotta nel procedere sperimentale della sua costruzione.

Possiamo allora provare a comprendere cosa voglia dire che un "oggetto teorico ci obbliga a fare teoria, ma che ci fornisce anche i mezzi per farlo". Quello che ci "obbliga", nel caso de *Las Meninas*, non è il quadro, ma le differenze che produce rispetto a un altro dipinto esprimendo un proprio "pensiero" e fornendo così all'interprete i "mezzi" per esplicitarlo. Quando Damisch dice che «la teoria implica la storia» e che «bisogna essere nella storia per fare teoria» intende che la differenza che fa senso interviene in un momento della storia dell'arte – qui nel passaggio tra Van Eyck e Velázquez - in analogia a quello che avviene per una scoperta scientifica anch'essa prodotta nel corso della storia, ma ad essa irriducibile. La provocazione contenuta nell'affermazione paradossale che «i due termini (*storia* e *teoria*) vanno insieme, ma nel senso che ciascuno sfugge all'altro» serve a indicare che né gli storici né i teorici potranno cogliere il "lavoro dell'arte" senza trovarsi presi nel vortice di temporalità storiche e di elementi teorici che ogni opera importante produce. Per rendere conto della storicità complessa propria alla storia dell'arte da lui praticata Damisch si serve del modello topologico della treccia.⁶ Una delle caratteristiche più rilevanti e originali della sua storia/teoria dell'arte e dell'euristica dello stesso 'oggetto teorico' è il riferimento costante all'*Interpretazione dei sogni* di Freud, dove si dispiega un lavoro di pensiero per immagini fatto di condensazioni, rimozioni e spostamenti paragonabile al lavoro e al pensiero del quadro (Damisch 1992). Le opere che Damisch ha costruito come oggetti teorici sono le *Città ideali* del Quattrocento, le cupole dipinte dal Correggio nel Cinquecento, *Las Meninas* di Velázquez nel Seicento, *Le déjeuner sur l'herbe* di Manet, *Jazz Boogie-Woogie* di Mondrian, solo per citare alcuni esempi che gli hanno fornito i mezzi per fare teoria e produrre cortocircuiti nella storia dell'arte e fuori di essa.

Alcuni elementi della concezione di oggetto teorico formulata da Damisch sono condivisi da Louis Marin, in particolare l'idea che alcune opere elaborino con propri strumenti una riflessione su sé stessa che la teoria è chiamata ad esplicitare.⁷ Louis Marin considera il rapporto tra teoria contemporanea e struttura dell'oggetto come costitutivo dell'oggetto teorico: «il testo letterario (passato) doveva essere già in sé e per sé un oggetto teorico per diventare [...] un oggetto della teoria (contemporanea)» (Marin 1989: 21). Nella prospettiva di Marin, la nozione di oggetto teorico è strettamente legata a quella di rappresentazione, un'operazione

che comprende due aspetti, la rappresentazione ha infatti un fine mimetico o transitivo, rappresenta qualcosa, ma allo stesso tempo ha una dimensione riflessiva o opaca tramite la quale si presenta con una forza tanto maggiore quanto più questa dimensione ostensiva è nascosta.⁸ L'approccio secondo l'oggetto teorico esplicita gli elementi di opacità della rappresentazione e fa apparire le impalcature ideologiche che l'opera nasconde nell'atto di presentare sé stessa.

L'oggetto teorico, così come è concepito sia da Marin che da Damisch, oppone alla concettualizzazione la resistenza della propria singolarità formale e della propria materialità. In questo senso si può senz'altro avvicinare l'oggetto teorico alla semiotica del testo con il quale condivide il tratto sperimentale, inconcepibile senza postulare che il testo reagisca in modo fecondo a certe operazioni analitiche, ma resista ad altre, cosicché si può distinguere un'analisi riuscita che esalta la complessità del testo da un'applicazione meccanica della teoria che ne annulla la singolarità.

Gli oggetti teorici effettivamente costruiti dai ricercatori che si richiamano a questo approccio sono elaborati a partire da opere già molto studiate, cosicché, spostando il punto di vista e ridistribuendo le pertinenze, questo tipo di lavoro implica una dimensione critica e metodologica importante.⁹ Se si considera lo spostamento e la riorganizzazione di tratti pertinenti come una delle componenti essenziali dell'operazione "oggetto teorico", si constata che quest'ultimo è il risultato di un bricolage del quale la letteratura storica e teorica costituisce una componente di tale rilevanza da rendere possibile riconoscere a questo approccio una dimensione ermeneutica (cfr. Careri, Bernard Vouilloux 2013).

L'oggetto teorico non è mai diventato un'etichetta riconoscibile sul mercato delle teorie e, in conseguenza, non ha avuto il posto che merita nel dibattito internazionale aperto dagli anni Novanta sullo statuto dell'immagine rispetto al linguaggio che porta l'etichetta *iconic turn* o sulla sua efficacia sociale o politica come la concepiscono gli studi visivi (cfr. Pinotti 2017: 269-296). Questa relativa invisibilità ha molte motivazioni la più importante delle quali consiste nel fatto che la singolarità dell'oggetto teorico, che impedisce la sua traduzione in una teoria generale dell'immagine, non è un limite ma una scelta di metodo che oppone alla semplificazione propria a ogni formulazione teorica generale l'elaborazione della complessità singolare di un oggetto storico e teorico al tempo stesso. Una formula – comune a Damisch e a Marin – permette di comprendere perché l'oggetto teorico non può né vuole essere una teoria generale delle immagini, invita a lavorare non *sulle* opere ma *con* le opere, accontentandosi – se così si può dire – di metterle "al lavoro". Marin è stato un maestro di quest'arte, dove l'analisi si fonda con la descrizione tanto che l'autore dell'analisi sembra scomparire lasciando l'opera parlare da sé.¹⁰ Questa pratica analitica delicata assegna al testo o all'opera visiva la posizione eminente ch'essi perdono quando vengono scelti come mero esempio a sostegno di una teoria o di una categoria precostituita, ma anche quando li si priva di ogni capacità autonoma di pensiero.

3. Nuove cartografie di oggetti teorici

Se *La macchina della pittura*, lo dice lo stesso Calabrese, può essere intesa come una prima esplorazione di una geografia di testi pittorici a vocazione teorica, i contributi raccolti in questo numero di "Carte semiotiche" si iscrivono nella continuità di tale progetto, assumendone l'impostazione cartografica come principio di organizzazione.

L'individuazione e la presentazione di oggetti teorici non rispondono qui, come allora, a una logica di tipo cronologico né a una classificazione tipologica. Al pari delle tavole dell'Atlante warburghiano, gli oggetti teorici presenti nelle prossime pagine entrano in risonanza tra loro seguendo una logica del sapere di tipo enciclopedico (cfr. Calabrese 1985; Eco 1975). Non solo, però. Essi hanno il pregio di rilanciare alcune questioni da sempre centrali nella ricerca di Calabrese e meritevoli di rinnovata attenzione. I generi in pittura, l'efficacia analitica del linguaggio plastico, la questione dell'enunciazione e lo sviluppo di una teoria della ricezione, il *tromp l'œil*, solo per citarne alcune. In questo senso, la cartografia proposta non mira a delimitare un territorio chiuso, ma riafferma l'urgenza di continuare a sondare importanti traiettorie di ricerca comuni alle indagini semiotiche, estetiche e di teoria dell'immagine. Una prima grande questione presente trasversalmente in questo numero di "Carte semiotiche" riguarda allora le modalità di costruzione analitica dell'oggetto teorico. Un gesto riflessivo che permette di sottolineare l'urgenza di pensare le relazioni immanenti dell'oggetto (la *teoria*) e l'inevitabilità delle modalità di produzione e di una sua ricezione (la *storia*).

In questo senso, come ha mostrato anche Victor Stoichita nel suo *L'invenzione del quadro* (1993), tale dinamica può essere assunta come principio operativo dell'indagine e compresa esplicitando le condizioni epistemologiche, teoriche ed empiriche della ricerca. Ciò che viene definito dallo studioso di storia e teoria delle arti come "l'invenzione del quadro" era infatti un progetto volto a «rendere visibile il processo attraverso il quale il lavoro metapittorico è pervenuto a fondare la moderna concezione dell'arte» (Stoichita 1993: 11), e realizzato attraverso l'analisi di una *serie* di oggetti figurativi – pittura, incisione, ecc. – che segnarono la nascita dell'idea di arte moderna e di una concezione dell'artista destinata a perdurare nella modernità.

Un'impostazione analitica necessaria e determinata dall'oggetto stesso che obbliga a fare teoria, poiché la sua storicità non basta a renderne ragione. Con riferimento al già ricordato *Las Meninas*, ad esempio, il quadro di Velázquez è concepibile come oggetto teorico non tanto in sé e per sé ma dal momento che viene indagato da Foucault nelle *Le parole e le cose* (1966) facendolo reagire con quel progetto di un'archeologia delle scienze umane a cui fa da "prefazione visuale". Questo gesto, vera è propria tattica del discorso foucaultiano, è infatti riconoscibile come un'operazione meta-discorsiva che fa emergere la teoria che il quadro di Velasquez sottende in quanto opera dell'età moderna, età della rappresentazione:

Vi è forse in questo quadro di Velázquez una sorta di rappresentazione della rappresentazione classica e la definizione dello spazio che essa apre. Essa tende infatti a rappresentare sé stessa in tutti i suoi elementi, con le sue immagini, gli sguardi di cui si offre, i volti che rende visibili, i gesti che la fanno nascere. Ma là, nella dispersione da essa raccolta e al tempo stesso dispiegata, un vuoto essenziale è imperiosamente indicato da ogni parte: la sparizione necessaria di ciò che la istituisce – di colui che essa somiglia e di colui ai cui occhi essa non è che somiglianza. Lo stesso soggetto – che è il medesimo – è eliso. E sciolta infine da questo rapporto che la vincolano, la rappresentazione può offrirsi come pura rappresentazione (Foucault 1966: 30).

È infatti proprio per il suo statuto di nodo in una rete rizomatica di saperi – magia, scienze naturali, discorso logico, economia, ecc. – che l'opera, il testo, è capace di produrre nuova conoscenza teorica.

In questa direzione si muove il saggio di Isabella Pezzini dedicato ai generi in pittura che apre il volume. Grazie alla rilettura di alcuni saggi di Calabrese, l'autrice mostra come la riflessione sull'oggetto teorico non si oppone affatto alla questione dei generi discorsivi, ma ne costituisce semmai un punto di flessione teorica. Il genere, inteso come strategia testuale e come percorso interpretativo fondato su sistemi di attese condivise (sul tema si veda anche Rastier 2001), viene messo alla prova nelle sue condizioni di funzionamento. Un sistema di attese e previsioni che convoca la questione dell'istanza di ricezione della pittura da cui deriva la possibilità di riconoscere alcuni oggetti come teorici proprio perché rendono visibile la logica che li ha prodotti o che li accomuna tra loro. Come del resto ricorda anche Jean-Claude Bonne:

L'arte è un oggetto teorico perché richiede, a chi intende scriverne la storia, di interrogarsi su quel che può essere, in un'epoca data, il suo statuto, le sue operazioni, le sue forme specifiche, così come i tipi di rapporto (privilegiati o conflittuali) che intrattiene con altre "serie" [...]. Le immagini si comprendono in maniera differenziale le une con/dalle altre, perfino quando non sono in diretto contatto. Ciò autorizza la costruzione e la "manipolazione" di serie tematiche di elementi – immagini o unità prelevate al loro interno – possono essere confrontati dallo storico aldilà del tempo e dello spazio, dal momento che lui stesso controlla attentamente i parametri di tale operazione (Bonne 1996: 360).

In questo senso, prendendo ad esempio le riflessioni di Calabrese sulla battaglia sacra, Pezzini insiste sulla struttura figurale profonda che caratterizza questo sottogenere pittorico e riporta all'attenzione quella tensione significativa che si gioca tra linguaggio figurativo e plastico.

La questione del livello plastico dell'analisi dell'immagine è centrale anche nel saggio di Stefania Caliendo in cui l'autrice si interessa all'oggetto teorico dal punto di vista delle condizioni materiali della significazione. Ripercorrendo la genealogia della nozione di plastico in semiotica (da Greimas a Calabrese, passando per Floch e Thürlemann, il Groupe μ), Caliendo mostra come il plastico non deve essere ridotto né a un livello puramente formale né a un semplice residuo non figurativo dell'immagine. A questo l'autrice integra un'archeologia della nozione in estetica e una sua riconcezione in chiave morfodinamica della nozione di plastico che le consente di portare avanti una riflessione nella direzione di una *estesica del sensibile*.

Una seconda costellazione di contributi sposta il baricentro della riflessione intorno all'oggetto teorico sul versante dell'operatività enunciativa o, con Marin (1975; 1989), sull'inalienabile tensione tra opacità e trasparenza della rappresentazione. Qui l'oggetto teorico viene convocato come dispositivo – per dirla *à la* Deleuze (1986) – che lavora dall'interno i processi di produzione, fruizione e ricezione dell'immagine. In questo senso, l'idea di riflessività che caratterizza l'oggetto teorico, trova nei saggi di Valentine Sarais e Giorgio Fichera l'occasione meglio comprendere il portato euristico del gesto della *mostrazione*, e della forza conoscitiva propria alla deissi in quanto gesto ostensivo di indicazione delle tracce dell'enunciazione all'interno di ogni forma di testualità (Calabrese 1985; Marin 1989; Fabbri 1998). È infatti negli scarti enunciativi di alcune operazioni metapittoriche che il gioco ermeneutico dell'interpretazione delle immagini può essere meglio compreso.

È precisamente questa dimensione che attraversa il saggio di Valentine Saraïs, *L'image et son espace de travail* in cui l'autrice, prendendo come campo di osservazione privilegiato l'iconografia dell'Annunciazione, si sofferma sulle implicazioni teoriche del lavorare per dettaglio. Tema caro, questo, a Calabrese, come ci ricordano alcune importanti osservazioni a riguardo già nell'*Età neobarocca*:

“Dettaglio” viene dal francese rinascimentale (e a sua volta ovviamente dal latino) “de-tail”, cioè “tagliare da”. Esso presuppone pertanto un soggetto che “taglia” un oggetto [...]. Detto altrimenti: al dettaglio ci si avvicina per mezzo di un precedente avvicinamento al suo interno; e si percepisce la forma del dettaglio finché questa rimane in relazione percettibile col suo intero (Calabrese 1987: 76).

Nell'installare un punto di vista a partire dal quale questa operazione prende avvio, ciò su cui Calabrese insiste è che un tale processo di selezione sia sempre ancorato all'intero da cui proviene. È su questo crinale, tra separazione e riconnessione della parte dal tutto, che Saraïs colloca la propria indagine, assumendo l'iconografia dell'Annunciazione – dalle formulazioni bizantine con la Vergine tessitrice alle declinazioni occidentali della Vergine lettrice – come terreno privilegiato per osservare come alcuni micro-elementi iconografici che possano essere riconosciuto come luogo della significazione, eccedendo la loro funzione meramente attributiva. In questo senso, la nozione di *figurabilità* le consente di mettere a fuoco come tali elementi, pur restando legati alla coerenza iconografica dell'insieme, consentano l'accesso al processo stesso attraverso cui l'evento pittorico si rende progressivamente pensabile e visibile.

Tale rapporto, che foucaultianamente possiamo anche riconcepire nei termini della relazione tra *potere* e *sapere*, entra in gioco anche nell'indagine di Fichera sulla *queerness* di alcune opere di Caravaggio. Con Butler e Marin, Damisch e Bal, Fichera insiste su quella «sfida che l'oggetto teorico lancia al soggetto che lo interroga» (*infra*: 75), una sfida che non riguarda soltanto l'adeguatezza degli strumenti interpretativi, ma investe direttamente la posizione da cui il soggetto guarda, nomina e conosce il mondo (non solo dell'arte). In questo senso, la *queerness* si configura come prisma interpretativo attraverso cui sondare la presunta neutralità dello sguardo e la stabilità dei suoi presupposti epistemici. Per rendere operativa questa ipotesi, l'autore costruisce un dialogo deliberatamente trans-storico, mettendo in risonanza alcune pratiche artistiche della contemporaneità con il campo della pittura caravaggesca. Se, infatti, nell'esperienza estetica contemporanea – come mostrano le installazioni di Mona Hatoum e la riflessione teorico-artistica sviluppata da Louise Bourgeois – il coinvolgimento corporeo del pubblico è assunto come condizione strutturale dell'opera, diverso è quanto Fichera mette in luce convocando Caravaggio e la sua critica. In questo caso non è tanto il corpo dello spettatore a essere incorporato nello spazio dell'immagine, quanto il linguaggio con cui l'immagine e la corporeità vengono dette. Quel che è *in nuce* nell'indagine di Fichera è un aspetto proprio al gesto analitico intorno alla riflessività del testo artistico e letterario. Ad essere centrale, per riprendere un lessico mariniano, è la questione dei poteri delle immagini, «riconosciuti, studiati, analizzati e, forse ancor più, messi alla prova attraverso testi letterari [...]. È il modo in cui l'immagine prende voce con il linguaggio, il discorso, la parola». Una presa di parola, però, che non è mai del tutto neutrale. Anzi, essa non può che essere il risultato di *habitus* culturali, direbbe Bordieu (1992), storicamente e socialmente situati, che

orientano tanto le modalità del vedere quanto quelle del dire. Questo lo si vede alla prova nel saggio di Fichera che giustamente le riconduce all'eteronormatività che anima il linguaggio della critica caravaggesca del Novecento. Detto altrimenti, tra mimesis e descrizione è sempre presente un gioco di veridizione e di strategie dal sapere, direbbe Greimas (1983), un *far-credere* che è consustanziale alla realizzazione di qualunque tipo di discorso. «Il modello dell'inganno che è la pittura» (Marin 1973: 125) permette di comprendere il gesto *segreto* di ogni forma d'enunciazione (verbale, visuale e così via). Snodo teorico, questo, che si ritrova anche al cuore delle ricerche di Calabrese ne *La macchina della pittura* in quelle pagine in cui l'autore si concentra sul rapporto tra enunciazione e prospettiva:

la prospettiva lineare non è un dispositivo tecnico, logico e filosofico, ma è una *teoria della comunicazione* [...] processo proiettivo che termina nel discorso e vi manifesta la cancellazione o la sottolineatura di una attività prospettica, di un punto di vista. E il risultato [...] è la costruzione di effetti illusori, opposti ma sincretici, l'illusione referenziale e l'illusione enunciazionale (Calabrese 1985: 68-9).

Con queste coordinate è così possibile spostarsi verso una terza costellazione di saggi in cui l'oggetto teorico entra in risonanza con l'idea di regime scopico, oggi quanto mai centrale nelle ricerche di cultura visuale. In questa nuova cornice, l'oggetto teorico non si limita a riflettere sulle condizioni immanenti dell'opera d'arte ma sposta il focus sulle modalità del vedere e sul rapporto tra visione e forme di vita. È in questa direzione che si colloca il saggio di Krešimir Purgar, che assume la pittura caravaggesca come laboratorio per una riflessione sull'economia dello sguardo. Seguendo la lezione di Calabrese, Purgar giunge a proporre l'idea di un "epistemic observer" inteso come figura spettatoriale che viene progressivamente costruita dall'immagine stessa. Nel mostrare come le configurazioni scopiche caravaggesche riemergano nel contemporaneo (immagini pubblicitarie, fotogiornalismo, cinema, ecc.) Purgar propone di considerare la pittura di Caravaggio come un archivio di tecniche del vedere ancora pienamente attive nella modernità mediale su cui è importante tornare a riflettere.

A questo si aggiunge il saggio di Viviana Triscari che, concentrandosi sull'esperienza del fare artistico, estende il portato euristico della riflessività concentrandosi sulla questione della forma di vita. Riprendendo la lezione agambeniana, Triscari si concentra sul complesso di rappresentazioni, discorsi e azioni che istituiscono pubblicamente la figura dell'artista. Claire Fontaine ed Édouard Levé diventano così casi emblematici per pensare un'arte in cui la distinzione tra opera e vita non si risolve nel biografismo ma - in continuità con l'eredità barthesiana della morte dell'autore - si configura come una zona di co-implicazione strutturalmente significativa in cui opera ed esistenza si ridefiniscono reciprocamente.

Segue il saggio di Luca Acquarelli che indaga *Le fils de Saul* (2015) di László Nemes come oggetto teorico, cioè come un film che, attraverso i propri mezzi audiovisivi, elabora e mette alla prova il problema storico-estetico dell'(ir)rappresentabilità della Shoah, in particolare di Auschwitz. Il film - questa la tesi sviluppata da Acquarelli - *mostra* la macchina di sterminio del 1944 assumendo il punto di vista incarnato di Saul Ausländer, membro del Sonderkommando: una figura liminale che complica la dicotomia vittime/carnefici e si colloca nella "zona grigia". Acquarelli ricostruisce la genealogia del dibattito sull'irrappresentabilità a partire dall'aporia adorniana circa l'impossibilità di rappresentare una violenza

estrema e, insieme, l'esigenza di rappresentarla per sottrarla all'oblio. Da un lato, ci invita a riflettere l'autore, il rischio di un'eccessiva estetizzazione degli eventi (la *jouissance* che ogni forma sensibile può produrre quando stilizza la sofferenza); e dall'altro la necessità etico-politica di dare forma alla memoria. Su questo crinale si colloca la domanda che attraversa il saggio: le immagini aprono un varco per "sortir du noir" (Didi-Huberman) o finiscono per condurre a un "*retour au noir*" (Fleischer)? È a partire da questo interrogativo che Acquarelli chiama in causa il /flou/ in quanto condizione teorica che emerge dall'analisi di *Le fils de Saul* e da cui partire per riflettere sulle implicazioni della rappresentazione. Lo sfocato non è solo l'artificio tecnico che gioca per imitazione con la riduzione della percezione di Saul, ma riflette l'orrore insinuato nello sguardo dello spettatore. Il non vedere, dunque, non è più l'invisibile quanto l'unica via d'accesso, per mediazione, alla vita nuda come fondamento della testimonianza.

Come un'eco alle questioni sollevate dal saggio di Acquarelli, il contributo di Mattia Cucurullo assume la rovina come oggetto teorico a partire dalla serie *Self-Deceit* (1978) di Francesca Woodman. Se in *Le fils de Saul* il problema della rappresentazione si giocava sul crinale tra visibilità e non-vedere, tra memoria e oblio, qui la /rovina/ diventa il luogo in cui la soggettività stessa si espone come frammentaria e instabile. In dialogo con Damisch e Bal, Cucurullo mostra come la rovina non vada intesa come tema iconografico né come semplice sfondo della rappresentazione, ma piuttosto come *figura* capace di far emergere una "temporalità eccentrica" in cui storia culturale e pratica artistica si intrecciano. Gli autoritratti di Woodman, realizzati negli spazi sotterranei di Roma, mettono in scena una sorta di scena primaria in cui il corpo si confronta con lo specchio, con la sparizione e con la costruzione dell'identità, rendendo la rovina un dispositivo critico per pensare la figurabilità del soggetto e i suoi punti di opacità.

Dalla rovina come figura della sparizione, il saggio di Eleonora Minna sposta l'attenzione verso una materialità minima e persistente della /polvere/ nell'opera di Ettore Spalletti. Anche in questo caso l'oggetto teorico è identificato condizione operativa delle logiche generali di organizzazione del senso. La polvere, lungi dall'essere residuo o segno di entropia, diventa il principio attraverso cui colore, luce e spazio entrano in relazione, rendendo percepibili fenomeni marginali come ombre, riflessi e variazioni atmosferiche. Attraverso una ricostruzione attenta dei processi tecnici dell'artista e un dialogo con la riflessione semiotica ed estetica, Minna mostra come la polvere funzioni come soglia: una materia che trattiene il tempo, che registra l'azione e che rende visibile il fare dell'opera senza mai tematizzarlo in modo dichiarativo. Se la rovina in Woodman apre una breccia nella continuità del soggetto, la polvere in Spalletti lavora invece su una persistenza fragile, su una forma di durata che si dà solo nella relazione.

Dal terreno della contemporaneità prendono avvio anche le riflessioni di Valentina Manchia. Sospostandosi dal terreno della teoria dell'arte verso i media studies, l'oggetto teorico viene convocato dall'autrice in relazioni trasformazioni medial e politiche del presente. Analizzando il ritratto presidenziale di Donald Trump nell'era dell'intelligenza artificiale, Manchia mostra come l'immagine del potere si configuri oggi come dispositivo ibrido, in cui tradizioni iconografiche storiche – il ritratto del re, il ritratto di Stato – entrano in collisione con le logiche delle immagini generative e della comunicazione social. In questo caso, l'oggetto teorico non è solo l'immagine singola, ma il regime discorsivo nel quale tali immagini entrano in circolazione. L'immagine, nell'intreccio di piattaforme e strategie enunciative

che produce effetti pragmatici di autorità, identificazione e adesione. La riflessione sull'immagine si sposta così dal piano della rappresentazione a quello della performatività politica, mostrando come la teoria delle immagini sia oggi chiamata a confrontarsi con nuovi dispositivi di potere simbolico.

Chiude il volume, all'interno della sezione *Effetti collaterali*, il contributo di Victor I. Stoichita che è anche un omaggio a uno dei temi più cari a Omar. Stoichita si interessa qui al *trompe-l'œil* cinematografico assunto come dispositivo capace di mettere alla prova i confini dell'immagine e le modalità della sua efficacia illusoria. Attraverso una genealogia che dalla pittura e dalle pratiche pre-cinematografiche giunge fino al cinema contemporaneo, e in particolare all'analisi de *La rosa purpurea del Cairo* di Woody Allen, il *trompe-l'œil* emerge come figura privilegiata per interrogare la relazione tra visione, desiderio e credenza, mostrando come l'immagine possa farsi luogo di attraversamento tra finzione e realtà.

In questa sezione si è deciso di ripubblicare anche due saggi di Omar. Il primo è l'Introduzione all'*Arte dell'autoritratto* che Omar ha pubblicato nel 2010 per i tipi de *La Casa Usher*. In questo saggio Calabrese indaga, in modo sistematico, la singolarità di questo genere pittorico come un oggetto teorico tentando, con il rigore del metodo semiotico, di dar risposta non solo a che cosa sia l'autoritratto ma – più in generale – su cosa sia una rappresentazione, la sua storia e la sua teoria. Il secondo saggio, "Lector in tabula" (1981), serve – *à rebours* – a comprendere le questioni centrali dell'*Arte dell'autoritratto* e che si ritroveranno in tutta la produzione scientifica di Calabrese intorno alle arti, da *La macchina della pittura* a *L'arte del trompe-l'œil*. Facendo eco a Marin e Damisch, Calabrese non ha mai smesso di insistere sull'importanza di tenere insieme l'attenzione alle logiche immanenti dell'oggetto analizzato (la semantica del sistema rappresentativo, direbbe Marin con in mente Benveniste) e il suo essere, al contempo, un fenomeno di comunicazione e dunque da indagare nelle sue logiche veridittive, ideologiche e pragmatiche. Nel loro insieme, i saggi contenuti in questo numero di "Carte semiotiche" mostrano l'operatività analitica del concetto di oggetto teorico. E dunque, quello che il lettore e la lettrice vedranno nelle prossime pagine non sarà che un lavoro *con* le immagini in cui le operazioni analitiche convocate dagli oggetti «non sono l'applicazione di un metodo, ma l'esplicitazione metodica del lavoro che è proprio all'opera stessa» (Careri 2017: 17). Nella loro capacità di ripensare la *storia* e la *teoria* delle immagini, gli oggetti teorici le sfidano facendone reagire la dimensione empirica con la teoria che vi è sottesa. In questo senso, aver riunito contributi di studiosi e studiose che vengono da diversi ambiti disciplinari ha anche l'intento, semplice e al tempo stesso pretenzioso, di augurare una rinnovata attenzione all'interdefinizione metodologica che possa configurarsi come un buon presupposto di intreccio tra i saperi delle scienze umane e sociali.

Note

¹ Fino a comprendere la teoria delle catastrofi, come nel capitolo della *Macchina* dedicato a Piazzetta.

² Come avviene invece, ad esempio, con il *Trattato del segno visivo* del Gruppo µ.

³ Francastel è stato coinvolto sin dagli esordi in quella che sarebbe poi diventata l'École des hautes études en sciences sociales, quando Lucien Febvre, che lo aveva conosciuto a Strasburgo, gli chiese di unirsi al piccolo gruppo di storici e sociologi da cui nacque la quinta sezione dell'École pratique des hautes études (cfr. Bonne 1996: 53-366). Sulla formazione di Damisch, si veda Damisch (2022: 3-10) e Damisch, Careri, Vouilloux (2013: 11-23) dove Damisch ricorda la derivazione dell'oggetto teorico dall'oggetto figurativo di Francastel.

⁴ «In Greek the word theory means succession of the women who march in the Panathenaic procession, for example. So it is (or should be) the “theory” of all the /clouds/ in history, at least in the history of painting» (Damisch 2022).

⁵ Sul rapporto tra storia e teoria nella prospettiva dell'oggetto teorico cfr. Careri (2019: 13-24).

⁶ Sulla relazione tra il modello della treccia e l'oggetto teorico, cfr. Mengoni (2016: 107-114).

⁷ Louis Marin presenta la sua concezione dell'oggetto teorico nell'introduzione e nel primo capitolo di *Opacité de la peinture* (1989: 15-58).

⁸ Su questo, nella prospettiva di Louis Marin sull'efficacia della rappresentazione, si veda Careri (2018: 71-81), Vannoni (2025).

⁹ Sulla dimensione ermeneutica dell'oggetto teorico cfr. Damisch, Careri, Vouilloux (2013: 11-23) e Careri (2012: 15-18). Una recensione degli studi che si richiamano alla prospettiva dell'oggetto teorico non è ancora stata fatta e presenta qualche difficoltà in ragione dell'estensione inerente alla nozione e alla grande diversità degli oggetti esaminati. *La Macchina della pittura* di Omar Calabrese (1985), posto al centro di questo numero di “Carte semiotiche”, testimonia dell'innesto precoce e fecondo della prospettiva dell'oggetto teorico in Italia. Questo interesse si è radicato negli anni e si manifesta qui con contributi inediti di molti studiosi appartenenti a generazioni differenti.

¹⁰ Una frase tratta da una delle ultime pubblicazioni di Marin testimonia dell'attenta delicatezza richiesta dal suo modo di lavorare *con* i testi piuttosto che *su* di essi: «Par où commencer? Comment faire intrusion dans le texte sans la violence d'une transgression qui ouvre les frontières en le déchirant par rupture? Comment quitter le texte sans tristesse ni mélancolie, ni désir d'y demeurer et d'en faire son séjour à l'ombre lumineuse de sa beauté? Par où finir, en finir avec cette réécriture sans qu'une fin soit préalablement visée? En un mot, comment traverser ce texte, ce poème, ce volume, cette page sans faire effraction, à l'entrée, sans déchirement, à la sortie, au moment de le quitter?» (Marin 1992: 14-15).

Bibliografia

-
- Benveniste, Émile
 1969 *Semiologie de la langue*, in *Semiotica*; ora in *Problèmes de linguistique générale II*; tr. it. *Semiologia della lingua*, in É. Benveniste, *Essere di parola*, P. Fabbri, a cura di, Milano, Bompiani, 2010, pp. 3-21).
- Bonne, Jean-Claude
 1996 “Art et image”, in R. Jacques Revel, W. Nathan Wachtel, a cura di, *Une école pour les sciences sociales. De la VI^e section à l'École des hautes études en sciences sociales*, Paris, Éditions de l'EHESS-Cerf, pp. 353-366.
- Bourdieu, Pierre
 1992 *Les regles de l'art*, Paris, Seuil; tr. it. *Le regole dell'arte*, Milano, il Saggiatore, 2016.
- Calabrese, Omar
 1985 *La macchina della pittura*, Firenze-Lucca, La Casa Usher, 2012.
 1987 *L'età neobarocca*, Firenze-Lucca, La Casa Usher, 2022.
- Careri, Giovanni
 2012 “Prefazione” in L. Marin, *Opacità della pittura*, Firenze-Lucca, La casa Usher, pp. 7-18.
 2018 “La force en réserve. La Terribilità du Christ de Michel-Ange”, in A. Cantillon, P.A. Fabre, B. Rougé, a cura di, *A force de signes. Travailler avec Louis Marin*, Paris, Editions EHESS 2018, pp.71-81.
- 2019 *L'objet théorique entre structure et histoire*, “La part de l'oeil”, 32, 2018-2019, pp. 13-24.
- Damisch, Hubert
 1972 *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972 tr. it. *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, Genova, Costa & Nolan, 1972.
 1987 *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987 tr. it. *L'origine della prospettiva*, Napoli, Guida, 1992.
- 1992 *Le jugement de Pâris. Iconologie analytique*. 1, Parigi, Flammarion, 2011.
 2022 *My formative years*, “October”, 179, 2022, pp. 3-10.
- Damisch, Hubert, Careri, Giovanni, Vouilloux, Bernard
 2013 *Hors cadre. Entretien avec Hubert Damisch*, “Perspective. Actualité en histoire de l'art”, 1, 2013, pp. 11-23.
- Deleuze, Gilles
 1986 *Foucault*, Paris, Minuit; tr. it. *Foucault*, Milano, Feltrinelli, 1987.
- Eco, Umberto
 1975 *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- Fabbri, Paolo
 1998 *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza; nuova ed. arricchita, G. Marrone, a cura di, Milano, La nave di Teseo, 2023.
- Foucault, Michel
 1966 *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard; tr. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1967.
- Lévi-Strauss, Claude
 1975 *La voie des masques*, Ginevra, Skira; tr. it. *La via delle maschere*. Torino, Einaudi, 1985.

- Groupe μ
 1992 *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris, Éditions du Seuil.
- Marin, Louis
 1974 *Champ théorique et pratique symbolique*, "Critique", 321, pp. 121-145.
 1989 *Opacité de la peinture*, Parigi (Usher 1989), Paris, Éditions de l'EHESS 2006; tr. it. *Opacità della pittura*, Lucca, La Casa Usher, 2012.
 1992 *Lecture Traversières*, Paris, Bibliothèque du Collège International de Philosophie, Albin Michel, 1992.
- Mengoni, Angela
 2016 "Rassembler les fils tout en repliant la tresse sur elle-même. Anachronie", in G. Careri, G. Didi-Huberman, a cura di, *Hubert Damisch. L'art au travail*, Paris, Mimesis 2016, pp. 107-114.
- Pinotti, Andrea,
 2017 *Estetica, Visual Culture Studies, Bildwissenschaft*, "Studi di estetica", XLV, IV serie, n. 9 (3/2017), pp. 269-296.
- Rastier, François
 2001 *Arts et sciences du texte*, Paris, Presses Universitaires de France; tr. it. *Arti e scienze del testo. Per una semiotica delle culture*, Roma, Meltemi, 2003.
- Stoichita, Victor I.,
 1996 *L'instauration du tableau. Métapeinture, l'aube des temps modernes*, Paris, Klincksberg; tr. it. *L'invenzione del quadro*, Milano, il Saggiatore, 1997.
- Vannoni, Mirco
 2025 *Passi di lato. L'avventura semiotica di Louis Marin*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino.

Orientarsi nella mappa dei generi, individuare singolarità.
La macchina della pittura secondo Omar Calabrese
Isabella Pezzini

Abstract. Revisiting the writings of Omar Calabrese, one is struck by his intersecting interest in the question of pictorial genres—on which the semiotician devoted essays and books (portrait, still life, nude, trompe-l'œil, etc.)—and in the problem of the theoretical object. Calabrese articulates his position on genre as follows: “the author inserts into the text markers that render it recognisable according to systems of expectation presumed in the reader; the reader, in turn, is able to ‘read’ the author’s surprises precisely because they are conveyed through these markers of recognition. Genre thus emerges as one of the strategies of textual production, and at the same time as an interpretive pathway” (Calabrese 1982: 94). By contrast, the notion of the theoretical object appears to investigate works or series of works characterised by specific singularities, which unfold before the reader’s gaze as bearers of an implicit theory of the work itself—one that can be grasped in the terms proper to that object. The essay therefore explores how shared or divergent traits between the ‘general’ and the ‘singular’ may be identified, starting from Omar Calabrese’s *La macchina della pittura*, whose fortieth anniversary since its first publication is being celebrated this year.

Keywords: Pictorial genres; Exemplary texts; Theoretical object.

1. Uno sguardo semiotico sull'arte

Non sarà male ricordare, all’inizio di questo saggio che si concentra su un argomento specifico, che Omar Calabrese è stato di fatto il fondatore degli studi di semiotica dell’arte in Italia, con un lavoro appassionato e prensile di studio, traduzioni, incontri, amicizie di respiro internazionale, e che il suo lascito va ben oltre la sua opera e la scuola e gli allievi che ha formato, fra le Università di Bologna e di Siena. Forse la sua maggiore notorietà lo restituisce incisivo *frontman* di contemporaneità e comunicazione, come emerge dal recente volume *Ladri di virgolette* (2008), a cura di Francesco Mangiapane, che raccoglie una sua impressionante *varia* di articoli. Ma questo non deve andare a discapito di quello che è stato il suo maggiore impegno intellettuale, di cui *La macchina della pittura* rappresenta un primo frutto maturo, dopo l’antologia *Semiotica della pittura* (1980) e accanto a *Il linguaggio dell’arte* (1985), testi di orientamento più didattico, ma

che completano una visione già ben articolata dei fondamenti, delle risorse e delle linee di sviluppo della nuova disciplina, solidamente ancorata in un preciso alveo di semiotica generale.

In questo quadro, non v'è dubbio che la questione dei generi in pittura e la loro ridefinizione in termini semiotici occupino, interessino e provochino Omar Calabrese lungo tutto il suo lavoro: fra i suoi ultimi libri di maggior impegno, in effetti vi sono *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico* (in prima edizione francese, 2006) e *Il trompe-l'oeil* (2010).

Nel 1982 dedica un saggio sui generi in pittura, *Lector in tabula*, pubblicato dalla "Rivista di Estetica" e oggi ripubblicato in questo volume di "Carte semiotiche" (infra: 215-224), dove inizia col passare in rassegna alcuni fra i principali contributi semiotici al *genere letterario*, in quel momento ineludibile punto di riferimento e in qualche modo pietra di paragone per l'eventuale estensione in campo visivo. Gli studi esaminati si interrogavano sulla stessa esistenza dei generi e successivamente sulla loro natura, di modelli ideali a partire dai quali giudicare la riuscita delle singole opere o di semplici nomenclature che riuniscano criteri descrittivi capaci di formalizzare elementi ricorrenti in gruppi di opere; sulla loro funzione: se didattica, pratica e precritica o specifica all'interno della vita della letteratura; e non, e infine sul fatto che si possa parlare di un *sistema* dei generi, con funzioni ancora una volta di pura classificazione o di espressione di giudizio critico. Nella sostanza, osserva Calabrese, il dibattito è sempre oscillato fra un'impostazione deduttivo-descrittiva e una normativo-progettuale. Nella critica novecentesca, finalmente, il genere si configura come il dispositivo regolatore della relazione fra autore e lettore: "l'autore immette nel testo delle marche che rendono quest'ultimo riconoscibile secondo sistemi di attese presenti nel lettore; il quale, a sua volta, è capace di 'leggere' le sorprese dell'autore proprio perché esse sono veicolate dalle suddette marche di riconoscimento. Il genere si configura, dunque, come una delle strategie di produzione di un testo, e contemporaneamente come un percorso interpretativo" (Calabrese 1982; *infra*: 215). Su questa base, il genere può allora essere ricondotto all'insieme di competenze su cui si basa anche la "cooperazione interpretativa" illustrata da Umberto Eco nel suo *Lector in fabula* (1979), parafrasato nel titolo del saggio, e si prefigura l'importanza che avrà la questione dell'*enunciazione* pittorica nelle sue varie forme.

Quanto all'ambito della pittura, Calabrese sottolinea come nella sua storia emerge, rispetto alla letteratura, una maggiore distanza temporale fra l'*istituzione pratica dei generi* nelle opere pittoriche e una loro *istituzione teorica*. Ciò che gli sembra interessante è perorare la causa di uno sviluppo di una teoria dei generi in pittura ispirata alle più recenti teorie testuali, da considerare come una possibile «prospettiva coerente e non occasionale di analisi di opere pittoriche figurative intese come testi» (*ivi*: 219). Propone perciò una riformulazione del concetto di genere in questo senso, a partire dall'osservazione che le definizioni classiche risultano fortemente eterogenee se non contraddittorie sia per denominazione sia per definizione. In alcuni casi dipendono dai tipi di narrazione oggetto della rappresentazione (di storia, religiosa, mitologica); in altri casi pertengono alla descrizione degli oggetti rappresentati, come nel caso della natura morta, del ritratto

o dell'autoritratto; in altri ancora, come nel caso del paesaggio, dalla scenografia o dall'inquadratura, e via dicendo. Così, a una *grammatica* (o tipologia) *degli enunciati* (che potrebbe riprendere l'iconologia panofskiana, considerata una semiotica implicita) si giustapporrebbe una *grammatica dell'enunciazione*, attenta a quanto gli enunciati manifestano sul piano della soggettività della comunicazione e comportano sul piano pragmatico. A questo dovrebbe accompagnarsi la costituzione di una sorta di mappa di oggetti teorici della pittura, rilevanti sia come grandi porzioni testuali ipercodificate chiamate generi, sia per l'interpretazione dei singoli testi.

Quest'ultima idea è ripresa estesamente nell'Introduzione alla *Macchina della pittura* (d'ora in poi MdP), dove il tema è abordato nel capitolo di inquadramento teorico (Calabrese 2012: 59-66) e ad esso è dedicata tutta la seconda parte, con i saggi sulla sintassi della vertigine (Sguardi, specchi, ritratti), sulla natura morta e sul capriccio. Da subito si afferma che il libro “vuole occuparsi di teorie della pittura espresse attraverso la pittura” (*ivi*: 36), attribuendo anche alla pittura la dimensione metalinguistica normalmente riconosciuta al linguaggio verbale, da Jakobson in poi. Dunque, si dimostrerà che un testo contiene al suo interno le tracce della sua macchina comunicativa, e in particolare che nella pittura figurativa esiste uno spazio dove la teoria si manifesta fisicamente, anche se in modo indiretto. La specificità della semiotica rispetto alle discipline che studiano l'arte secondo i metodi tradizionali starebbe appunto nella sua “possibilità di analizzare gli oggetti figurativi come oggetti teorici concernenti la produzione di senso mediante forme, e ciò restando rigorosamente all'interno delle forme stesse”, anche sulla scia dei lavori di teorici dell'arte come Wölfflin e Focillon. In particolare, è così auspicato uno spostamento del modo di concepire la stessa semiotica dell'arte: dal tentativo di istituirla come una teoria generale alla ricerca sui suoi luoghi testuali, in vista di una *geografia* della pittura teorica, nella convinzione che “esistono opere che sono più teoriche di altre e che nel loro insieme possono dar luogo a una storia della pittura teorica, di cui il libro è un primo modesto contributo” (*ivi*: 39). Questa visione topologica trova un riferimento importante nell'*Atlante* di Warburg, *Mnemosyne*, assai prima della sua grande recente fortuna nell'ambito degli studi culturali e visuali, rinforzata dal riferimento e dall'incontro personale con Gombrich (Calabrese 1985c). Proprio qui si manifesta la tensione e la compatibilità tra teoria dei generi e teoria degli oggetti teorici secondo Calabrese: nella mappa dei generi in pittura emergono delle singolarità, in cui gli elementi metapittorici si manifestano con più decisione. Ma questa, come vedremo, è solo una delle piste seguite nel corso del lavoro.

Rispetto al saggio del 1982, il paragrafo sui generi si caratterizza per un approfondito riferimento al modo in cui la tematica è stata affrontata nella tradizione degli studi sull'arte. Si tratta di una cifra caratteristica dell'intero volume, che in effetti perimetra il suo campo d'azione temporale: come si legge nel sottotitolo, lo studio investirà le “Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa tra Rinascimento e Barocco”. Questa delimitazione temporale va sottolineata, dato che differenzia l'approccio semiotico all'arte qui perseguito rispetto, ad esempio, al campo della semiotica letteraria dello stesso periodo, in cui l'individuazione di modelli astrat-

ti di funzionamento strutturale delle dinamiche testuali spesso prescinde dalla collocazione spazio-temporale delle opere, analizzate quasi come testi-pretesti. Si pensi all'estensione delle funzioni narrative del modello propiano, nato per definire lo specifico genere delle fiabe russe di magia e passato a individuare un modello narrativo universale. O il lavoro tipologico dello stesso Gérard Genette (1982), citato da Calabrese proprio a proposito dei concetti relativi alla transtestualità (intertesto; paratesto; metatesto; architesto; ipertesto), qui ripreso con alcune critiche e estensioni.

Se consideriamo l'esteticità a partire dall'idea già dei formalisti russi che essa sia individuabile in termini di scarto rispetto alla norma, dovremmo pensare che un'opera a carattere estetico sia una forma che si propone come non-generica, cioè come dotata di caratteri singolari, ovvero non stabilizzati in un sistema. Tuttavia l'affermarsi dei generi pittorici nel corso del Cinquecento e del Seicento sembrerebbe invece indicare che «le forme strutturalmente instabili sono per così dire, alla ricerca di una loro stabilità strutturale» (*ivi*: 59), cioè di regole in base alle quali una forma artistica rimane riconoscibile al di là delle piccole varianti apportate dalle ripetizioni differenti sul piano dell'Espressione e del Contenuto. Ma quali sono queste *forme stabili* di cui sono costituiti i generi? Calabrese si focalizza sul nuovo modo di intendere il concetto di genere nel Novecento, basato sul rapporto autore/lettore:

Il genere si configura, dunque, come una delle strategie di produzione di un testo, e contemporaneamente come un processo interpretativo. Non siamo lontani, in fondo, da quei principi di cooperazione testuale esaminati oggi, sia pure con ben altra complessità e con differenti strumenti, dalla semiotica letteraria [...]. Il genere rappresenta in certo qual modo il sistema delle regole intrinseche di un tipo di enunciati appartenenti a una certa "aria di famiglia". E quindi una sorta di ponte fra l'unicità dei singoli oggetti presi in esame e la generalità delle regole del sistema linguistico a cui appartengono (*ivi*: 61).

In conclusione, il concetto di genere è utilizzabile per un progetto di analisi semiotica della pittura figurativa, a patto di riconoscere che si possono dare delle definizioni assai più valide di quelle tradizionali riconoscendo nei "generi" delle tipologie di discorsi enunciati, ovvero delle classi di discorsi costituite da specifiche strutture discorsive (*ivi*: 66-67). Secondo Greimas, alla cui teoria generale Calabrese si riferisce, da un punto di vista semiotico, le "teorie dei generi" sarebbero categorizzazioni degli universi di discorso, attuate grazie alle lessicalizzazioni classificatorie, variabili a seconda delle culture e delle epoche (Greimas 1983: 101). Il genere sarebbe quindi in larga misura un concetto pragmatico, dipendente cioè da un insieme di contingenze storico-culturali che portano al fissarsi di un complesso di elementi ricorrenti, di una struttura compositiva di base, nel nostro caso di un'iconografia specifica, nonché da un tipo di produzione quasi seriale, basata sulla ripetizione, sul rifacimento di modelli riconosciuti piuttosto che sulla ricerca di originalità: il che genera competenze condivise e attese da parte di committenti e fruitori, capacità di riconoscimento e di *expertise* relativamente all'esecuzione di un programma e all'introduzione di variazioni specifiche.

Questa impostazione generale si ritrova anche nei tre saggi che compongono la seconda parte del libro dedicata appunto a “I generi in pittura: problemi semiotici”. Ciascun saggio ripercorre la letteratura critica attestata sul tema affrontato, estrapolandovi una serie di opposizioni o schemi di riferimento utili a una riformulazione in termini semiotici. Ma nella sezione non emergono analisi di singole opere che abbiano le caratteristiche individuate come quelle di un “oggetto teorico”, tali da un lato di inserirsi nel campo del genere, dall’altro di riformularlo. È il genere stesso, al limite, a configurarsi come un oggetto teorico, e questo è il secondo modo importante di intendere questa idea. Nel caso dell’autoritratto, in particolare, è articolata una strategia generale (“la sintassi della vertigine”), l’individuazione di dispositivi astratti (il rispecchiamento, il gioco degli sguardi, le posizioni del viso e del corpo, la profondità di campo...) che sarà poi alla base del libro del 2006, in cui il tema è legato a un lavoro di esplicitazione delle opere la cui serie va a comporre il genere anche in senso storico. In questo testo leggiamo ancora una volta che, rispetto alla tradizione della storia dell’arte, il tema dell’autoritratto sarà trattato in modo *diverso*, considerate le carenze riscontrate in quella. In particolare, le ricerche a carattere storico, benché scientificamente fondate, ignorano la «possibile esistenza di una teoria generale di questo oggetto artistico, perché non comparano i singoli e decisi momenti prescelti con altri precedenti e successivi nella storia, e non ne traggono pertanto riflessioni più generali» (Calabrese 2006: 23 trad. it.). Viceversa, la “storia” dell’autoritratto presentata nel libro non si organizzerà come una successione cronologica di eventi, ma come una successione di concetti.

Ad esempio, nel primo capitolo, si parte dagli autoritratti come manifestazione di un’identità generica. Il secondo capitolo tratta l’autoritratto nascosto in scene narrative. E così di seguito, ognuno dei tipi illustrati nei vari capitoli corrisponde a un concetto astratto: l’identità, la testimonianza autografa, il simbolo di un valore, la rivendicazione di un ruolo, il fondamento scientifico della raffigurazione di sé, la legittimazione sociale, la differenza sessuale, la maestria tecnica, le passioni, la negazione dell’identità (*ibidem*).

L’andamento storico è dunque affiancato da una tassonomia, cioè a “un principio di classificazione dei diversi modelli di autoritratto”, che si manifestano in un dato momento storico (per esempio il ritratto “delegato” inizia nel Quattrocento in ambiente fiammingo...), ma i concetti di cui questi modelli sono portatori «intrattengono relazioni reciproche, e il loro insieme è così compatto che ci fa giungere alla conclusione che esista una vera e propria “teoria dell’autoritratto”, elaborata lentamente ma saldamente in circa quattromila anni di tradizione. Questa teoria finisce con il coincidere con una più vasta teoria della rappresentazione, perché esprime e di volta in volta mette in discussione proprio i canoni di quest’ultima.» (*ivi*: 24). Qui la possibile tensione fra genericità e singolarità delle opere viene a cadere, perché il genere stesso è definito a partire dalla “teoria” delle singole opere che in momenti diversi hanno contribuito a delinearne la storia concettuale e dunque, come anticipato, si configura esso stesso come “oggetto teorico”, agevolato dal fatto che una dimensione di riflessività interna gli è intrinseca, dato che

l'autoritratto «nella versione più elementare consiste appunto nella rappresentazione di un'azione riflessiva, cioè quella di guardarsi allo specchio» (*ivi*: 27).

2. Come si legge l'opera d'arte

Ritroviamo l'inquadramento generale presentato nella MdP anche nell'Introduzione al volume *Come si legge un'opera d'arte* (2006), nella sequenza dei capitoli del quale, peraltro, manca un riferimento esplicito al genere come una delle piste di lettura da seguire. L'analisi dell'opera d'arte, leggiamo, non beneficia di una teoria speciale, ma va compiuta sotto l'egida della semiotica generale, il cui quadro è dato dalla teoria greimasiana, come abbiamo visto, in particolare dalla sua generatività interna dalle strutture più astratte a quelle più superficiali. Particolare enfasi è posta sulla dimensione *figurale* delle opere – griglia astratta soggiacente alla figurazione vera e propria – e sul modo di significazione *semisimbolico*, operante per categorie abbinate fra il piano dell'espressione e il piano del contenuto. Al tempo stesso, le analisi delle singole opere non vanno intese come mere “applicazioni” della teoria stessa – il che si rivelerebbe uno sterile esercizio di riconoscimento di configurazioni e strutture già note – «bensì estensioni e/o riformulazioni della teoria, in ragione della natura specifica del mezzo espressivo utilizzato, il quale, per la sua particolarità, lo mette alla prova, la interroga, ne cerca i limiti e le carenze, la falsifica» (Calabrese 2006: VII). Si tratta di un chiaro riferimento all'approccio costruttivista della semiotica, e al suo modello ad “anelli” di diversa pertinenza - i livelli empirico, metodologico, teorico, epistemologico - che dovrebbero essere in relazione produttiva gli uni con gli altri (cfr. Fabbri 2023).

Ma il punto che qui ci interessa di più, è quello in cui è formulata un'estensione dell'idea di “oggetto teorico” interno all'ambito artistico: non si tratta di individuarlo in opere speciali, destinate a emergere rispetto alla “genericità”, se così si può dire, cui per certi versi appartengono: semmai, in riferimento alle analisi presentate, si tratta di opere *esemplari*, considerato che:

ogni opera d'arte (o quanto meno ogni *corpus* di opere costruito coerentemente) costituisce inevitabilmente anche la teoria di sé stessa, perché - a causa dell'individualità derivante dal suo carattere estetico - mette in scena, in modo più o meno nascosto, i principi che la fondano; le analisi, quindi, sono tutte orientate a metter in luce il fatto che l'arte è un oggetto teorico, del quale si può delineare lo statuto e i protocolli di ricerca che gli sono più adatti (Calabrese 2006: VII).

Nell'approfondimento di questo enunciato, che evoca la definizione di testo estetico secondo Jakobson (1963), ecco la citazione diretta di Hubert Damisch e la sua *Théorie du nuage* (1972), testo al quale si riconosce oggi la prima paternità del concetto di “oggetto teorico”. Qui, sono le “svolte” costruttive, scientifiche, filosofiche e estetiche nella raffigurazione delle nuvole ad essere al centro dell'originale esplorazione svolta nella storia della pittura (il sottotitolo del libro è “Pour une histoire de la peinture”). Nel libro di Damisch non c'è ancora una definizione programmatica, come accadrà in seguito, piuttosto essa è distribuita, articolata e precisata nel corso di tutto il testo. Prendiamo ad esempio il breve paragrafo dedicato a “Le due dimensioni della teoria”:

Teoria deve intendersi qui in un doppio senso, prima per permettere qualche sondaggio storico, poi per introdurre, mediante l'approfondimento e l'estensione del terreno d'analisi, una costruzione ragionata che sia in grado di fare il resoconto dell'ambigua processione delle nuvole nella pittura occidentale (Damisch 1972: 49 trad. it.).

Calabrese precisa che gli autori che in seguito hanno utilizzato il concetto di "oggetto teorico" hanno preso in esame sia elementi figurativi (cornici, pieghe, dettagli...) sia diversi temi e motivi. Pur nella loro diversità, si tratta di *oggetti teorici* in quanto «oggetti, perché concreti e visibili, teorici perché sono stati l'occasione di un'intensa elaborazione concettuale» (Calabrese 2006: IX). In realtà, ancora una volta si tratta di esplicitazioni locali della posta in gioco più ampia, secondo la quale è di per sé l'opera d'arte a costituire un oggetto teorico, cioè a possedere quelle caratteristiche di auto-riflessività che Émile Benveniste, comparandole al linguaggio verbale, aveva loro negato, e che saranno esplicitate con forza da Louis Marin, in particolare nel volume *L'opacité de la peinture* (1989).

Ecco quindi che si configurano due modi di intendere la questione dell'oggetto teorico a un diverso livello di generalità: da un lato si tratta di rivendicare la capacità dell'arte in genere di essere autoriflessiva, dall'altra si intendono specifiche ricerche basate sull'individuazione di determinati "oggetti" la cui rappresentazione nel corso del tempo (non cronologicamente inteso) diventa pregnante rispetto a un'evoluzione metapittorica.

3. Due esempi di analisi

Concludiamo questa sintetica esplorazione con il riferimento a due analisi, quasi coeve fra loro e posteriori alla *Macchina della pittura*, in grado di mostrarci in concreto il metodo seguito alla luce delle esplicitazioni teoriche di cui sopra, in cui a mio avviso emerge bene la tensione fra il riferimento da un lato alla questione dei generi in pittura, dall'altro all'idea di oggetto teorico.

La prima analisi si intitola "La battaglia sacra modello di tutte le battaglie" (Calabrese 2008). Qui Calabrese ancora una volta segnala di voler procedere in modo diverso rispetto agli storici dell'arte, che per definire un genere cercano una sorta di opera capofila, capace di dar luogo a un numero elevato di riconoscibili o documentate filiazioni. Nel momento in cui si occupa della *battaglia sacra*, ovvero la maniera di raffigurare uno scontro bellico nel quale l'intervento divino abbia un ruolo determinante, la sua strategia è di andare in profondità su un insieme selezionato di testi per identificare "una struttura figurale profonda, che serva di modello a tutte le rappresentazioni di battaglie". Commentando l'individuazione della battaglia sacra come un sottogenere emerso fra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, espone così la sua ipotesi di lavoro:

Viene addirittura da sospettare che qualunque battaglia [...] riceva una qualche forma di sacralizzazione. Vale la pena, dunque, di andare alla ricerca di una convalida di tale sospetto, attraverso l'osservazione di alcuni esempi classici di battaglie (sacre, storiche ma consacrate, storiche profane) per verificare la seguente ipotesi di

lavoro: ogni rappresentazione di battaglia ha una configurazione tipica generale; il suo livello figurativo è dunque variabile, ma in qualche modo stabile (costituisce un tema iconografico); ma la sua generalità dipende da una struttura soggiacente più astratta, che chiameremo figuratività, che potrebbe essere la matrice delle sue varianti successive e della sua “traducibilità” in sostanze dell’espressione diverse da quelle di partenza (che, nel nostro caso, sono letterarie) (Calabrese 2008: 220).

Così, partendo da alcuni esempi di illustrazione di episodi biblici trecenteschi, nonché di battaglie storiche “sacralizzate”, come la *Battaglia fra Costantino e Massenzio* di Piero della Francesca, e infine nelle battaglie storiche profane come le tre scene di Paolo Uccello dedicate alla vittoria dei fiorentini a San Romano (versione di Londra del 1438-40) l’architettura astratta individuata a partire dal loro esame è così descritta:

una articolazione della spazialità verticale (alto, basso, intermedio) che conferisce significato di “consacrazione” alle figure (o, per converso, di “maledizione”);
una articolazione della spazialità orizzontale (destra, sinistra, centro) che costruisce la dimensione della liminalità, e la contrapposizione fra ordine e caos;
una articolazione della spazialità orizzontale che dispone le figure a partire da una tensione geometrica, che viene aperta e rotta, ed è portatrice dell’impressione di dominanza da una parte sull’altra.

L’ipotesi corrente nella letteratura critica sostiene, considerando l’espansione delle raffigurazioni di genere, l’attestarsi di una progressiva e prevalente funzione ornamentale e decorativa delle rappresentazioni di battaglie. In base a questa lettura, ne rimarrebbe invece dominante la funzione celebrativa. Conclude infatti il nostro: «Sono tutte operazioni di legittimazione del potere e delle sue azioni conflittuali e si fondano sullo stesso prototipo iconografico. Se ne può concludere, insomma, che tutte le battaglie, purtroppo, sono sacre» (*ivi*: 128).

Un altro caso interessante di individuazione di “oggetto teorico” che questa volta coincide con una sola coppia di opere lo troviamo nel saggio *“La ridefinizione della semiotica del mondo naturale. L’infinito in due quadri di Turner”* (Calabrese 2006: 15-26). Il saggio inizia con il discutere una lettura di Jean Petitot, autore al quale peraltro nella MdP Calabrese faceva ampio riferimento, seguendolo nel tentativo di applicare la teoria delle catastrofi a testi pittorici. Per Petitot (1987) Turner avrebbe «realizzato una forma di sublime senza mediazioni, in senso kantiano», cioè avrebbe colto delle morfologie intrinseche del bello, che consisterebbero nella manifestazione immediata di strutture profonde, senza la conversione intermedia in strutture narrative e figurative (come previsto dal cosiddetto percorso generativo greimasiano)» (Calabrese 2006: 17). Turner andrebbe così al cuore dei fenomeni rappresentati, saltando le dimensioni figurativa/narrativa. Secondo Calabrese, invece, Turner avrebbe recuperato la dimensione narrativa attraverso i titoli spesso molto lunghi che assegnava ai suoi quadri, facendosi interprete di una nuova forma di figuratività. I quadri analizzati in modo comparativo secondo questa tesi sono: *Ombra e tenebre: la sera del diluvio* (1843) e *Luce e colore (la teoria di Goethe): il mattino dopo il diluvio: Mosè scrive il libro della Genesi* (1843). Il saggio è molto denso: oltre a discutere l’interpretazione di Petitot, critica anche

l'idea diffusa in base alla quale Turner avrebbe anticipato l'astrattismo, e avanza un'ardita tesi sulla monocromaticità delle opere in questione associata alla loro *euforicità/disforicità*, che sarebbero da attribuire in modo inverso a quello corrente. Turner lavorerebbe nei suoi quadri in vista di uno speciale trattamento dello spazio, di una radicale riformulazione della semantica spaziale nella sua epoca. In questo senso si tratterebbe di una forma di *metapittura*, di formulazione di un giudizio di valore estetico basata sulla negazione dei tratti in precedenza usuali in questo tipo di rappresentazione. «Ci troviamo di fronte – scrive Calabrese – a una rappresentazione figurativa tradizionale, che però sta tentando di rinnovare o allargare le frontiere del figurativo medesimo». Di qui la ricerca «di sancire / *attraverso i titoli*/ un contenuto figurativo verosimile per una forma che non lo esprimeva con evidenza» (Calabrese 2006: 18-19). Per questo Turner avrebbe incontrato la progressiva incomprensione di molti suoi contemporanei: la sua pittura sembrava divenire sempre più “astratta” o più in generale “moderna”, in un momento in cui viceversa si affermava una sorta di eccedenza del figurativo, per esempio con i preraffaelliti, curiosamente difesi da John Ruskin insieme a Turner. Calabrese suggerisce ancora che Turner volesse rappresentare nuovi stati d'animo, riconosciuti in seguito come specificatamente “romantici”, tipicamente espressi da condizioni atmosferiche *flou*, e «per i quali la tradizione pittorica non forniva ancora dei motivi iconografici» (*ibid.*). Certamente Turner voleva esprimere la dimensione percettiva di questi fenomeni e soprattutto il ruolo della luce e della sua difficilmente afferrabile “cangianza”, se così si può dire, rispetto alle figure del mondo, la cui definizione tradizionale passa nella sua opera in secondo piano, forse a beneficio di una dimensione che definiremmo piuttosto *figurale*. Può essere interessante osservare, e offrire un ulteriore spunto di lettura, che al “nuvolismo” e al *flou* di Turner, commentato da Ruskin, lo stesso Damisch dedica la prima parte dell'ultimo capitolo del suo libro sulla teoria della nuvola “Bianco affanno della nostra tela”.

4. *Invito*

Un rapido sguardo agli sviluppi della semiotica dell'arte, alla sua attualità e alle estensioni dei suoi modelli di analisi non può che confermare la centralità della mappa concettuale ordita da Omar nella MdP, sulle questioni riguardanti l'enunciazione, la significazione semisimbolica, la spazialità, la temporalità, il movimento, le passioni, e così via. Lo mettevano in luce con chiarezza Lucia Corrain e Tarcisio Lancioni nella loro Introduzione alla riedizione del volume nel 2012, e lo conferma anche un testo riepilogativo più recente, *Il primo libro di semiotica visiva* di Valentina Manchia (2025). Qui, fin dal titolo del volume, si mette in luce la produttività di concetti e strumenti che, sperimentati e messi a punto nel campo specifico del testo artistico, possono essere utilmente impiegati anche nell'analisi critica delle più diverse manifestazioni del visibile, dalla fotografia alle identità di marca. Anche gli sviluppi eclatanti che con l'avvento delle nuove tecnologie ha avuto la costituzione di grandi banche dati di immagini e di tecniche di analisi quanti-qualitative (Manovich 2010), in qualche modo possono trovare un ante-

cedente nella questione che abbiamo cercato di ripercorrere in questo articolo, e cioè la tensione fra genericità e singolarità delle opere, orientata dalla una ricerca di quegli oggetti teorici capace di far parlare l'arte di sé stessa e dei suoi dispositivi. La semiotica si è così proposta e consolidata come un diverso – e nuovo – modo di guardare all'arte e più in generale al campo del visibile, precedendo e preparando il terreno per la successiva esplosione dell'interesse, anche in Italia, per la cosiddetta *cultura visuale*, cioè per «il visibile e le pratiche dello sguardo in forme culturalmente organizzate» (Terrosi 2015).

Bibliografia

-
- Calabrese, Omar
 1982 *Lector in tabula. Verso una teoria semiotica dei generi in pittura*, "Rivista di Estetica", 11, pp. 93-102.
 1985 *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione fra Rinascimento e Barocco*, Firenze-Lucca, La Casa Usher, 2012.
 1985b *Il linguaggio dell'arte*, Milano, Bompiani.
 1985c "Intervista a Gombrich", *Alfabeta* 1979-1988. *Antologia della rivista*, Milano, Bompiani, 1996, pp. 297-303.
 2006 *L'art de l'Autoportrait*, Paris, Citadelles et Mazenod; tr. it. *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico*, Firenze-Lucca, La Casa Usher, 2010.
 2006a "La ridefinizione della semiotica del mondo naturale", *Come si legge un'opera d'arte*, Milano, Mondadori Università, pp. 15-30.
 2008 *La Battaglia sacra: un tema iconografico in cerca della propria figuratività*, in N. Dusi, G. Marrone, a cura di, *Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica della cultura*, Roma, Meltemi, 2008, pp. 118-128.
 2024 *Ladri di virgolette. Interventi 1978-2007*, F. Mangiapane, a cura di, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino.
- Calabrese, Omar, a cura di
 1980 *Semiotica della pittura*, Milano, Il Saggiatore.
- Damisch, Hubert
 1972 *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil; tr. it. *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, Genova, Costa&Nolan, 1984.
- Fabbri, Paolo
 2023 *La svolta semiotica*, 1998, nuova ed. accresciuta, G. Marrone, a cura di, La Nave di Teseo, Milano.
- Genette, Gérard
 1982 *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
- Jakobson, Roman
 1963 *Essais de linguistique générale*, Paris, Seuil; tr. it. *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966-2008.
- Manovich, Lev
 2010 *Software Takes Command* @ Lev Manovich; tr. it. *Software culture*, Milano, Olivares.
- Marin, Louis
 1989 *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, La maison Usher, nuova ed. Paris, Ed. de l'EHESS 2006; tr. it., *Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*, Firenze, La Casa Usher, 2012.
- Terrosi, Roberto
 2015 *Visual studies*, voce del Vocabolario Treccani on line.

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

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

Keywords: plasticity, morphodynamics, aesthesia.

0. Apertura

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Per una definizione di plastico

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

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

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

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

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

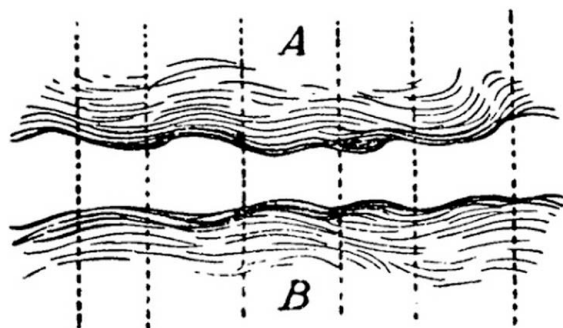
4. Trasformazioni plastiche, fra masse amorse e spessore

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

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

Thürleman, Felix

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

Le détail et la fabrique de l'image

Valentine Saraïa

Abstract. The aim here is to open up the image from its surface, at the site of its detail, unfolding the whole from and around that very detail which, *a priori* secondary or anecdotal, will be defined as a theoretical object.

This endeavour, at the junction between semiology and psychoanalysis, simultaneously guides both the eye and the thought towards the resonance and depth of the image, not only of its figuration, but also of its *frayage*, of its *figurability*.

Keywords: Semiotics; Psychanalysis; Arts and Language.

Penser l'image par l'image, au-delà de l'image.
Comment la raconter ?
Qui sont ses figures, à quoi servent ses détails ?
Qu'est-ce que la *figurabilité* ?

1. Ouverture

Le détail¹ est toujours ce qui fait entrer dans le discours et dans l'image, dans ce qui confirme son environnement et l'ouvre, le rend à la fois dense et poreux. Dans ce qui fait parler au-devant le contexte qui le supporte, qui le convoque, le mobilise, le donne à voir, permet ailleurs ce qui en son centre *s'inter-dit*.² Il est une porte d'entrée dans la tessiture de son milieu énonciatif et figuratif, son déploiement. Il est un véhicule de la pensée, celui faisant cheminer en amont et en aval, celui qui dit plus loin, depuis sa latence et son devenir, dans son devenir " image de l'image ", " énoncé en énonciation " ; en somme il est ce lieu de fabrique d'une histoire " se faisant " ; à la fois celle de son espace de narration, mais aussi celle de son espace de lecture.



Fig. 1. Maître de Flémalle, (Attribué à Robert Campin),
L'Annonciation (détail), 1415-1425,
 Huile sur panneau, 61 x 63,7 cm, Bruxelles,
 Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 3937.

En cela le détail est un temps hors temps, un *objet théorique*,³ quelque chose qui, pour être saisi, ne peut se satisfaire de son historicité (Damisch 2025 : 12-13). Il est un au-delà du motif. Un élément non cernable, processuel, un dispositif indocile au langage et à la représentation. À la fois un objet et un outil qui, toujours, fait de son énoncé ou de sa figuration autre chose ; du même temps l'articule et la disloque. Pure altérité,⁴ dans sa saillance le détail ouvre son espace de travail, renverse les jeux d'opacité et transparence jusque-là établis. Engage d'autres horizons, qui ne sont jamais autre chose que celui de sa *figurabilité*.⁵ En cela le détail est une *symbolisation* à lui-même, un élément qui, d'un même mouvement, dit l'unification et le détachement, génère une dynamique visuelle et sémantique. Une *intrigue*. Une *marque* pour plus tard, après-coup, dans le remontage de ce temps qu'il impose, dans son hors-cadre, dans sa contexture, *Recentrer les marges*.⁶ Depuis son signe, depuis sa petitesse, depuis son écart,⁷ revenir au centre de la scène, relire l'image et son discours. Il faut alors considérer dans son insistance, dans sa répétition, l'importance de sa présence en sa scène d'expression, de ce qui permet *a priori* et *a posteriori* de la penser, de la raconter, d'ouvrir ses modalités et ses figures à toutes leurs étendues, de l'observer dans son *efficacité*,⁸ dans ses mécanismes, dans la théorisation de son objet, et la démonstration de sa propre *théorie*.

2. *L'Annonciation, introduction à l'image*

De toutes les images, il en est une qui interroge particulièrement son pouvoir de représentation, ses contours et sa substance, le visible et le virtuel, le signe et sa puissance. Ainsi, au point de tout ce qui en elle s'ouvre et se clôt, l'Annonciation s'engage sous la forme d'un récit, celui de la formation d'un corps littéralement nommé *Image*.

Dans cette embrasure, narrative, architecturale et temporelle, au seuil d'un espace clos jouxtant l'*hortus conclusus*, bras tendu, talon levé, le corps encore dans son pas, l'archange Gabriel s'adresse à la Vierge Marie. De l'autre côté de la scène, lui faisant face, debout ou assise, dans un geste d'accueil ou d'effroi, la figure virginale se dé-

tourne de son ouvrage textile ou textuel, suspend son filage, abandonne sa lecture. Au cœur de cet environnement statique, l'image advient. En gestation, elle ne se montre pas encore, mais s'énonce, se met au rébus.⁹ Au travers des détails que la scène dispose au regard et à la pensée, la figure latente s'offre en constellation, se dit sur les lignes, entre les lignes, se profile en filigrane. Là, entre le fuseau et l'index de la Vierge, le long de cette pourpre qui se file et cisaille l'or des icônes byzantines (Figg. 2, 4) ; ici en ces caractères s'étirant, noir sur blanc, en la surface du livre ouvert, occidental et tardif (Figg. 3, 5).

Deux objets, deux attributs, deux pratiques, qui d'une rive à l'autre des Vierges lectrices et tisserandes, engagent l'image à son *travail*. Ainsi, de part et d'autre de leur transition typologique, du fuseau, filant sa destinée, au livre, rectangle de lecture et d'augure, se dit silencieusement en l'Annonciation ce qui est à venir, à lire et relire ; à relier aussi.

Textile ou textuel, incarnant tout à la fois la matérialité de l'image, sa " fabrique ", et ce que cette matérialité développe ailleurs, l'outil virginal, dans son détail, fait cadre de lecture et d'interrogation. S'instituant comme texture et contexture de l'Incarnation (Fig. 1), dans ce prolongement chiasmatique du Verbe et de l'Image, de la chair et du tissage, les éléments textes et textiles sont ce qui, au second plan, en reste de l'évènement et du récit, dans leur insistance visuelle et sémiotique, introduit le regard et la pensée en une scène au sein de laquelle dialoguent " objet(s) théorique(s) " et " théorie de l'image ", dans un " faire image " polysémique et stratifié.

2.1. *L'image impossible*

Pour comprendre l'enjeu de ces détails il faut saisir leur contexte de production, leurs interdits et déplacements, ce qu'à travers eux la scène dépasse et maintient tout à la fois. Aussi, clôturant deux siècles d'aniconisme, en cette scène où la Vierge et l'ange se font face, les deux protagonistes polarisent cet espace d'émergence et de réception de l'image, joignant et disjoignant l'attente judaïque – caractérisée par l'absence d'icône –, à laquelle répond l'annonce messianique – introduisant de fait l'Image fondatrice du christianisme –. Une scène se structurant au cœur de cette polarité de l'invisible et du visible, aux franges de ce qui ne se montre pas encore, mais s'énonce, *transite*. Une figure s'esquissant juste là, dans le temps précédent celui des lois mosaïques constituant l'Ancien Testament, marquées par l'interdiction de fabrication et d'adoration " d'images taillées ou de représentations " (Exode 20: 4-5). Une interdiction qui tout en se démarquant des idoles préexistantes, à la fois prévient et dépasse la réduction spirituelle à une représentation matérielle.

Ainsi, alors que l'interdiction vétér testamentaire souligne la transcendance et l'intouchable divin ; l'Annonciation, introduisant le mystère de l'Incarnation, ouvre la voie à une approche au sein de laquelle l'*image* se verra l'intermédiaire fondamental entre Dieu et les hommes. Le christianisme, émergeant en ce contexte iconoclaste, renverse ainsi les traditions visuelles et doctrinales précédemment établies, dont il se présente pour autant comme continuité. Induisant ainsi, au point de ce basculement, une tension essentielle entre le maintien du mystère divin et la représentation de ce même mystère, par la figure messianique. Une figure qui en la scène ne se donne pas encore sous la forme de traits reconnaissables mais qui, d'ores et déjà, s'énonce, se présente par un ensemble d'éléments, opérant en leur degré de lecture son *advenance*, sa venue et formation. Puisqu'en cette image il s'agit précisément de cela : sous l'image, une image, celle de l'Image christique, en gestation, en attente de lecture.

2.2. *Figurabilité du mystère*

Aussi, toute image de l'Annonciation confronte au moins doublement au mystère, celui théologique de l'Incarnation, central à la foi chrétienne, et du même temps celui de sa *re-présentation* qui, en sa qualité de *mystère*,¹¹ engage l'idée d'une révélation dont l'œuvre ne se présente que comme voie d'accès.

De sorte que la scène livre en ce sens, à même sa désignation, le motif de sa résistance et de ce qui se verra développé comme "dispositif imageant", conciliant et instituant non moins l'idée d'une image que celle d'un *faire image*. « Tout se passe dans cet espace très fin, le plus matériel de la peinture, celui lié à la peinture en tant qu'activité du *faire* en tant qu'activité poïétique. ».¹² Une *image processuelle* donc, demeurant dans sa profondeur spirituelle, en-deçà ou au-delà de tout signe verbal ou visuel, et maintenant de fait cette tentative de représentation volontairement ouverte.¹³

Il faut ici revenir à la définition de la représentation. Dans son édition de 1727, le Dictionnaire de Furetière précise : « image qui nous remet en idée et en mémoire les objets absents, et qui nous les peint tels qu'ils sont ». En ce premier sens, la représentation donne à voir l'« objet absent », chose, concept ou personne en lui substituant une « image » capable de le représenter adéquatement. Représenter est donc, en ces termes, faire connaître les choses immédiatement par « la peinture d'un objet », « par les paroles et par les gestes », « par quelques figures, par quelques marques ». Or, ce qui s'exhibe ici, sous les traits d'objets textiles ou textuels, revient à la représentation de son devenir image, de cette image en puissance, pas encore saisissable dans sa figure, mise en équation de sa figurabilité, de sa force d'énonciation,¹⁴ de sa représentation, ailleurs. Inscrivant ainsi la question de la représentation dans une logique de substitution ou de délégation, tel que repris dans ce même dictionnaire en un second sens "tenir la place de quelqu'un, avoir en main son autorité". De sorte que dans un cas comme dans l'autre, une dialectique entre présence et absence s'esquisse disant, de l'absence à la représentativité, la prolifération des manières de représenter ou de "se représenter". Le livre et le fuseau en ce sens ne rejoignent pas l'acte mimétique, rendant par la ressemblance à l'absent sa présence, mais bien la représentation même de ce vide, *condensé, déplacé*, empli de son irréprésentable.¹⁵ Et faisant de ces deux outils, dans leurs figurations denses et stratifiées, le symptôme de cette mise au travail multiple du signe dans l'ouverture de ce qu'il désigne.

Ainsi, par ces objets, les scènes d'Annonciation répondent à un paradoxe idéologique, phénoménologique et sémantique dont l'intention sera précisément de figurer, de rendre à l'image et à la pensée l'instant de ce mystère dans son impossible représentation ; non pas le secret, mais l'image de son devenir image, le possible cheminement vers son dévoilement. Enjeu se référant à la *figurabilité*, non seulement telle que l'a définie en premier la discipline psychanalytique freudienne, comme la capacité à transformer des concepts impalpables, non bornables, non définissables, en tant qu'images mentales ou représentations visuelles (Freud 1971), mais également au sens que l'entend Louis Marin, comme le travail de conversion et de transformation, par l'image et le texte, d'un concept abstrait en contenu transmissible, en un objet cernable, visible et lisible, rendant l'intangible tangible et, ce faisant, permettant le regard et l'engagement intellectuel du regardeur.¹⁶ De sorte que si l'Annonciation, dans sa figuration, offre visuellement la scène engageant l'Incarnation, elle n'en préserve pas moins sa force et intégrité idéologique. Œuvrant ainsi à en transmettre son essence, à s'inscrire en vue de témoigner, à y parvenir sans défaire la tension, à se dire sans dénouer ce qui l'intrigue.

En somme à se maintenir perpétuellement “ au travail ” de se “ faire image ”, opérant non pas dans une forme d’homogénéité de la surface peinte, mais dans un jeu établi en un espace lacunaire entre ces éléments de détails, dans l’infini dialogue qui se tisse depuis leurs interstices et ligatures.

Une scène dans le champ des possibles, dans sa latence et sa potentialité. Dans sa mise au dehors et sa rétention, dans sa dynamique spécifique, à chaque regard montrée, cachée, actualisée dans son mouvement. Dans sa faculté à représenter, à donner forme et substance à ce qui se dérober, doit se dérober. Ce qui crypté dans ses paradoxes, dans son balancement, se montre en monstration de son insaisissable. Ainsi le livre et le fuseau se définiront comme “ replis ” et “ puissance ” de l’image. Évoquant, convoquant, des idées complexes et abstraites, délimitant et ouvrant, entre ces lignes textiles et textuelles, l’étendue de leur espace “ figural ”¹⁷, théologique et théorique.

2.3. *Réification et abstraction*

En cet espace pictural advient ainsi une béance, ouvrant le regard du spectateur, le détournant du cœur de la scène, pour le conduire en ses marges, détails, saillances, et anfractuosités. Des éléments qui, livrant leur récit silencieux, invitent à cheminer en périphérie des protagonistes, aux confins de ses lieux de représentation, là au point de ces éléments faisant texture et contexture, déployant en leur représentation l’efficacité d’un récit fragmentaire et silencieux.

Aussi le livre, objet matériel représenté à l’image, renvoie d’autre part à l’abstraction de son énoncé. Récit théologique dont l’extrait, lisible ou illisible, ne peut être saisi dans son ensemble, ne parvenant en ce sens au regardeur que sous le jour de sa troncature, de son prélèvement. Un fragment renvoyant de nouveau à la question, de la révélation et de l’ailleurs de ce qui est montré, débordant à la fois sa présence objectale et l’espace qui le présente. De façon analogue, le travail de filage, en tant que phase initiale du travail textile, tend depuis la figuration de ces gestes et outils, vers un ailleurs de l’image, vers ce qui, depuis sa pratique liminaire, engage la pensée de son devenir étoffe.

De sorte que dans ce contexte, les éléments textuels et textiles ne se limitent pas à leur présence tangible, mais adviennent comme métaphores et entrelacements de différents plans de réalités et de temporalités, conduisant l’image à l’entière de ses perspectives. Cette dimension “ abstraite ” invite ainsi à considérer ce qui se situe au-delà de la ligne scripturale ou textile, qui, l’une comme l’autre, dans leur étirement, dans leur prolongation invisible, génèrent à la pensée un espace invisible, à la fois juste là et ailleurs : ici, sous l’ombre de la lettre, là, au bout du fil, mais aussi et surtout partout où l’extension de leur matérialité et de leur pratique conduit.

Permettant ainsi par la figuration de ces outils techniques et théoriques, la mise en abyme d’un véritable travail entre le visible et le virtuel, entre l’image et son potentiel imageant.

3. *Le livre et le fuseau : la fabrique de l’image*

Ainsi, si dans leur détail le livre et le fuseau permettent l’introduction de l’Image et dans l’image, ils permettent, depuis ce même détail, une dynamique à l’origine de la production même de l’image.

Attributs, accessoires, « ni dedans, ni dehors » (Derrida 1978 : 92) . Ces objets impliquent un rapport de collaboration, non seulement avec les autres éléments de

l'œuvre, mais également avec l'extériorité de la scène. Ils sont ce qui, en l'image, engage leur mécanique précisément à l'endroit où le regard se heurte à leur opacité, où l'image résiste, insiste, s'indique dans le mystère de son "devenir". Dans ce qui la promet et la performe et qui, sans la livrer, la maintient en réserve. Dans ces outils qui l'élaborent et la *manifestent*. Dans ce qui l'organise et la distribue, dans ce qui la pense, se pense et se théorise, au point de cet objet placé à proximité de la Vierge, mis à disposition du regard. Disposé, disposant, dans leur position secondaire, dans leur "à côté", la perception et réception de l'image.

3.1. *Tisser l'Image, lire le Verbe*

L'expérience performative de l'Annonciation se vérifie ainsi, non seulement par la confrontation de l'Image se formant en l'image, dans son cadre de représentation ; mais également, par l'ensemble des gestes et pratiques qui l'environnent et la redoublent. Aussi le filage en vue du tissage convoque et condense, du linge au Voile et du Voile au linceul,¹⁸ l'entièreté du récit christologique, lui-même inscrit et offert au regard, au point de ce livre ouvert présentant la prophétie d'Isaïe ou l'acceptation mariale, et assumant de fait, des Anciennes aux Nouvelles Loïs, l'entièreté du rapport de promesse et d'accomplissement. Verbe qui soufflé, gestualisé, permet ainsi, une réactualisation, une réitération de l'acte de traduction premier et de fait de transcendance. Aussi, bien que situé dans le passé du récit visuellement représenté, les termes lus par le regardeur dans le maintenant de sa contemplation, créent une forme de dégel, lui prête une voix et un corps, animent hors cadre le Verbe et ses figures. Donnant alors à penser cette « convertibilité du dire au voir » et du "voir au dire" comme "performativité iconique de la parole" (Marin 1988 : 61-72).

Un renouvellement perpétuel du dépassement des limites de cette image et de cette parole avec la certitude, la vigilance, qu'à la fois celle-ci s'étire à chaque regard hors de sa représentation, sans jamais évider son espace de monstration, maintenant toujours possible sa répétition prochaine.

3.2. *"Choséité", immanence et transcendance*

Si la lecture et le tissage convoquent dans leur gestes et pratiques un champ génératif, engageant une mise en abyme du sujet représenté, la matérialité verbale et textile des objets permettant ces pratiques induit en elle-même un caractère performant. Une « choséité » participant à l'idéologie de l'incarnation et à son efficience, par ce que Jean-Claude Bonne (Bonne 1999 : 77-111) définit et développe comme ce qui, entre le sujet représenté et son support de figuration, dans sa matière, dans son épaisseur, induit une image intriquée, dialoguante, « en *substance* », une image se tenant littéralement *sous* l'objet peint.¹⁹

Une matérialité de l'image participant ainsi à la tension entre transcendance et immanence. Avec d'une part, le médium pictural, qui par sa matérialité, engage la manifestation du divin dans une dimension tangible. Dimension matérielle de la représentation, elle-même redoublée par le caractère substantiel des activités figurées. Le corps du Christ étant à la fois le Verbe de Dieu que contient le livre et le Voile du temple à la confection duquel est précisément employé la pourpre, filée au moment de l'Annonciation par la Vierge tisserande ; et d'autre part, en pendant de cette présence effective matérielle l'idée de leur par-delà, d'un devenir lecture ou motif qui n'est pas présent en la scène peinte et, de fait, transcende tout aussi bien ces éléments de détails, que la scène les mettant en œuvre.

Cette dialectique entre transcendance et immanence maintient ainsi l'efficace de l'événement représenté, permettant aux fidèles, d'une part, d'appréhender ce qui se présente, de contempler l'incarnation à travers l'expérience visuelle que propose l'œuvre, tout en reconnaissant son inatteignable. Mettant ainsi de nouveau en jeu, en d'autres modalités que celles préalablement soumises, le rapport de figurabilité qui, tout en se présentant de façon lisible, transmissible et immanente, n'a de cesse de s'ouvrir, accessible et inépuisable, offrant conséquemment une voie essentielle au sujet même de cette image.

De sorte que, l'Annonciation devient non seulement une exploration de thèmes primordiaux tels que sont l'incarnation, le messianisme, l'ouverture du christianisme, mais aussi une invitation à questionner la représentation, son devenir, ses dispositifs de réception et transmission, ses modes de diffusion, d'existence et de résistance, l'ambivalence de l'immanence et de la transcendance, toute entière close en une image, au point de ses détails.

3.3. *Provoquer l'image, actualiser la scène*

Dans le vaste champ de la spiritualité et de l'expérience religieuse, la scène de l'Annonciation se distingue ainsi par sa capacité à rendre multiplement compte du caractère génératif. La lecture de ces œuvres, ne se limite pas alors à une narration historique, à un témoignage théologique, mais invite le regardeur à une *provocation* de l'image, une mise en jeu perpétuelle de cette figure, à la mise au dehors de ce corps en tant que figurabilité. Dans cette dynamique d'actualisation, le regardeur se voit alors engagé à l'image au contact de cette matière performée et performante, conduisant le regard au point de son affleurement, le maintenant là, en attente de sa révélation ; rejoignant en ce sens l'ensemble de la pensée développée quant au statut du spectateur ainsi qu'à la théorie de la réception qui en dépend.

3.4. *Un ailleurs spirituel*

Si l'image de l'Annonciation se présente comme doublement abstraite, au sens qu'elle se présente en des objets transcendants, menant dans leur abstraction au lieu de retrait de la figure qu'ils sous-tendent, elle implique alors conséquemment cet espace imagé, se situant en dehors de sa surface de figuration. Figures objectales, qui depuis cette vacuité de la scène, semblent éternellement faire signe en tant que présence ; outils se présentant comme le ressort même de sa force rhétorique, au sens de son abstraction, de ce qui n'est qu'en puissance, de cette image qui ne se laisse pas saisir, mais agit en l'ensemble de ses signes, objets, structures et systèmes faisant figure en lieu et place où la figure, elle, fait défaut. Permettant en ces termes de considérer cette image en tant qu' " envisagement " multiple, à la fois au sens de ce qui est prévu, attendu et à venir, et, d'autre part, à saisir comme l'identification à une figure, au sens propre du terme " envisager ", par association d'une existence à un visage. Une image ouverte, indicielle, au sein de laquelle, le Verbe qui se fait chair se tient déjà là, dans sa transformation à venir, dans les échos du fil et du Fils, d'un fuseau et de la plume servant à déposer sur la surface de papier les lettres qui constitueront la trame de son histoire, le support textuel ou textile de son existence annoncée.

De sorte que, empruntant ces termes à la pensée d'Arasse, dans sa préfiguration, l'élément de détail se présente dans « sa véritable portée providentielle » (Arasse 1999: 10). Dérivant de *providere* traduit du latin par " voir en avant ", " prévoir ",

“ pouvoir ”, le terme se définit ainsi comme ce qui désigne une force supérieure et divine surdéterminant et conduisant l'ordre de toutes choses ; comme le Verbe contient toujours son sacrifice et le Voile de pourpre sa déchirure à venir, l'un et l'autre en ce même temps, à l'endroit de ce corps redoublé, objectalisé, travaillent déjà cette Image, alors à l'orée de son existence, à son dessein rédempteur et eschatologique. Soulignant ainsi toute la force de l'image à s'extraire de son cadre de représentation à travers ces éléments de détails. Et rejoignant en ce sens ce qui a précédemment été développé comme cadre offrant un lieu liminal et de “ démonstration ” de cette même liminalité. Témoignant ainsi, du même fait, tant du mystère que de son incapacité à se traduire et se transmettre pleinement, et soulignant conséquemment l'importance de l'expérience du sujet regardant, de son espace de regard et de réflexion.

Des objets textiles et textuels assumant d'une certaine manière une charge perspective, au sens de ce qui, dans ses lignes et formes, creuse l'image, crée l'illusion d'une profondeur (Fig. 1), guidant le regard en un point de fuite invisible, non situable, mais néanmoins effectif, et se faisant structurant une pensée au-delà des limites physiques de l'œuvre. Une pensée de l'œuvre à l'œuvre, une figure se figurant. Un hors-cadre comme lieu même de l'Image et de l'image. Un passage incessant de l'invisible au visible, sans que ce fond imageant ne soit jamais épuisé, sans que l'invisible ne soit complètement traduit, toujours maintenu à la lisière de ce qui le désigne et l'esquisse.

Une image contenant, se présentant dans son refus d'être contenue. Une image cryptée. Une figuration en débord, perçant la figuration qui, cependant, l'assigne à son point de promesse, la retient à son lieu d'émergence.

De sorte que, le livre et le fuseau dans les représentations de l'Annonciation ne se présentent pas comme de simples détails ou ornements, mais jouent un rôle crucial dans la médiation de l'incarnation du Verbe et de son engagement dans le tissage du monde matériel et spirituel ; non pas comme l'accès plein et direct à l'image de Dieu et à sa Parole, mais à son “ faire image ”, à sa physicalité multiple, à la fois intrinsèque à la scène, par la fabrique d'un corps textuel, textile et charnel, mais également extrinsèque, induisant à penser ces œuvres sous le jour d'objets réflexifs, théoriques, rhétoriques et efficaces.

4. Objet(s) théorique(s) entre opacité et transparence

Ainsi par-delà le seuil franchi, depuis ses outils et objets, l'image se compose, advient, se donne comme l'espace même de son émergence, sans cesse reconquiescible. Présentant en son centre l'impénétrable, l'intact, l'inatteignable, elle s'orchestre, répartit autour ce qui, en compensation, énonce, se manipule, s'ouvre : un fuseau, une pelote, un livre. Un signe, une ligne écrite, un fil de laine enroulé, autant d'éléments qui, en pendant de ce qu'elle cachète, n'en finissent pas de s'ouvrir, de faire de sa pratique son propre cadre d'interrogation.

Faisant d'elle une image complexe, intriquée, et féconde. Une image à pans multiples, dont les éléments de détail se renversent perpétuellement dans leurs opacités et transparences. Des éléments faisant cheminer, à la fois en elle et autour d'elle.

4.1. L'image de l'image, métapicturalité

L'image de l'Annonciation engage ainsi l'image se faisant, celle idéologique et physique, dans le ventre marial, mais aussi son par-delà théorique et conceptuel.

Aussi, en ces *signes* textiles ou textuels, la scène ne se limite pas à représenter l'objet peint, mais recouvre, par ce même objet — dans sa densité sémantique, dans ces jeux de latence, de révélation et dissémination — sa notion *métapicturale*, induisant ainsi une réflexion quant à la représentation elle-même : « un signe qu'on ne peut saisir qui est, (...) le signe même de la peinture, car la peinture ne se laisse pas saisir » (Damisch 2025 : 44). Faisant de l'Annonciation non seulement un sujet religieux mais également un questionnement profond quant à l'acte même de représenter, de rendre *figurable*. Au sens de ce langage spécifique qui ne “ parle ” pas seulement de ce qu'il représente, mais aussi de lui-même, de sa propre nature de représentation et des conditions et modalités pour *faire* représentation. De ce processus consistant à verser l'intangible dans le tangible, tel que le manifeste la présence de saint Luc, en l'œuvre de Bonfigli, qui en tant que premier iconographe, confirme ledit enjeu figuratif au point où, tenant le stylet ou le pinceau, faisant image ou déposant le verbe, la main traçante, ou sur le point de tracer, établit une ligature, institue le détail de ce livre ouvert comme objet intermédiaire des sphères visibles et invisibles (Fig. 6). Figure de saint Luc scripteur ou peintre, redoublant en conséquence la figure de l'artiste lui-même, et faisant dès lors de ces scènes se *réfléchissant* en ses objets, des sujets de représentation particulièrement signifiants au sein de l'Histoire de l'Art. Questionnement métapictural par ailleurs repris en la pensée d'Omar Calabrese, prolongeant la réflexion que Daniel Arasse avait amorcée dans un article publié en 1984 (Arasse 1984 : 3-17) Dans une publication intitulée *Tempi, luoghi e oggetti dell'Annunciazione* (Calabrese 2009), l'auteur développe son analyse à partir de l'Annonciation peinte par Piero della Francesca à Arezzo, œuvre au sein de laquelle il soulignera l'enjeu d'un espace situé au-dessus de la Vierge représentant une fenêtre, une barre de bois et une corde qu'il associe alors aux outils du peintre perspectiviste, engageant de fait un questionnement profond et essentiel sur l'image, ses effets et dispositifs, sur ce qui dans ses objets et détails, la structure, l'énoncé et la livre à son agentivité, la révèle dans sa *dé-monstration*, sa *deixis*.

4.2. *Présenter, représenter*

L'Annonciation, dans ces enjeux de mise en visibilité, s'inscrit ainsi au sein de la théorie marinienne de la représentation, dans son ouvrage *Des pouvoirs de l'image* (Marin 1998), comme ce qui se présente et se manifeste à travers son propre système énonciatif et son propre mode représentatif, dans ce va et vient incessant du texte et de l'image.

En une grammaire visuelle, servant précisément cette intention du “ faire image ” et offrant de fait l’ “ image réfléchissante ” précédemment évoquée, telle que pensant par elle-même, en elle-même, à travers des niveaux de lecture pluriels, sa propre nature imagée.

L'image conduit alors l'œil vers ce qui demeure en “ instance de visibilité ”, invisible mais omniprésent, circulant en l'espace de sa représentation, jusqu'au fond de la perspective ouverte depuis l'espace clos de la chambre, menant précisément, en sa lucarne, au “ point de vue ”²⁰ de l'image, au lieu où elle éconduit et se promet à son futur. (Fig. 7, 8, 9). Un “ effet de sujet ” pour reprendre les termes mariniens, faisant de ce cadre pictural un espace dynamique, au sein duquel chaque élément contribue à son propre niveau de lecture une compréhension plus profonde du mystère et de l'acte de figurabilité.

Un cadre marquant en somme à la fois le début de l'assujettissement de l'image

au regard et, du même fait, la subordination du sujet regardant à son dispositif figurant.

4.3. *Opacité et transparence de la scène et ses outils*

Postulat engageant à penser l'objet livre et fuseau dans l'image, avec l'image et depuis l'image, en un espace de figuration où l'opacité et la transparence ne sont pas antinomiques, mais génèrent, dans leur oscillation et collaboration, l'intensité de l'œuvre et l'expérience induite.

La notion de transparence sera ainsi associée à une certaine clarté ou accessibilité de l'œuvre, permettant au spectateur ou au lecteur de saisir immédiatement sa signification ou intention, en l'occurrence, un livre ou un fuseau, une Vierge lisant ou flant. Transparence et accessibilité qui, si l'on en suit la pensée marinienne, n'est jamais totale et conduit toujours à une certaine résistance ou opacité.²¹ À ce quelque chose qui, échappant à sa lecture, au point de la page suspendue dans le vide, au point de ce fuseau maintenu par le fil, interpelle le regard et la pensée, interroge dans sa fixité,²² dans ce temps qui devenant turbidité et réification, devient observable. Aussi pour Marin (1989), l'opacité n'est pas simplement une impossibilité de compréhension, mais l'invitation même à la lecture de ses résistances. L'opacité est donc intrinsèquement liée à la capacité de l'œuvre à générer du sens, à provoquer une réflexion, et à impliquer le spectateur ou le lecteur dans l'*intelligence* même de l'image, dans ce fait de lire *entre*, de *cueillir* ou *discerner*, de voir « depuis le dedans des choses ».²⁴

Oscillant entre ces deux pôles, usant à la fois de leurs opacités et de leurs transparences, ces objets se présentent comme seuils dynamiques permettant l'amplitude de l'image, son mouvement, sa vivacité.

Objets textiles et textuels, outils écrans et lucarnes, mettant en somme le regardeur en présence de ce que la sémiologie définit comme " l'efficacité du signe ", dans sa double disposition d'observation et d'observatoire : sa disponibilité théorique en somme. Sur ce que précisément engage de façon paradigmatique la carafe de Filippo Lippi (Fig. 10,11), là, au ras du spectateur, au creux d'une marche qui redouble la bordure de l'œuvre, comme premier seuil de l'expérience de contemplation ou de lecture. Une marche qui, en gage de son importance, a été creusée pour que l'objet puisse tenir dans l'image. Donnant ainsi l'impression que cette dernière est prise non seulement dans la matière de ce qui constitue le socle de la scène, mais aussi de la surface de l'œuvre. Objet à mi-chemin entre le sujet représenté et la matérialité même de sa représentation. Objet dont le regard s'empare, qu'il questionne et qui, depuis sa transparence, engage à penser l'opacité de l'image à laquelle le verre confronte en arrière-plan, conduisant au travers de sa matérialité à l'épaisseur de sa figuration, dans la densité pleine de ce rose quasi charnel, à la fois soubassement et profondeur de l'évènement. Petit objet à la fois contenu dans l'image et contenant de l'image, tel que l'indique la complexité à sa base, dont l'appendice de verre renverse à l'esprit son statut, se donne dans sa propre contenance, dans la contenance de son propre dispositif, et faisant à ce titre de cet objet quasi viscéral, *bouteille de Klein*,²⁵ ni intérieur, ni extérieur, le cœur même de son opérativité, de son opérativité en démonstration : un *objet théorique* donc.

Objet théorique au regard de la pensée de l'image, mais également objet théorique au regard de la pensée théologique, que sa représentation, tout à la fois, met en équation et solutionne comme ventre virginal pénétré et au demeurant *intact*.

Une grossesse *métaphorique*, au confluent des deux lignes que profilent la tige de lys et celle de la colonne christique. Colonne par ailleurs recoupée en sa base par la main virginale. Espace de croisements et d'opérations multiples donc, au sein duquel ces linéarités se rejoignent en l'encolure du récipient, au lieu de sa gestation objectale, dans la transparence de ce qu'il y a, dans l'invisibilité de ce qui s'y contient, dans le mystère *informel*²⁶ de ce qui se produit et infuse la totalité de la scène.

Élément figuratif central et structural qui, aux côtés du livre et du fuseau, confirme cette capacité objectale, à la fois intériorité et extériorité de l'image, pensée de l'image et, du même fait, entrée dans sa profondeur, narrative et théorique.²⁷

4.4. Lire, tisser : pratique, praxis et parergon

Ainsi la carafe de Filippo Lippi, engage, dans sa situation *inter-médiaire*, ni dedans ni dehors, la notion de parergon.²⁸ Du grec ancien “*para*”, “à côté” ou “en marge” et de “*ergon*” “travail” ou “œuvre”, appartenant au vocabulaire pictural, le parergon est l'accessoire, l'ornement, le détail secondaire, accompagnant l'œuvre principale. Bien que son emploi soit assez rare dans la langue latine, il est néanmoins attesté chez plusieurs auteurs,²⁹ dont Strabon et Pline l'Ancien.

Dans son ouvrage intitulé *Géographie*, Strabon fait ainsi intervenir la notion de *parergon* en un passage concernant la ville de Rhodes, au sujet d'une œuvre du peintre de cette même ville nommé Protogène :

La ville de Rhodes est ornée de nombreux monuments votifs dont la plupart se trouvent au Dionysion et au gymnase, d'autres en d'autres lieux. Les plus célèbres sont le Colosse du Soleil et les peintures de Protogène, notamment le *Lalysos* et le *Satyre* appuyé à une colonne. Sur cette colonne était posée une perdrix devant laquelle, dit-on, les hommes restaient si bouche bée quand le tableau venait d'être exposé que toute leur admiration allait vers elle, tandis que le Satyre était négligé, avec quelque art qu'il fût peint. Ceux qui élevaient des perdrix étaient encore plus émerveillés lorsqu'ils eurent amené devant le tableau leurs perdrix apprivoisées ; elles se mirent à pépier et attirèrent la foule. Protogène, voyant que le principal passait ainsi au rang d'accessoire, *parergon*, obtint des autorités du sanctuaire d'effacer l'oiseau (Strabon 2024).

Exemple paradigmatique de ce détail comme fabrique de l'image, de l'image de l'image, telle qu'elle nous parvient encore aujourd'hui dans l'ensemble de sa contexture narrative. Contexture se déployant depuis ce *parergon*, ce motif accessoire, secondaire par rapport au sujet du tableau, mais qui, par son rôle d'ornement, peut impliquer la démonstration d'une certaine virtuosité, rejoignant, dans son inexplicable attraction, dans le par-delà de son art, tout le potentiel travail de l'œuvre, sa *virtualité*.³¹

En ce sens, Pline induit en la notion du *parergon*, ce qui peut, dans sa présence, révéler quelque chose d'essentiel³² et conducteur en l'image. Il y fait ainsi référence au Livre XXXV de son *Histoire naturelle*. Le récit consacré aux minéraux, comporte une longue section sur l'art de la peinture et son histoire, de même que chez Strabon, le passage se réfère alors à Protogène :

Dans le même temps, comme on l'a dit, florissait aussi Protogène. Il était de Caunos et appartenait à une communauté soumise à Rhodes. Au début il était très pauvre et s'appliquait au plus haut point à son art : aussi sa production était-elle restreinte.

Le nom de son maître ne peut être établi avec certitude ; certains prétendent que jusqu'à cinquante ans il peignit des navires : la preuve en serait que, lorsqu'il décorait à Athènes, en un emplacement très fameux, les propylées du sanctuaire de Minerve, où il a représenté en une peinture célèbre Paralus et Hammonias, il y ajouta de petits vaisseaux de guerre dans les parties que les peintres nomment " hors-d'œuvre " (*parergia*), pour bien montrer d'où son œuvre était partie pour en arriver à ce sommet où elle s'offrait glorieusement aux regards (Pline, *Histoire naturelle*, XXXV, § 101).

De sorte que selon cette lecture et dans ce cas précis, le détail, le motif accessoire ou périphérique advient comme le lieu où l'œuvre se figure dans toute son étendue, de début et de fin, dans son " venir ", dans tout ce qui s'y entame et s'y achève, point de départ et point d'arrivée. Navires, livre ou fuseau, comme entreteté du voyage pictural en un seul objet, en un si petit espace, empli de toute son histoire.

Si ces images ne nous sont malheureusement pas parvenues, d'elles nous reste ce récit parergonal, la survivance d'un élément secondaire, qui depuis son dire, depuis sa marque, depuis ce qui, dans son travail, a retenu un jour le regard, déploie encore son image, la fabrique ici, maintenant.

Un ici et maintenant, une effraction et résistance du détail, rejoignant en ce point la barque de Lorenzetti, dont l'attribution est aujourd'hui contestée, dans la mélancolie de ce *Castello in riva al mare* (Fig. 12). L'œuvre actuellement visible à la pinacothèque de Sienne, présente un paysage dans sa banalité paysagère.

Ainsi, en 1426, à l'orée de la perspective albertienne, à l'orée des horizons qui s'étendent loin au regard, à l'aube de ces regards qui perceront le centre de l'image pour emmener plus loin son histoire, le peintre toscan réalise une image qui, de prime abord n'a pas de narration ; un paysage pour sa seule beauté. Une image plate dressée au regard : un château, ou plutôt une riche villa de campagne, au bord d'un lac, dans un environnement aride et argileux avec lequel tranche la richesse du jardin qui entoure la demeure. Un éperon rocheux vient s'imposer au premier plan. De cette scène un détail, incongru, hors de mesure, détaché de son contexte, interroge et insiste : derrière le massif gris de la roche, au-devant de la maison, une barque. Elle ne navigue pas. Aux frontières de l'eau et de la terre ferme, elle est vide, disproportionnément vide. Aux abords de son rivage, elle attend. Sa forme est ambiguë, elle semble non pas reposée sur la côte, mais avoir été déposée sur l'image, en sa surface peinte. Détail entêtant, quasi central, dont le quasi renforce l'insistance. Dans ses teintes sombres, dans son contraste, elle accapare l'attention tout entière, embarque l'œil et l'esprit, fait arpenter l'image, oblige à fouiller sa vacuité, à en faire perpétuellement l'expérience. Depuis sa petite tache sombre, arrimée à sa figuration, ce qui ressemble plus à un objet qu'à une barque, organise son voyage, déploie des paysages incertains. Elle est une liminalité qui fait traverser le temps et l'espace, fait *navette*,³⁴ trame un récit inconnu, sans référence, conduit à ses propres horizons. Elle est une porte à et vers l'image, une porte couchée sur laquelle s'asseoir, voir l'œuvre de loin, y revenir ; dans sa *théorie tautologique*,³⁵ s'inscrire dans le va-et-vient processionnel, se « confronter au retour de ces restes non traduits constituant ces objets-sources » (Laplanche 2014). Une image hermétique et féconde : un tour de ronde infini de sa picturalité sèche, pour elle-même et pour tout ce qui y a trait, qui toujours quelque part, n'est que ça, réduit à son plus simple *appareil*, à son chant pictural,

à ses pigments, à ses gestes, à l'ensemble des mouvements de l'âme que ces objets saisissent et suscitent³⁶ et qui, en eux-mêmes, font image à l'image. Donnant ainsi à penser « des structures *qui se meuvent* aux structures à l'intérieur desquelles nous nous mouvons » (Eco 1968 : 43). Des images suspendues, en ce temps caractéristique du détail et de son analyse, en “ un temps qui ne passe pas ”. ³⁷ Des images sans bord, non orientables, à la fois tout à fait extraverties et introverties,³⁸ au point de ce retroussement, à l'endroit précis de cet objet dit “ théorique ”. Un objet qui depuis l'intérieur joue sur la limite de l'œuvre.³⁹

Ainsi, de façon analogue, accessoires et attributs de la Vierge, gravidiques, autotéliques,⁴⁰ le livre et le fuseau des Annonciations travaillent l'œuvre dans ses écarts. En marge, à la fois en la scène et tout à fait ailleurs, avant ou après, tout entier dans le contenu extensible du discours qu'ils soutiennent, ils s'instituent en ce sens en tant qu'objets *atopiques*, portant en eux, à la fois depuis le dedans et depuis tout autre chose, la lecture de l'œuvre qui les fait être. Une acception du *parergon* rejoignant alors la pensée de Jacques Derrida comme ce qui n'étant : « ni œuvre (*ergon*), ni hors d'œuvre, ni dedans ni dehors, ni dessus ni dessous, (...) donne lieu à l'œuvre » (Derrida 1978 : 14).

S'il se voit fréquemment traduit par “ hors d'œuvre ” il serait plus exact de considérer ces éléments comme “ bord d'œuvre ”, comme ce qui en reste, insolite, résiste à l'image et la *surprend* : du même temps, la dérobe et la livre. Le *parergon* se caractérise en ce sens comme cet espace séparateur, d'où les sémiologues et historiens de l'art peuvent observer les triangulations signe-signifiant-signifié (Calabrese 2001 : 27-28), artiste-œuvre-spectateur : un hyper-cadre qui l'inscrit dans un extérieur et, à la fois, la constitue en tant qu'intérieur. Agissant comme scission entre espace pictural et espace « *ambiant* » (Marin 2008 : 47), élément permettant l'entrée à l'œuvre, à la fois ouvrant et bordant son espace de présentation, de « re-présentation ». ⁴¹ Une image *imprévisible*, advenant en ce point où il faut supposer que quelque chose manque, en ce point où le travail à côté fait déjà image à la place de l'image, en lieu et place où précisément vient à manquer l'image, en ce point qui fait image, la pratique et la théorise.

En ce point où l'œuvre ne présente pas pleinement son énergie figurative, mais la déchaîne contre ce qui manque en elle. Le mot *manque* est ici, dans le cas des Annonciations, non seulement à prendre au sens de ce que toute image impose comme différence et *différance*⁴² avec son référent mais aussi, *stricto sensu*, comme ce qui, à l'image reste caché et par ces éléments, se désigne dans son manquement. Ainsi le détail faisant ornement ou accessoire, donne lieu à l'œuvre en l'espace précis de cette carence, que le *parergon* ne vient pas combler, mais indiquer comme manquement, orchestrer dans la lecture de son manque, donner à sa reconnaissance en tant que ce qui vient à faire défaut, génère une tension qui est le propre de son *économie* figurative, « d'un discours organisé par une présence manquante » (Marin 1994 : 129). Une opération économique, au sens de la mise en réserve, et de ce qui depuis cette réserve fructifie, s'étend. Puisque de fait, l'énergie de ce qui est en manque dans l'image ne revient pas, ou pas seulement, égale ou semblable à elle-même. Dans son cheminement le manque revient à son manque, fait retour, mais chargé d'autre chose, de sa lecture en un ensemble, de ce qu'il dit, souligne et emplit ailleurs, d'autres images que son manque *désigné*, convoquent. Le manque n'est plus alors cette absence radicale, mais le chant tout entier du manquement. Un détail, disant le manque de l'image, un trou béant qui la fixe et qui, dans le même temps, dans le franchissement de son seuil engage

la fabrique d'une myriade d'autres images désignant en creux, en contre-forme, celle manquante. Un signe *dé-taillé*, donnant à penser toute son *efficacité*, au sens que l'entend Louis Marin, résultant d'une double logique : celle d'une part en tant que le *parergon* fixe l'œuvre, l'arrime ; et celle d'autre part en tant qu'il la met en mouvement.

Le livre et le fuseau sont ainsi ce « discontinu figuratif » (Marin 2008 : 56), élément étranger, à la fois intériorité, extériorité, inassimilable (Derrida 1978 : 92), insistance antérieure ou postérieure, arrêt et débordement;⁴³ ils sont ce qui dans l'image agit comme « un signe performant, un procès théorique et définissant le lieu d'une opération symbolique » (Marin 1994 : 316).

Revenant en somme, dans leur détail, à la mise au travail de l'image par cet outil, dont la pratique devient *praxis*. Il faut alors revenir à la distinction entre *pratique* et *praxis*. Ainsi selon Aristote, la *praxis* se réfère à l'action humaine guidée par la vertu en fonction de principes moraux ou éthiques. Aussi, le fuseau, symbole de la pratique domestique et du quotidien, représentant des tâches ordinaires de la vie terrestre mariale avant l'annonce divine, s'étend à la notion de *praxis*, par l'ancrage de l'œuvre dans une réalité tangible, rappelant au spectateur la dimension humaine et accessible du tissage et de la lecture devenant au travers de ces gestes quotidiens la métaphore de cette existence latente, l'image d'un ordinaire prêt à être transformé, par la vertu mariale, dans l'extraordinaire de l'incarnation.

De façon analogue, le livre, clos, ouvert ou en lecture, renvoie de même dans sa pratique aux notions de sagesse divine et de connaissance. Dans l'iconographie de l'Annonciation, le livre ouvert suggère l'accomplissement des prophéties et l'acceptation par Marie de son rôle dans le plan divin. Transcendant conséquemment ces simples pratiques, en une vérité plus élevée.

De sorte que, par l'ajout singulier de l'objet de lecture ou de tissage, depuis leur apparence anecdotique ou pratique, l'image fait entrer le tissage et la lecture dans ce qui a été défini, à travers la *praxis*, comme la mise en regard d'une certaine pensée de l'image, de pensée de l'image par l'image, d'une théorisation de l'image. Non pas une théorie *a posteriori*, projetée sur l'image mais contenue en l'image, pensée par l'image, dans son intériorité, comme appendice central, greffe exégétique, contenant à la fois la partie et le tout : synecdotique. En poussant, de fait, le plus loin possible, jusqu'à l'excès, une hyperparergonalité, qui attirerait en elle, par « invagination » (Derrida 1978 : 92) ses dehors et ses limites, rejoignant ainsi de nouveau, « à force de signes », ⁴⁴ le questionnement aussi bien marinien que derridien. De sorte que depuis ces détails, l'Annonciation est ici à envisager, non seulement comme sujet théologique mais, aussi, comme « objet théorique » matérialisant, questionnant et structurant, l'interrogation même de ses dispositifs de signification et de représentation. Aussi, le livre et le fuseau, dans leur supplémentarité, bordent l'image depuis une spatialité interne, dont la temporalité et la symbolique associée créent un cadre haut-bas, terrestre-divin, avant-après, judaïque-chrétien, tenant tout entière l'image dans sa monstration, dans l'ancre de son espace de figurabilité, au cœur même de son travail de lecture et de transmissibilité. Deux objets, deux outils, des accessoires à emprunter, comme une voie d'*a-bord* de la scène et de son événement, comme façon de l'aborder, d'y parvenir dans tous ses paradoxes et mouvements, en somme son *efficace*.

4.5. *Efficacité de l'image*

Louis Marin, dans ses travaux portant sur la sémiotique et la théorie de l'image,

explore la notion d'*efficacité*, concept dépassant l'acception de la figuration, comme ce qui se voudrait être la reproduction d'un événement ou d'un sujet. Selon la pensée marinienne, l'efficacité de l'image ne réside alors pas seulement dans sa capacité à produire un effet de réel, mais aussi et surtout dans sa capacité à générer un sens incertain, d'agir sur l'imaginaire et sur la pensée, d'engager le spectateur dans un processus mettant l'un et l'autre : l'image, le regard et leurs réflexions, dans un mouvement tiers, commun, totalisant.

L'efficacité de l'image repose ainsi, selon l'auteur, sur sa capacité à ouvrir un espace de dialogue permettant à l'œuvre non seulement de représenter, mais aussi d'interroger, de proposer, d'étendre son figurable ailleurs qu'en son espace de picturalité ; en un lieu indéterminable où la signification ne serait jamais fixe, mais toujours différée, différente, en cours de lecture et de négociation, en somme de ce qui au travers de ces objets théoriques, dans cette fabrique d'une image autre, *alter*, se caractérise comme *différance* : basculement de la promesse à son accomplissement, retard, attente, comme l'entière épaisseur et incertitude que le mystère même de son sujet présuppose.

À ce titre, Marin s'intéresse également à la dimension politique et sociale de cette efficacité. Il examine en ce sens comment les images participent à la construction des discours de pouvoir, pouvant à la fois consolider et contester les structures existantes. L'efficacité de l'image, dans ce contexte, se voit alors chargée d'une capacité à ouvrir sa lecture, modeler sa pensée, et par conséquent infléchir la position du regardeur non seulement face à l'œuvre mais aussi dans son temps.⁴⁵

Un travail invisible, que synthétise de nouveau la carafe de Filippo Lippi (Fig. 65), dans cette lumière portée par l'œuvre en l'objet qu'elle dispose au-devant de sa scène et dont en résulte cette ombre portée qui, dans sa figuration, comme le souligne Victor Stoichita dans son ouvrage *Brève histoire de l'ombre*, énonce l'ensemble de la problématique, non seulement de réflexion, mais aussi de réfraction de l'image. Deux phénomènes fondamentaux, liés à la propagation de la lumière, l'un traitant du rebond lumineux, l'autre soulignant, dans la traversée de densités optiques différentes, sa déviation. Une carafe qui, en cette liminalité de l'image, condense le propre de son efficace, la manifeste, fait démonstration de l'entièreté de son pouvoir d'assimilation et de dissémination, introduit et clôt en son sein, le regard et la pensée. Un changement de milieu et de nature, un élément objectal et conceptuel, comme sortie et entrée de l'espace pictural et extrapictural, instituant le sujet regardant comme effet de cette présentation, au-devant de cette ombre indiquant l'indétermination de " ce qui est à venir " et qui dépasse tout à la fois l'image et le regardeur. Les assujettit l'un et l'autre, par la force de son détail, à ce qui en son point ne reste toujours qu'en deçà ou au-delà. « Une fois arrivés à cette constatation, si nous voulons respecter la démarche qui est à l'origine du tableau, notre analyse doit nécessairement s'arrêter là. Essayer de définir, par des mots plus précis, ce que cette ombre est, ou signifie réellement, serait mal la comprendre, puisque l'intention de Lippi est qu'elle figure non pas l'explicable, mais, justement son contraire : le mystère. Ou bien, pour répondre quand même aux impératifs du travail d'herméneutique, nous pourrions dire, que le signe de l'ombre est, chez Lippi, un signe perpétuellement interprétable. » (Stoichita 1997 : 78-79). Et donc, au même titre que le livre ou le fuseau, infiniment efficace, en tant que capacité à générer du sens, et la pensée de ce sens, à engager le spectateur dans son propre suspens, dans l'appesantissement de ce fuseau maintenu dans le vide, de cette page immobilisée dans sa lecture. Des éléments de détail, ne servant non

plus simplement dans leur figuration le reflet passif du réel, ou l'illustration d'une scène narrative, mais advenant comme les supports actifs de la pensée marinienne, de ce qui se présentant, se présente en représentation, dans un pouvoir du signe et une actualisation permanente de ce qu'il engage ; par une réserve sémantique, inépuisable, incertaine et toujours ouverte.⁴⁶

5. Cloture, ouverture : le détail autotélique

Ainsi, à l'issue de ce temps de réflexion, l'image s'ouvre et se clôt sur ce qui, a été développé à partir du détail comme " objets théoriques ", " espace de travail " et " fabrique de l'image ". Il faut entendre ici par travail, l'œuvre plurielle qui façonne l'Annonciation, celle déjà passée à laquelle la Vierge s'adonnait l'instant d'avant, dans sa tâche de lectrice ou de fileuse, celle céleste et divine qui pointe à l'instant même de ce qui constitue à proprement parler l'Annonciation, mais aussi son énonciation, celle toujours déjà à l'œuvre du regardeur attendu à l'image, dans le dégel qu'impose sa présence, dans la mise en mouvement des éléments génératifs qu'il observe et relie, d'un bord à l'autre de l'Histoire, d'un bord à l'autre de l'espace figuré, d'un bord à l'autre de sa pensée à l'image. Et de l'image dans sa propre pensée du figuratif. Postulat à partir duquel l'image engage sa matière dans la production de sens, un sens façonnant et façonné au point d'interaction de son sujet, de son objectalité et de son spectateur.

En ce sens, il est envisageable de comprendre la manifestation phénoménologique de l'œuvre comme une matérialité portant la trace des tensions et des forces qui l'ont modelée, qui la traversent et qui en déploient sa grammaire sous la forme d'objets théoriques, permettant de penser par l'image, au-delà de l'image, ce que l'image tient de forclos.

Une force *théorique*⁴⁷ particulièrement prégnante à l'endroit de ces deux détails textile et textuel, au sens où ils font à la fois " histoire " et " limite ". De sorte qu'approcher ces lignes scripturales ou textiles, revient à border l'image, percevoir les rives du temps et du visible, de la pensée même de l'œuvre à l'œuvre, dans son dispositif imageant. Des images détaillées, s'imposant ainsi avec force au regard, à la fois comme densité, ouverture et nouage sur lesquels se crée un système de relations (Damisch 1984), dévoilant tout un pan dynamique qui ne cesse de participer à l'image et ses opérations, qui l'institue dans tout son potentiel.

Un fuseau, un livre, une carafe, une barque, autant d'outils et d'objets qui respectivement et conjointement, génèrent le motif de l'image, ouvrent l'image dans l'image, offrent sa lecture, proposent à la pensée sa structure et sa contenance sémantique, font circuler le regard.

Une image qui, en somme, au point de son détail, est toujours au *départ*. Terme supportant en lui, dans sa construction même, l'entier enjeu de l'objet théorique, de ce qui, dans son travail, *séparant* l'objet de l'image et l'image de l'objet,⁴⁸ la " divise ", la " portionne ", la fait autre ; la restitue dans sa pleine potentialité énonciative et agentive. D'un même mouvement, ferme sa scène et l'ouvre, la déconstruit et la reconstruit, ailleurs ; la met *en partance* de sa propre figurabilité, où jouit toujours le perdu.⁴⁹

Notes

¹ Unité minimale et liminale, linguistique, verbale ou figurative, sur laquelle reposent et s'initient les disciplines analytiques, ici conjointement mobilisées, de la sémiologie et de la psychanalyse.

² Lacan (1991) y approfondit la question du langage, du signifiant, et de la loi, en insistant sur l'espace intermédiaire où se tient la fonction de l'interdit. En ce qui concerne les fondements de l'interdit chez Lacan, voir également *Séminaire I, Les écrits techniques de Freud* (1953-1954), Paris, Seuil, 1998.

³ La définition de ce concept, sous lequel se voit regroupé cet ensemble de textes, se verra précisée et discutée tout au long de cette étude à l'endroit du détail, par la mise en dialogue de son emploi, notamment chez Omar Calabrese, Louis Marin et Hubert Damisch.

⁴ L'altérité désigne la qualité ou la condition de ce qui, à partir de son ensemble, dénote, se présente comme autre. En philosophie, en anthropologie, en psychanalyse ou en sémiologie, l'altérité renvoie à la reconnaissance de la différence, de l'étrangeté, de ce qui se distingue de son ensemble et l'ouvre à autre chose. Et en cela, l' "altère", en change sa perception, sa narrativité, sa temporalité et son sens.

⁵ Le substantif "figurabilité" dérive de l'adjectif "figurable", ce "qui peut être figuré, représenté" ou "ce qu'on peut se représenter" imaginairement. Utilisé en psychanalyse, en sémiologie ou au sein de la théorie des images, le terme recouvre des nuances spécifiques. Aussi lorsque la figurabilité traduit l'expression freudienne "*Darstellbarkeit*", il désigne l'un des processus du "travail du rêve", mais aussi des images qui peuvent sourdre chez l'analyste dans la situation de transfert. En sémiologie ou théorie de l'art, dans les approches relevant de l'iconologie ou de l'iconographie analytique, le terme qualifie un certain "travail de l'image" quant à ce qui est représenté.

⁶ Tendance correspondant à la dynamique d'ensemble de cette étude, dont l'expression fait référence à la dernière parution présentée par Giovanni Careri, portant sur le concept d'objet théorique chez Damisch, dans la retranscription d'un entretien avec Mathieu Bénézet, *Centrer les marges*, Paris, EHESS, 2025.

⁷ « Le détail se manifeste comme un écart ou une résistance par rapport à l'ensemble du tableau ; il aurait alors pour fonction de transmettre une information parcellaire et différente du message global de l'œuvre », Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion (1992), 2008, p. 9.

⁸ Emprunt en premier lieu à l'anthropologie et à la sémiotique chez Paolo Fabbri, son emploi chez Louis Marin a dépassé l'acception de la figuration comme ce qui se voudrait être la simple reproduction d'un évènement ou d'un sujet, la donnant alors à penser, au-delà de son image, dans toute la mise en jeu sémiologique : dans l'ensemble de son réseau signe-signifiant-signifié.

Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image ; Gloses*, Paris, Seuil, 1993.

⁹ Le terme est emprunté à la pensée freudienne dans la lecture sémiologique et psychanalytique du rêve Freud (1899).

¹⁰ Provenant du grec ancien "*mystērion*", *μυστήριον*, le terme désigne un secret ou une chose cachée, impliquant de fait un dévoilement. Il est ainsi lié au mot "*mystēs*" désignant un être initié, instruit dans et par le "secret". Enfin le verbe grec "*muein*" (*μυεῖν*), signifiant "fermer les yeux, fermer la bouche", se présente comme la racine du mystère qui ne doit ainsi, précisément, ni se montrer, ni se dire, n'être ni vu, ni entendu. Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latin*, Hachette, Paris, 1885, p. 208.

¹¹ Un "faire image" mentionné en ces termes par la pensée d'Omar Calabrese : « Il tutto avviene in questo quarto sottilissimo spazio, la parte più materiale del dipinto, quella legata alla pittura come attività del *fare*, come attività poetica » (Calabrese 1985 : 77).

¹² Il faut ici entendre par « ouverte » ce qui, à l'image, appuie visuellement le ressort conceptuel de cette représentation induisant la participation active de son regardeur. Regardeur permettant, dans sa collaboration, l'émergence de l'image, précisément en cet espace dit "de travail".

¹³ Cette force d'énonciation est ici à saisir comme capacité d'ouverture de l'image à partir de son signe en un énoncé qui en dépasse le cadre de représentation, l'étire de part en part, au-delà et en deçà de ce qu'elle donne à voir dans l'instant de sa représentation, mais aussi au-delà et en deçà de ce que contactent ces outils dans la longue histoire de leur pratique domestique. En somme une énonciation telle que l'a définie Paolo Fabbri en ces termes : « Il concetto di enunciazione è, a mio avviso, uno degli elementi fondamentali che ha permesso l'esplicitazione, l'articolazione di questa intuizione: che da un segno si rinvia a un segno, ma che l'operazione di rinviare da segno a segno è essa stessa un'operazione semiotica » (Fabbri 1998 : 59).

¹⁴ C'est précisément à partir de ces principes de condensation, de déplacement et de figurabilité, hérités de sa tradition psychanalytique, que Damisch (1972) développera la *Théorie du/ nuage/ de Giotto à Cézanne : Pour une histoire de la peinture*.

¹⁵ Concept central à la pensée marinienne (Marin 1989) particulièrement développé dans son ouvrage *Opacité de la peinture*. Pour un regard croisé avec la discipline psychanalytique autour du figurable, voir l'entretien avec Louis Marin par Odile Asselineau et Marie-Jeanne Guedj (1990 : 52-62).

¹⁶ Concept principalement associée aux travaux de Jean-François Lyotard et développé ultérieurement par d'autres théoriciens tels que Louis Marin et Georges Didi-Huberman dans les domaines de la théorie et de la pensée de l'image.

Le terme interroge ainsi l'image non plus simplement comme l'espace de représentation d'une réalité ou d'un objet, mais en tant qu'outil, élément en mouvement et en travail. La question du figural cherche en ce sens à dépasser l'opposition traditionnelle entre la forme et le sens, en se concentrant sur la manière dont le texte et les images peuvent générer des significations affectant le spectateur, au-delà de ce qui est simplement narré ou représenté. Aussi, engageant une dimension idéologique, politique ou théologique, le figural se présente comme ce qui, latent, au sein de l'image et du langage, liant le discursif et le non-discursif, le visible et l'invisible, permet la révélation ou la production de réalités qui ne sont pas immédiatement visibles ou reconnaissables (Lyotard 1971 ; Marin 1994 ; Didi-Huberman 1990).

¹⁷ Le travail textile et textuel de la Vierge rejoint en ce point la *trame* d'une destinée, tel que l'induirait au sein du Nouveau Testament l'élément du Voile du Temple, dont la laine filée entre les mains de la Vierge à l'instant de l'Annonce de son existence, servira à produire l'étoffe qui se déchirera de haut en bas à sa mort. Matthieu (27 : 51) : « Et voici, le voile du Temple se déchira en deux, depuis le haut jusqu'en bas, la terre trembla, les rochers se fendirent », Marc (15:38) : « Le voile du temple se déchira en deux, depuis le haut jusqu'en bas » et Luc (23 : 45) : « Le soleil s'obscurcit, et le voile du temple se déchira par le milieu. » *La Bible de Jérusalem*

¹⁹ Provenant du latin "*substantia*", dérivé de "*substare*". composé de "*sub* -", signifiant "sous", et "*stare*", signifiant "se tenir" ou "se tenir debout". Le terme évoque en ce sens l'idée de ce qui se tient sous quelque chose, ou ce qui constitue l'essence ou la nature fondamentale d'un objet ou d'une chose.

²⁰ La valeur du terme "point" est ici double. Indiquant, à la fois le lieu où s'ouvre le regard et ce que ce même lieu condense dans son ambivalence, voie d'accès, négation ou mise en attente de l'image annoncée, promise ailleurs, "par-delà l'image".

²¹ Voir à ce propos la pensée phénoménologique de Maurice Merleau-Ponty (1945 : 381-383) : « La contradiction que nous trouvons entre la réalité du monde et son inachèvement, c'est la contradiction entre l'ubiquité de la conscience et son engagement dans un champ de présence (...). Cette ambiguïté n'est pas une imperfection de la conscience ou de l'existence, elle en est la définition (...). La conscience qui passe pour le lieu de la clarté est, au contraire, le lieu même de l'équivoque. ». Principe également cité chez Umberto Eco (2015 : 32).

²² Cette phénoménologie du *détail prégnant*, de cet élément *a priori* rempli d'autre chose, constitue le propre de la recherche sémiotique. Omar Calabrese développe en ce sens : « Infatti, vi sono fenomeni che richiedono il supporto della congettura, oltre che della sensazione immediata. Epicuro ne individua in particolare due: "ciò che attende conferma", e "ciò che non cade sotto i sensi". Nel primo caso si tratta di dare conferma alla sensazione, e questo avviene per mezzo di un meccanismo di "verifica" e "falsificazione", che costituiscono un asse dei contrari, e che devono essere consolidati per mezzo di una coppia di subcontrari, la "non falsificazione" e la "non verifica". Il secondo caso è semioticamente più interessante, poiché contraddistingue la vera e propria inferenza logica, e non è legato alla percezione ma al ragionamento per mezzo di segni. In questo senso, compare qui, come in tante parti del pensiero greco antico, la tesi secondo la quale è possibile estrarre dai fenomeni (ciò che appare) una conoscenza nascosta o segreta (ciò che non appare). », « En effet, il existe des phénomènes qui nécessitent le soutien de la conjecture, ainsi que de la sensation immédiate. Épicure en identifie en particulier deux : "ce qui attend confirmation" et "ce qui ne tombe pas sous les sens". Dans le premier cas, il s'agit de confirmer la sensation, ce qui se fait au moyen d'un mécanisme de "vérification" et de "falsification", qui constituent un axe des contraires, et qui doivent être consolidés par une paire de sous-contraires, la "non-falsification" et la "non-vérification". Le second cas est semiotiquement plus intéressant, car il distingue la véritable inférence logique, et il n'est pas lié à la perception mais au raisonnement par le biais de signes. En ce sens, apparaît ici, comme dans de nombreuses parties de la pensée grecque antique, la thèse selon laquelle il est possible d'extraire des phénomènes (ce qui apparaît) une connaissance cachée ou secrète (ce qui n'apparaît pas) ». Calabrese (2001 : 34).

²³ Se référer à son *Ouvrage Opacité de la peinture : Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, EHESS, 2006. Présentant et développant ce double concept d'opacité et transparence qui a par ailleurs constitué la parole liminaire d'une conférence au sein du séminaire de Felix Guattari : « J'insiste sur la distinction et, en même temps, sur l'articulation qu'il convient d'opérer dans la notion même de représentation, entre la transparence et l'opacité. Pour transparence, j'utilise aussi le terme de transitivité. C'est le motif de la représentation en tant qu'elle tient lieu d'un absent, d'un mort. Dans ce dispositif, la dimension de dédoublement et de substitution est, d'une façon générale, réglée par une économie mimétique (représenter quelqu'un ou quelque chose). L'autre dimension, parfois négligée, est ce qu'on pourrait appeler l'opacité de la représentation. Là encore j'emploie parfois un deuxième terme, peut-être moins suggestif que celui d'opacité, la réflexivité du dispositif de la représentation : toute représentation se présente en représentant quelque chose. Dans le champ du discours, on poin-

terait cela comme le fait d'énonciation. » et transcrite dans son article : *L'efficace de l'image religieuse : de la relique à l'image*, "Chimères. Revue des schizoanalyses", N°10, hiver 1990, pp. 103-119.

²⁴ Emprunté au latin *intelligentia*, "faculté de percevoir, compréhension, intelligence", dérivé de *intelligere* ("discerner, saisir, comprendre"), composé du préfixe *inter-* ("entre") et du verbe *legere* ("cueillir, choisir, lire"), ce que Damisch propose en ces termes pour définir sa pratique : « être attentif à ce qui se joue entre les énoncés, à ce qui se dit à travers l'énonciation elle-même » Damisch (2025 : 31).

²⁵ L'objet conçu par le mathématicien allemand Felix Klein en 1882 appartient à la discipline de la topologie. La bouteille de Klein présente une surface non orientable sans frontière, qui peut être envisagée comme une surface fermée et sans intérieur dans un espace à quatre dimensions, mais qui ne peut être réalisée dans l'espace tridimensionnel sans intersection, où elle prend alors généralement la forme d'une carafe. Incarnant ainsi un objet théorique, un outil à penser, illustrant et démontrant des concepts fondamentaux de géométrie non orientable et topologiques, permettant notamment, par son approche, une remise en question des distinctions classiques entre intérieur et extérieur, telle que soulignée en l'œuvre de Lippi.

²⁶ Le terme *informel* fait ici référence à ce liquide dans sa représentation, permettant ce jeu de l'image liquéfiée et de l'Image. Un liquide comme espace de formation d'un corps pour l'heure *informe*, en gestation. Se référer à la pensée de l'*informel* développée par Umberto Eco (1968 : 115-136) "L'Informel, comme d'ailleurs toute œuvre 'ouverte', ne nous conduit pas à proclamer la mort de la forme, mais à en forger une notion plus souple, à concevoir la forme comme un champ de possibilités". Ainsi qu'à l'ouvrage de Georges Didi-Huberman (1995).

²⁷ Mettant, de fait, en nuance, l'idée préétabli du détail tout en le maintenant, factuellement, par ses caractéristiques figuratives en tant que "détail" pictural.

²⁸ Le terme "parergon" vient du grec ancien, composé de "para-" (*παρά*), signifiant "à côté de" ou "en dehors de", et "ergon" (*ἔργον*), signifiant "travail" ou "œuvre". Littéralement, "parergon" peut être traduit par "ce qui est à côté de l'œuvre" ou "travail depuis son accessoire". Historiquement, il désigne ce qui demeure secondaire par rapport à l'œuvre principale, un complément qui n'est pas l'objet central et qui, néanmoins, enrichit ou modifie la perception de cette œuvre.

Dans son contexte philosophique et esthétique, notamment chez Kant, Jacques Derrida et Louis Marin, le concept de *parergon* est interrogé en vue de comprendre comment ces éléments périphériques, ou accessoires, influencent la réception et le sens de l'œuvre principale. Voir Emmanuel Kant (1965) ; Marin (1994) ; Schapiro (1969 : 223-242) ; Stoichita (1993) ; Derrida (1978).

²⁹ On trouvera mention d'occurrences chez Aulu Gelle (1982).

³⁰ En tant que force permettant son ouverture, c'est-à-dire l'inscription d'une œuvre dans la durée de ses multiples lectures, de sa résistance au temps. Voir Marin (1992 : 15).

Sur ce point l'approche du *parergon* se distingue ici de la pensée kantienne à laquelle on doit sa transmission contemporaine. Le concept se trouve alors principalement défini dans sa *Critique de la faculté de juger*, où se voit abordée la notion de cadre, ou d'ornement, qui accompagne l'œuvre d'art. Pour Kant, le *parergon* désigne ce qui entoure l'œuvre principale — comme le cadre, la décoration ou tout élément extérieur — et qui, tout en étant extérieur à l'objet d'art, contribue à sa présentation et réception.

³¹ Au sens de ce qui l'assouche, de l'essence qui la constitue.

³² Le terme "navette" désigne à la fois un petit bateau et un outil de tissage, dont le mouvement de va-et-vient rappelle celui d'une embarcation traversant une rivière, symbolisant ainsi un passage et un entrelacement entre deux rives ou fils.

³³ Voir le concept de théorie chez Damisch dans son rapport à la procession : « Or 'théorie' est à entendre dans le sens qui lui était attribué dans la Grèce antique, où il désignait une procession." Rejoignant ainsi l'idée d'une "image processuelle" et par conséquent d'une "image théorique". Voir Damisch (1972 ; 2025)

³⁴ Voir le principe de l'*œuvre en mouvement*, développé par Umberto Eco (1968 : 37).

³⁵ Se référer à la temporalité spécifique de l'analyse que le détail permet (voir Pontalis 1997).

³⁶ Reprenant en ce sens la définition exacte de la Bouteille de Klein qui permet d'expérimenter, d'un point de vue sémiologique et phénoménologique, la carafe de Lippi.

³⁷ Voir la pensée de Arasse (2009).

³⁸ Le terme qualifiant quelque chose qui est finalisé en lui-même, qui possède une finalité propre, se verra plus amplement développé en partie conclusive.

³⁹ « Nous avons là une représentation théâtrale : la représentation est toujours représentation d'une représentation » (Damisch 2025); et aussi Peirce (1885-1959).

⁴⁰ Le concept de "différance", développé par Jacques Derrida, est central à sa pensée déconstructiviste. Cette notion joue sur le double sens du mot "différence" et du verbe "différer" en français, ce qui signifie à la fois "différer" dans le temps et "différer" dans l'espace.

La "différance" implique que le sens est toujours en mouvement, jamais fixe, et qu'il est constitué par des différences entre les éléments d'un système de signes. Selon Derrida, le sens d'un mot ou d'un concept n'est jamais pleinement présent ou achevé ; il est toujours reporté à d'autres mots et significa-

tions. Ainsi, le sens est constamment différé, d'où l'idée que le langage et la signification sont intrinsèquement instables.

Ce concept remet en question les idées de présence, d'origine et de vérité absolue dans le langage et la pensée, soulignant que toute signification est conditionnée par son contexte et par les relations qu'elle entretient avec d'autres significations. En somme, la "différance" est un outil pour comprendre la complexité et la fluidité du langage et des significations (Derrida 1967 : 288).

⁴¹ « Pour Damisch et pour Calabrese, l'objet théorique est un modèle en tant que configuration synchrétique – choisie ou construite – qui opère sur la tension entre les différents plans (voir le miroir, l'ombre, le point, etc.). Un Janus bifrons qui oblige l'analyste à la théorie et l'incite à réfléchir au sens même de sa théorisation ; il fournit les outils permettant la connexion *chronotopique* avec d'autres séries discursives ; il offre l'opportunité heuristique de procédures de transformation et de découverte. Il mérite, et l'expérience le prouve, d'être revivifié » (Fabbri 2017).

⁴² En référence au titre de l'ouvrage *À force de signes-Travailler avec Louis Marin*, sous la direction de Pierre-Antoine Fabre, Alain Cantillon & Bertrand Rougé, Paris (2018).

⁴³ L'image, et plus précisément la dichotomie des activités de ces scènes, au travers du fuseau et du livre, du textile au texte, devient ainsi un lieu où se joue un ensemble d'enjeux, non seulement figuratifs mais, également, théologiques, idéologiques, politiques et historiques. Notamment au regard de cette hypothèse consistant à établir l'escamotage iconographique du fuseau par le livre comme marqueur et moteur de ce rejet *secundum carnem* de la Vierge tisserande, issue de l'imagerie judaïque. Vierge, Nouvelle Eve, qui, à partir du XII^e siècle temps des montées anti-judaïques et des premiers pogroms, se verra relayée par l'émergence des Vierge lectrices occidentales et spirituelles.

⁴⁴ Ce déconstructivisme derridien, doit ici s'entendre dans la limite d'une ouverture *raisonnable*, telle que border par la pensée d'Umberto Eco ou Paolo Fabbri dans un cadre de pensée qui lui reste historiquement et idéologiquement propre et cohérent, et imposant de fait une trame de lecture pertinente: « L'affermazione iniziale di Eco, come sappiamo, era infatti quella dell'opera aperta; cioè, in qualche modo, Eco proponeva l'idea - per Peirce fondamentale - secondo la quale, nella babele dei segni, ogni segno può rinviare a un altro segno pressoché all'infinito. E accaduto così che, di fronte all'impennata della nozione semiotica dicodice, negli anni Settanta (ma soprattutto negli anni Ottanta) siano stati i fautori del decostruzionismo a riprendere l'idea dell'opera aperta, citando anche Peirce, senza però riferirvisi assolutamente in modo corretto: e sono andati dicendo che su ogni testo si può fare esattamente questo lavoro, si può cioè mettere tutto in contatto con tutto. (...) Se effettivamente tutti i segni rinviati ad altri segni possibili, non c'è più nessuna possibilità di controllo. E se non c'è più nessuna possibilità di controllo, siamo davvero in una società babelica, anzi addirittura postbabelica. Da qui l'idea difensiva: che cosa si può introdurre di codificato nel linguaggio per evitare il rischio di questa gigantesca esplosione. ».

« L'affirmation initiale d'Eco, comme nous le savons, était en effet celle de l'œuvre ouverte ; c'est-à-dire, d'une certaine manière, Eco proposait l'idée — fondamentale pour Peirce — selon laquelle, dans la Babel des signes, chaque signe peut renvoyer à un autre signe presque à l'infini. Il en est ainsi arrivé que, face à la montée de la notion sémiotique du diadème, dans les années soixante-dix (mais surtout dans les années quatre-vingt), ce furent les promoteurs du déconstructivisme qui ont repris l'idée de l'œuvre ouverte, citant aussi Peirce, sans toutefois s'y référer absolument de manière correcte : et ils ont affirmé que l'on peut effectuer exactement ce travail sur chaque texte, c'est-à-dire mettre tout en contact avec tout. (...) En effet, si tous les signes renvoient à d'autres signes possibles, il n'y a plus aucune possibilité de contrôle. Et s'il n'y a plus aucune possibilité de contrôle, alors nous sommes vraiment dans une société babélique, voire post-babélique. D'où l'idée défensive : qu'est-ce qu'on peut introduire de codifié dans le langage pour éviter le risque de cette explosion gigantesque. » (Fabbri 1998 : 14).

⁴⁵ « Théorique » au sens étymologique, de ces éléments d'"observation" et de "contemplation" de l'image au travail de son propre sujet, théologique, historique et sémiologique et, se faisant, permettant à partir de ces éléments de cheminer en l'image tout en faisant cheminer l'image, de l'inscrire dans une mise en mouvement qui tout à la fois précède et devance la scène, la met en *procession* (Damisch 1972).

⁴⁶ Le terme "départ" provient du latin *partire*, désignant à l'origine l'acte de séparation ou de division, aujourd'hui spécialisé pour désigner le commencement d'un déplacement ou d'un voyage. Mouvement que reprennent à leur charge ces détails et en particulier la barque, dans la reconduction à sa fonction d'origine. Ainsi, "Séparant l'objet de l'image", au sens de son environnement, d'un prélèvement *dé-taillé* et, par ailleurs d'une séparation "de l'image et de l'objet", dans le détachement de sa figuration et de son association sémantique communément établie, d'un écartement réflexif au sein duquel se loge le travail du *figural*.

⁴⁷ Le détail est à la fois mélancolie et jouissance. Une mélancolie enfantine, de cet *in-fans* qui, sortant de son silence et entrant au langage, perd cette disposition de voyant. Le détail, dans son reste, dans son effraction silencieuse, dans ce qui, dans sa propre poussée, laisse sans parole, reconduit à l'objet perdu, à ce degré en deçà, ou au-delà du lisible. Fait de nouveau jouir de ce détachement au langage, à la fois de ce manque de symbolisation et du plein travail de cette symbolisation, comme fabrique

même de l'espace signifiant. Et de fait comme éclairage de ce que constitue l'acte même de " perdre ", dérivant du latin " *per-*", " à travers ", " par-delà ", et " *dare* ", " donner ". De sorte que *perdre* signifie en premier lieu le fait de " faire passer quelque chose à un état inférieur en donnant sa destruction ". Le détail en cela renverse cette économie du regard et du visible, en renouant avec cette activité de visionnaire si spécifique, sans parole et sans certitude aucune propre à l'état l'*enfance*. Ainsi, « si le tableau risque de s'y disloquer et le regard de s'y noyer, c'est aussi un moment privilégié où le plaisir du tableau tend à devenir jouissance de la peinture ». (Arasse 1992, 2008 : 17-18) ; Lyotard, (1971 : 209-277) ; Pontalis (1988 : 249) ; Lacan (1953 : 413).

Bibliographie

-
- Agamben, Giorgio
2004 *Le temps qui reste : Un commentaire de l'Épître aux Romains*, Paris, Rivage
- Acquarelli, Luca, a cura di.
2015 *Au prisme du figural, Le sens des images entre forme et force*, Rennes, PUR.
- Arasse, Daniel
1984 "Annonciation/Énonciation: remarques sur un énoncé pictural au Quattrocento", *Versus*, 37, janvier-avril, 3-17.
- 2009 *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion.
- 2010 *L'Annonciation italienne: Une histoire de perspective*, Paris, Hazan.
- Austin, John
1962 *How to Do Things with Words*; tr. fr. *Quand dire, c'est faire* Paris, Seuil 1971.
- Bachelard, Gaston
1994 *L'intuition de l'instant*, Paris, Le livre de Poche.
- 2012 *La poétique de l'espace*, Paris, Puf.
- Barthes, Roland
2015 *L'aventure sémiologique*, Paris, Points.
- Benveniste, Emile
2012 *Dernières leçons, Collège de France (1968-1969)*, Paris, Seuil.
- Bertrand, Denis
2000 *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan Université,
- 2021 *A même le sens : hommage à Jacques Fontanille*, sous la direction de Ivan Darrault-Harris, Paris, Lambert Lucas.
- Bonne, Jean-Claude
1999 "Entre l'image et la matière: la choséité du sacré en Occident", J.-M. Sansterre et J.-C. Schmitt (dir.), *Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée*, Bruxelles,-Paris-Rome, pp. 77-111.
- Breal, Michel; Bailly, Anatole
1885 *Dictionnaire étymologique latin*, Hachette, Paris.
- Bredenkamp, Horst
2015 *Théorie de l'acte d'image*, Paris, La Découverte.
- Calabrese, Omar
1985 *Il linguaggio dell'arte*, Milan, Bompiani.
- 2001 *Breve storia della semiotica. Dai presocratici a Hegel*, Milan, Feltrinelli.
- 2006 *Come si legge un'opera d'arte*, Mandatori università.
- 2009 "Tempi, luoghi e oggetti dell'Annunciazione", dans D. Arasse, *L'annunciazione italiana. Una storia della prospettiva*, Milan, La Casa Usher.
- 2012 *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*, Milan, La Casa Usher.

- Careri, Giovanni
 1988 *Il dettaglio patetico*, dans : AA.VV., " Il dettaglio non è un dettaglio ", Flaccovio, Palermo, 69-72.
 1989 *Il mistero dell'Annunciazione nel 600*, avec Louis Marin, " Inchiesta ", Bologna, 85-86.
 2013 *La torpeur des ancêtres : juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine*, Paris, EHESS.
 2016 *Hubert Damisch, l'art au travail*, Paris, Mimésis.
 2025 *La Part de l'Œil, Lire, Décrire, Interpréter. Louis Marin entre texte et image*, n.39.
- Chartier, Roger
 1994 "Pouvoirs et limites de la représentation. Sur l'œuvre de Louis Marin", *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 49^e année, 2, 407-418.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant Alain
 2014 *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont.
- Damascène, Jean
 1994 *Le visage de l'invisible*, Paris, Migne.
- Damisch, Hubert
 1972 *Théorie du /nuage/*. Pour une histoire de la peinture, Paris, Seuil.
 1983 *La peinture est un vrai trois*, "Catalogue d'exposition François Rouan", Paris, Centre Georges Pompidou.
 1984 *Fenêtre jaune cadmium - Ou les dessous de la peinture*, Paris, Seuil.
 1995 *L'image dans le tableau*, dans «Actualité des modèles freudiens, langage, image, pensée, 39-54.
 1997 *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, Paris, La librairie du XXI^e siècle.
 1997 *Hors cadre : entretien avec Hubert Damisch, Perspective*, 1, 2013, 11-23.
 2025 *Centrer les marges*, Paris, EHESS.
- Dekonnick, Ralph
 2002 *Entre présence et représentation. Les pouvoirs de l'image et de l'art*, " L'Atelier d'esthétique éd., Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques ". Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, " Le Point philosophique ", pp. 245-262.
 2016 *La force en puissance des images. Les Visual Studies au regard de la théorie chrétienne de l'image, XVI^e-XVII^e siècles*, dans « Gil Bartholeyns (éd.), *Politiques visuelles*, Paris, Presses du Réel, pp. 275-293.
 2017 *Force de figures. Le travail de la figurabilité entre texte et image*, " numéro spécial, La Part de l'Œil ", 31.
- Deleuze, Gilles
 1968 *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France.
 1988 *Le pli : Leibniz et le Baroque*, Paris, Minuit.
- Derrida, Jacques
 1993 *La dissémination*, Paris, Seuil.
 2010 *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion.
 2014 *L'Écriture et la différence*, Paris, Points.
- Didi-Huberman, Georges
 1990 *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit.
 1995 *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion
 1998 *Phasmes, Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit.
 1999 *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, Paris, Minuit.
 1999 *Ouvrir Venus*, Paris, Gallimard.
 2000 *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit.
 2001 *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Minuit.
 2002 *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit,
 2004 *Sous le regard des mots*, " Karine Winkelvoss, Rilke, la pensée des yeux ", Publications de l'Institut d'Allemand, Université de la Sorbonne Nouvelle, PIA.
 2007 *L'image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels* Paris, Gallimard.
 2011 *Atlas ou le gai savoir inquiet, l'œil de l'histoire*, 3, Paris, Minuit
 2013 *Phalène, Essais sur l'apparition*, 2, Paris, Minuit.
 2018 *Aperçues*, Paris, Minuit.

- Eco, Umberto
 1968 *Opera aperta*, Milano, Bompiani ; tr. fr. *L'Œuvre ouverte*, Paris, Point 2015.
 1972 *La Structure absente: Introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France.
 1988 *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF.
 1989 *Lector in fabula : Le rôle du lecteur, ou, La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Essais.
 1992 *Le signe*, Paris, Essais,
 Fabre, Pierre-Antoine
 2018 *À force de signes-Travailler avec Louis Marin*, Paris, EHESS.
 Fabbri, Paolo
 1998 *La svolta semiotica*, Milan, La nave di Teseo 2023.
 Fierens, Christian
 2020 *Gesticulation, gestion, geste et gestation. Symptôme et Politique*, “ Figures de la psychanalyse ”, vol. 40, 2, 41-49.
 Focillon, Henri
 2013 *Vie des formes*, Paris, Puf.
 Foucault, Michel
 1966 *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.
 Fontanille, Jacques
 1989 *Les Espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours-peinture-cinéma)*, Paris, Hachette.
 1995 *Sémiotique du visible*, Paris, PUF.
 1996 *Des figures de discours aux formes de vie Nouveaux actes sémiotiques*, N° 44-45, Limoges, PU Limoges.
 2004 *Soma et sema, figures du corps*, Maisonneuve.
 2006 *Régimes sémiotiques de la temporalité: La flèche brisée du temps*, Paris, PUF.
 2008 *Pratiques sémiotiques*, Paris, Puf.
 Francastel, Pierre
 1967 *La Figure et le lieu*, Paris, Gallimard.
 Freedberg, David
 1998 *Le pouvoir des images*, Paris, Gérard Monfort.
 Freud, Sigmund
 1971 *L'interprétation du rêve*, Paris, Puf.
 1977 *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard.
 2013 *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Puf.
 Frugoni, Chiara
 2004 *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Florence, Le Lettere.
 Garnier, François
 1982 *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris, Le Léopard d'Or, 2.
 1989 *Le langage de l'image au Moyen Âge. II Grammaire des gestes*, Paris, Le Léopard d'Or.
 Gombrich, Ernst
 1996 *L'art et l'illusion : Psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard.
 Greimas, Algirdas Julien
 1966 *Sémantique Structurale*, Paris, PUF.
 1972 *La sémiotique poétique*, Paris, Larousse.
 1976 *Sémiotique et Sciences sociales*, Paris, Seuil.
 1983 *Du sens II: Essais sémiotiques*, Paris, Seuil.
 Ingold, Tim
 2013 *Une brève histoire des lignes*, Paris, Zones Sensibles Editions.
 Jakobson, Roman
 1963 *Essais de linguistique générale*, trad. Nicolas Ruwet, Paris, Minuit.
 Jung, Carl Gustav
 2014 *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, 1912, Paris, Le Livre de Poche.
 Kant, Emmanuel
 1790 *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin 1965.
 Kristeva, Julia
 2016 *Autour d'Émile Benveniste: Sur l'écriture*, Paris, Seuil.
 2017 *Sèmiotikè: Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Points.

- Lacan, Jacques
 1953 *Le symbolique, l'imaginaire, et le réel*, " Bulletin interne de l'Association française de psychanalyse ".
- 1966 *Écrits*, Paris, Seuil.
- 1979 *La relation d'objet et les structures freudiennes, Séminaires 1956-1957*, Association Freudienne Internationale.
- 1991 Séminaire XVII, L'envers de la psychanalyse (1969-1970), Paris, Seuil.
- 1998 Séminaire I, Les écrits techniques de Freud (1953-1954), Paris, Seuil.
- 2014 *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, tome 11: Le Séminaire livre XI*, Paris, Points.
- Laplanche, Jean
 2014 *La pulsion et son objet source. Son destin dans le transfert*, " Le langage malgré tout ", Annuel de l'APF, Paris, PUF.
- Lytard, Jean-François
 1971 *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck.
- Manetti, Giovanni
 2013 *In principio era il segno. Momenti di storia della semiotica nell'antichità classica*. Milan, Bompiani.
- Marin, Louis
 1981 *La description du tableau et le sublime en peinture. À propos d'un paysage de Poussin et de son sujet*, " Communications, 34. Les ordres de la figuration, sous la direction de Pierre Boudon ", 61-84.
- 1988 *Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures*, " Cahiers du Musée national d'art moderne ", n° 24 : Art de voir, art de décrire II, p. 62-81.
- 1988 *Aux marges de la peinture : voir la voix*, " L'Écrit du temps ", n.17 : Voir, dire, 61-72.
- 1988 *Logique du secret et représentation de peinture : sur quelques Annonciations toscanes à la Renaissance*, " Trois ", vol.3, n°3.
- 1989 "C'est moi que je peins..." *Topique et figures de l'énonciation*, " La Part de l'œil ", 5, 141-155.
- 1990 *Le concept de figurabilité, ou la rencontre entre l'histoire de l'art et la psychanalyse. Entretien avec L. Marin par Odile Asselineau et Marie-Jeanne Guedj*, " Nervure, Journal de Psychiatrie ", Paris, vol. 3, n° 1, 52-62.
- 1990 *L'efficace de l'image religieuse : de la relique à l'image*, " Chimères. Revue des schizoanalyses ", N°10, hiver, 103-119.
- 1992 *Transparence et opacité de la peinture... du moi*, " *Vita Fortunati*, Bologna, Bologna la cultura italiana e le letterature straniere moderne ", Bologna, Università/Ravenna, Longo Editore, vol 2.
- 1992 *Ruptures, interruptions, syncopes, dans la représentation de peinture*, " Ellipses, Blancs, Silences ", Presses universitaires de Pau.
- 1993 *Des pouvoirs de l'image : gloses*, Paris, Seuil.
- 1994 *De la représentation*, Paris, Seuil.
- 2006 *Opacité de la peinture : Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- 2008 *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion.
- 2016 *Les lectures transversières*, Paris, Albin Michel.
- Merleau-Ponty, Maurice
 1945 *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- 1975 *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Folio.
- 1979 *Le Visible et l'Invisible- Notes de travail*, Paris, Gallimard.
- Mondzain, Marie-José
 1996 *Image, icône, économie*, Paris, Seuil.
- 2003 *Le Commerce des regards*, Paris, Seuil.
- Panofsky, Erwin
 1976 *Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu*, dans " La Perspective comme forme symbolique et autres essais "; tr. fr., Paris, Les Éditions de Minuit, 235-255.

- Pastoureau, Michel
 2004 *Une histoire symbolique du Moyen-Age occidental*, La librairie du XXIème siècle, Paris, Seuil.
- 2015 *Des signes dans l'image. Usages et fonctions de l'attribut dans l'iconographie médiévale (du Concile de Nicée au Concile de Trente)* Turnhout, Brepols.
- Peirce, Charles Sanders
 1885-1959 *Écrits sur le signe*, Paris, Points 2017.
- Plin l'Ancien
 77-78 *Histoire naturelle. Livre XXXV. La peinture*, trad. J.-M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres 1985.
- Pontalis, Jean Baptiste
 1997 *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard.
 1988 *Perdre de vue*, Paris, Gallimard.
- Quignard, Pascal
 2002 *Sur le jadis*, Paris, Grasset.
 2014 *Sur l'image qui manque à nos jours*, Paris, Arléa.
 2016 *Autour d'Émile Benveniste : Sur l'écriture*, Paris, Seuil.
- Sartre, Jean-Paul
 1965 *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées.
- Schapiro, Meyer
 1969 "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art : Field and Vehicle in Image-Signs", *Semiotica*, 223-42.
 2000 *Les mots et les images : sémiotique du langage visuel*, Paris : Macula.
- Stoichita, Victor I.
 1997 *Brève histoire de l'ombre*, Paris, Droz.
 1999 *L'Instauration du tableau : Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris, Droz.
- Strabon
 14-23 *Géographie, Livre XIV*, Paris, Les belles lettres 2025.
- Svenbro, Jesper, Scheid, John
 2003 *Le métier de Zeus : Mythe du tissage et du tissu*, Paris, Errance.
 2014 *La Tortue et la lyre. Dans l'atelier du mythe antique*, Paris, CNRS.
- Wajcman, Gérard
 2004 *L'objet sans transposition. La voix dans la représentation de l'Annonciation*, "La Part de l'œil", 19, pp. 165-174.
- Warburg, Aby
 2012 *L'Atlas Mnémosyne*, par Martin Warnke avec la collaboration de Claudia Brink, Paris, L'Écarquillé.

Incarnare l'oggetto teorico. Dalla *déplacée* di Damisch
all'immagine queer
Giorgio Fichera

Abstract. The aim of this article is to open the notion of theoretical object conceived by Hubert Damisch to the question of gender and to consider the subject (the beholder) no longer as neutral and universal but as situated and embodied. The operation of this opening is examined through the analysis of two methodological precedents: Mieke Bal and some of her objects and Mona Hatoum's *Corps étranger*. This interpretative reconfiguration, triggered by resistance to the gaze of the artistic object and to a certain normative forms of knowledge, is applied and induced by a queer pictorial work by Caravaggio which requires for its analysis, a subjective agency that effectively reconfigures the unity of the subject-spectator.

Keywords: gender studies, queer studies, displacing, Damisch, Caravaggio

1. La *déplacée* d'Hubert Damisch

L'*oggetto teorico*, così com'è stato pensato da Hubert Damisch – più nella prassi che nella volontà di definirlo – permette una riqualificazione euristica della relazione – *in primis* scopica – tra *soggetto* che guarda, analizza e fruisce, e il suo *oggetto*.¹ Proprio nell'apparente ossimoro di una pratica teorica, di una pratica che costruisce la teoria, i termini del *vedere* e del *sapere* possono nella loro dialettica ridefinirsi attraverso le potenzialità epistemologiche che quest'operazione consente. Lo snodo che sarà qui indagato riguarda la sfida, che l'oggetto teorico lancia al soggetto che lo interroga, di accettare una perdita di potere – in termini di qualità gerarchica del loro rapporto – e una perdita di certezze rispetto al sapere che lo determina in quanto soggetto presupposto come universale e neutro.

Resistendo al paradigma iniziale con il quale sono osservati, certi oggetti, obbligano chi li interroga a fare (un'altra) teoria.² Damisch lo afferma esplicitamente: l'oggetto si pone in termini teorici, produce teoria e necessita una riflessione sulla teoria.³ Quest'ultimo dato auto-riflessivo può essere inteso come uno degli effetti che l'oggetto produce, *around itself* nelle parole di Damisch, quello di condizionare la posizione teorica iniziale con la quale lo s'interroga e di forzarla a mostrarsi per quella che è, facendone emergere – nei termini di Donna Haraway che sono un punto nodale della presente riflessione – parzialità e privilegio.⁴ In questa spinta autoriflessiva, e nell'adeguarsi ai mezzi che

l'opera stessa dà per fare teoria,⁵ il soggetto si vede così *déplacé* nelle sue certezze interpretative. Il confronto con la singolarità di un dato oggetto – principalmente artistico – induce in chi lo osserva, non solo un punto di vista, ma potenzialmente una riflessione sulla struttura della propria soggettività. Che sia nella riflessione sull'origine della prospettiva,⁶ o in quella che lega – con il giudizio di Paride – al bello corpo e differenza sessuale (Damisch 1992), Damisch pone le basi di un'idea del rapporto tra il soggetto e l'opera che non è né d'ordine razionale né simbolico ma piuttosto legato all'inconscio e al corporeo.⁷ È su quest'ultimo dato che può innestarsi una tradizione di pensiero, come quello femminista, che ha messo in luce sul piano sociale e teorico il valore dell'esperienza corporea e della dimensione soggettiva rispetto ai metodi d'analisi e agli effetti performativi degli oggetti culturali – non ultime le immagini –, nel loro uso e fruizione.⁸

Nel riflettere sul concetto di *déplacement*, declinato nel participio passato femminile sostantivato *la déplacée*, intraducibile in italiano se non al prezzo di una perdita di forza, data dalla sua ambiguità semantica, Damisch indica un'operazione di cambiamento – non definitivo – che coinvolge, nel caso dell'oggetto-mostra, le opere e il pubblico.⁹ Le prime, cambiando di spazio espositivo, assumono nuovo significato e inducono nel secondo nuove possibilità di lettura. Che lo spostamento sia prima di tutto corporeo e fisico, Damisch lo dichiara implicitamente nell'immaginare, per il museo Boijmans Van Beuningen di Rotterdam, la mostra *Moves* nella quale le opere erano disposte su un pavimento-scacchiera, sul quale il pubblico poteva spostarsi liberamente cambiando, senza regola, di direzione e di punto di vista. Un dipinto era così esposto nella tua materialità d'oggetto, dandosi a nuovi e inediti sguardi, anche diagonali e non più esclusivamente frontali, fino a lasciarsi guardare nel suo retro per tradizione nascosto nell'obiettivo di farsi finestra albertiana contro una parete (Damisch 2016: 227).

Questa *déplacée* di soggetto e di senso sottintende come necessario il supporto del corpo di ogni singola persona che si prestava a questo "gioco".¹⁰ Prendere in conto il corpo, la fisicità della presenza di chi guarda nello spazio,¹¹ la singola soggettività, può *inclinare* la stabilità di un punto di vista pensato come universalmente valido.¹² Nell'idea di Damisch questo dato ha una valenza tanto attiva quanto passiva: attivare il funzionamento di un'operazione, o esserne l'oggetto, esserne il risultato o l'effetto. Il soggetto non è più esclusivamente *mâitre* attivo ma si ritrova incarnato in un ruolo e in un luogo determinati.¹³

Chi guarda, come chi interpreta, è ridotto paradossalmente dalla fenomenologia della sua dimensione corporea. Quando Damisch parla d'analizzare *con* e non più di un'analisi che porti *su* un quadro (Damisch 1987: 181), suggerisce che il confronto tra i due termini, soggetto e oggetto, si dà come orizzontale, distaccandosi dall'idea hegeliana d'oggetto (Melville 2005). Si apre quindi una possibilità d'analisi degerarchizzata del fenomeno artistico che inverte, per così dire i ruoli, imponendo al soggetto un'esperienza di reificazione corporea. Questo mio tentativo implica non solo che ci si debba avvalere di un paradigma interpretativo inedito o alternativo rispetto all'oggetto artistico – rispondendo alle sue esigenze intrinseche e specifiche – ma anche l'esigenza di tener conto dell'esperienza sensibile – corporea, scopico-cinetica, soggettiva – quale parte costitutiva dell'analisi.

Questa potenzialità, che mi sembra insita nell'oggetto teorico, permette di con-

seguenza di considerare chi guarda non più come neutro e universale ma come situato e incarnato nella sua realtà contingente – quella, prima di tutto, del presente nel quale conosce e si relaziona all’opera.¹⁴ Rapportata alla questione di genere, questa ipotesi permette di discuterne la qualità etero-patriarcale del soggetto e verificare quanto l’idea di una necessaria incarnazione sia produttiva dal punto di vista della teoria delle immagini.

2. Mieke Bal e la prassi del corpo che guarda

Già negli anni Ottanta Mieke Bal ha condotto una riflessione che prendeva come oggetto la struttura narrativa di testi, letterari e figurativi, nei quali l’immagine delle donne e del loro corpo ha avuto uno spazio rilevante (Bal 1986, 1987 e 1988). In questi studi, la singolarità degli oggetti emerge dalla necessità di porvi uno sguardo analitico, fondamentalmente etico,¹⁵ che tenga conto tanto di una loro differenza intrinseca, in termine di resistenza ai confini disciplinari e metodologici – e più in generale allo sguardo –, quanto della differenza di genere. Di fronte a certe rappresentazioni, con una latente o esplicita parte strutturante di violenza, la ratio scientifica non può restare la stessa ma deve rispondere alle esigenze di una lettura che avveniva in presenza di questa singolarità e, nel caso specifico di Bal, in un momento di cambiamenti epistemologici: l’affermarsi dell’esperienza (del pensiero) femminista degli anni Settanta.¹⁶ Secondo questa linea di pensiero, consapevole del rapporto ineguale tra soggetto e oggetto, si deve inevitabilmente (e ulteriormente) fare i conti con le posizioni positiviste che pensano la storia e il soggetto in termini di neutralità e universalità, eludendo la validità del corporeo nell’esperienza soggettiva.¹⁷ L’analisi dei fenomeni culturali dov’essere dunque sufficientemente duttile da accogliere la parzialità – della differenza di genere – e metterla euristicamente a profitto su oggetti che posso così apparire nuovamente complessi. Una svolta critica che – ed è il proprio di buona parte del pensiero femminista – comincia con la presa in conto del corpo, della sua presenza fisica come parte integrante del *vedere* e del *sapere*.

Bal l’ha ampiamente applicato nell’analisi e la riflessione condotta su *Spider* di Louise Bourgeois (Bal 1999 e 2024). La presenza spettatoriale dell’istallazione è fondamentalmente determinata dalla corporeità del vedere, dalla coscienza che non c’è comprensione intellettuale che non sia anche e precipuamente data dall’esperienza corporea del pubblico. Il corpo-sguardo entra nelle gabbie metalliche, si lascia sormontare e atterrire dal ragno fuori scala, e questo movimento è già una forma di teorizzazione. Questo presupposto, che definisco incarnato, è una prassi metodologica non solo del rapporto che Bal costruisce con l’oggetto teorico *Spider* – nella “conversazione”, direbbe Haraway (1988), tra il soggetto che guarda e l’oggetto guardato –, ma soggiace anche allo sguardo portato su di un dipinto, il *Bagno di Betsabea* di Rembrandt (Bal 1990), oggi conservato al Louvre (fig.1). Qui l’attenzione è portata non solo sull’esperienza corporea della figura e sul suo effetto su chi la guarda – il nudo come oggetto passivo del piacere scopico – ma presuppone ed esige anche una consapevolezza femminista del ruolo – attivo – della rappresentazione nell’agire sulla realtà dei soggetti, come della violenza alla quale il corpo nudo dipinto fa segno.



Rembrandt, *Betsabea con la lettera di David*, 1654, olio su tela, 142x142 cm, Parigi, Museo del Louvre

Questo testo figurativo della metà del XVII secolo resiste, in effetti, a quella che Bal chiama *lettura realista*, rivelando il processo di naturalizzazione ideologico che ne informa il contenuto e che si fonda sull'inconsapevolezza «del sistema significativo con cui l'opera è costruita» (Bal 1990: 506, tr. mia). Quello che la sua analisi denuncia è l'obliterazione, attraverso il mito dell'unità coerente dell'opera e dell'autorialità creatrice, dei conflitti e delle resistenze strutturali, a «trame maestre» (Bal 1990: 507, tr. mia), che aprono strade interpretative marginali¹⁸.

Per Bal, il riconoscimento di una differenza non è solo una questione di parole ma influenza il potere del soggetto che legge e ne arricchisce l'interazione con l'opera, il senso d'efficacia che ne risulta (Bal 1990: 508). Un dettaglio incoerente letto semplicemente come reale, per garantire l'unitarietà della visione, non rivelerebbe la singolarità dell'opera. Questa specificità, di contro, che la teorica chiama testuale, farebbe emergere una capacità auto-flessiva dell'opera e non lascerebbe che l'«interezza evidente» (Bal 1990: 509, tr. mia) – la trasparenza per dirlo con Louis Marin (2006 e 2014) – sia la sola finalità e il solo risultato della lettura.

Nel caso della *Betsabea* di Rembrandt, la lettera che la figura nuda tiene in mano è narrativamente incoerente, non solo rispetto ai fatti raccontati, ma anche alla temporalità interna alla fonte (2 Samuele 11). Pur alludendo e anticipando la morte di Uriah, comparata a quella del racconto biblico, la lettera appare nelle mani della donna solo nella *lettura visiva* che ne dà il dipinto di Rembrandt. La Betsabea veterotestamentaria non solo non ha mai letto la lettera ma non ne ha nemmeno avuto conoscenza. Sul piano pittorico la storia, nota Bal, è riorganizzata tenendo conto del «forte effetto sull'immaginazione visiva» dei

singoli elementi (Bal 1990: 516 tr. mia), e non della loro posizione narrativamente realistica nell'unità del racconto biblico.¹⁹ Focalizzandosi sulla lettera come falso segno narrativo, ma centrale nell'economia pittorica del dipinto, la figura nuda – l'esposizione del suo corpo e il suo sguardo malinconico – diventa oggetto semiotico che richiede un approccio alternativo a quello iconografico, al quale il dipinto non smette di sottrarsi (cf. Bal 1990). L'effetto di reale, con il quale questo dettaglio sembra darsi allo sguardo, è a ben guardare lui stesso problematico: la macchia rossa è sangue o la ceralacca di un sigillo, posto ai margini e non al centro dell'oggetto?²⁰ Quest'ulteriore incongruenza apre, secondo Bal, alla prolessi della morte del marito e richiama la violenza dello stupro o della sua imminenza, riconfigura lo sguardo (e la posizione di chi guarda) senza determinarli definitivamente: li *déplace*.

3. *L'opera-soggetto: Corps étranger di Mona Hatoum*

Che le opere possano prendere in carico la possibilità di un *déplacement* significativo, e sostanziale per non dire ontologico, del soggetto che guarda – e del significato tradizionalmente atteso da un'opera –, è un dato rilevante per una parte importante della produzione artistica occidentale. Certi dispositivi figurativi assegnano e chiedono di interpretare un ruolo mostrando e dispiegando la loro efficacia visiva.²¹ Quello che di contro ne rileva un eventuale scarto, è il peso e lo spazio che certe opere danno e lasciano all'esperienza corporea. Una corporeità che è spesso il risultato dell'assimilazione di quella della persona che le ha concepite e realizzate con quella di chi, delle opere, ne fa l'esperienza in (e di) pubblico.²²

In *Corps étranger* di Mona Hatoum l'incorporazione dello sguardo e del corpo di chi entra nella monumentale e minimalista struttura a cilindro, alta più di tre metri, si impone con forza, quasi con violenza, attraverso la proiezione dell'interno viscerale dell'artista e dei suoni che il suo corpo produce. Le sollecitazioni sensoriali sono costruite tramite una denaturalizzazione dimensionale: grandi immagini endoscopiche, colonscopiche ed ecografiche di più di un metro di diametro e rumori amplificati difficilmente percettibili nella loro realtà biologica, battiti di ciglia, respiri, pulsazioni.

Nello spazio angusto dell'installazione, la possibilità di sottrarsi all'ingiunzione esperienziale di fare corpo con l'immagine, rasentando le pareti, non richiede esclusivamente una concentrazione sui propri movimenti – lo spazio fuori dalla proiezione sul suolo è di poco superiore ai cinquanta centimetri – ma crea una situazione di pericolo legata alla soglia del visivo oltre la quale il soggetto diventa inevitabilmente superficie e oggetto per l'immagine. Il risultato è una sensazione di spaesamento, conseguenza del perturbamento del normale ordine percettivo cui il pubblico è abituato: essere soggetto dell'esperienza visiva. In atto è la sovversione del ruolo dello sguardo nello spazio espositivo e la sua riduzione, quasi una forma di annullamento, alla sua dimensione corporea.

La tematizzazione dello sguardo penetrante e invasivo già compromessa e discussa nella sua linearità, proprio per questa confusione del ruolo spettatoriale che l'installazione richiede – farsi oggetto in un processo d'incorporazione e non più soggetto del vedere – perde la sua certezza semantica definitiva ed esige un'altra valutazione critica.²³ Come già notato da Anne Creissels (2002), la

posizione del corpo femminile dell'artista, la sua assimilazione all'opera, non è quella di una passiva profferta all'azione (visiva) maschile, ma è più ambigua e complessa. Con una disgiunzione percettiva e semantica del rapporto interno-esterno, dello spazio e del corporeo, «Mona Hatoum propone un'estensione dell'ambito del visibile» producendo un ampliamento e una trasgressione dei limiti del corpo (Creissels 2002: 41, tr. mia). La spettatorialità stessa subisce una metamorfosi, perde la fissità e la certezza del suo ruolo (attivo-maschile), per sperimentare una nuova corporeità.

Rispetto ad altre esperienze e ricerche, dichiaratamente femministe, nelle quali lo spazio dell'opera è negato programmaticamente agli uomini,²⁴ rivelando la non uniformità del pubblico inteso come metafora e realtà dell'esperienza sociale, come indicatore d'effetti e verità della vita dei corpi sessualmente e socialmente differenziati, nella creazione di Hatoum lo spostamento del soggetto investe direttamente e non solo intellettualmente il corpo. L'esperienza soggettiva s'incarna letteralmente in uno spazio quasi mostruoso nel quale il pubblico è fagocitato – attraverso una tecnologia medico-scientifica – e nel quale si subisce la volontà dell'opera. In questo processo d'incorporazione reciproca tra pubblico e opera, Desa Philippi (1994: 25-26) vede delinearsi un altro rapporto tra oggetto e soggetto dalle frontiere meno nette.²⁵ L'uso del corpo non serve esclusivamente all'artista per incarnare il proprio lavoro, come presenza e immagine di sé nell'opera, ma a farsi sostituire dalla persona che entra nello spazio *altro* dell'installazione.²⁶

Una lettura femminista *strictu sensu*, di un ribaltamento dei ruoli sociali calcati sulla differenza dei sessi, non terrebbe pertanto conto della complessità semantica e sensoriale che *Corps étranger* dà a *vedere*.²⁷ Mona Hatoum ha lei stessa declinato una lettura univoca del suo lavoro come esclusivamente femminista.²⁸ Quello su cui importa qui porre l'accento è la necessità di ripensare i termini e i presupposti teorico-politici, con i quali si fa esperienza dell'oggetto-opera, in termini quindi di *sapere situato* (Haraway 1988).

4. Un oggetto teorico queer: il Suonatore di liuto di Caravaggio

Un esempio d'immagine che mette alla prova l'universalità del soggetto e del suo sguardo è il *Suonatore di liuto* di Caravaggio (fig.2), un dipinto che può essere annoverato tra le prime opere pienamente queer della pittura europea. In prima istanza, per l'apparenza di genere della figura umana: un'indeterminatezza, un non binarismo, che incarna visivamente la resistenza all'assegnazione nominale (maschile/femminile) deducibile già confrontando le prime occorrenze, nelle fonti del XVII secolo, che menzionano il quadro.²⁹ In seconda battuta, e in conseguenza di, la *queerness* dell'opera richiede un'adeguazione teorica al soggetto che la interroga, l'utilizzo di testi o l'elaborazione d'idee non comunemente usate dalla tradizione critica, disciplinare e legata a uno specifico oggetto.



Caravaggio, *Suonatore di liuto*, 1596, olio su tela, 94x119 cm, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage

Questo dipinto rende necessario, e ha come effetto, un *déplacement* autoriflessivo del soggetto: ri-pensarne il punto di vista e il sapere che lo informa – l'etero-normatività che classifica la realtà in categorie binarie naturalizzate³⁰ – invitando o intimando a pensarsi come oggetto epistemologico. Quest'opera esige dunque un'operazione teorica *déplacée*, nel senso francese d'inopportuna, che riveli e disturbi – Longhi (1952) usa il termine *torbido* – il sentire comune, egemone e statisticamente dominante, nella sua parzialità.

In quanto oggetto teorico che questiona la dimensione visuale di genere, il *Suonatore di liuto* ha reso difficile di fatto una sua lettura tanto strettamente storica, legata alle circostanze della sua creazione – artista, committenza, ambito socio-economico –, quanto specificamente iconografica. La domanda scopica che l'apparenza della sua figura pone, il suo enunciato visivo, ha prodotto una serie di sovradeterminazioni, nel primo caso di tipo biografico e nel secondo iconologico.³¹ Dall'inizio degli anni Cinquanta la cosiddetta androginia della figura è stata interpretata e discussa alla luce delle sessualità di Caravaggio (Longhi 1952). Secondo una struttura interpretativa, comunemente accettata e mai interrogata come tale, si è anacronisticamente letto un fenomeno della fine del Cinquecento in termini di omosessualità-bisessualità o eterosessualità (quest'ultima mai esplicitamente nominata), ricorrendo anche a nozioni letterali di psicanalisi.³² Questo tipo di classificazione tassonomica, consolidatasi nell'Ottocento (Kosofsky Sedgwick 1990), non rivela molto dell'episteme della prima modernità in fatto di genere e sessualità, quanto, di contro, racconta maggiormente di quella dello sguardo novecentesco che l'ha naturalizzata e di cui è erede.

La storia dell'arte non ha tentato solo di far sdraiare sul divano freudiano Caravaggio, ma ha tentato, nel caso specifico del *Suonatore di liuto*, di trovare un nome storico adeguato a un fenotipo che non poteva coincidere con il binarismo oppositivo *uomo o donna*. Si è cercato tra i castrati della cerchia del cardinal Del Monte – anche lui assunto come risposta omosessuale al dato visivo del dipinto – per

risolvere l'incongruenza dell'apparenza di genere della persona dipinta, dovuta, secondo la critica (Trinchieri Camiz e Ziino 1983), allo scarto tra questa e il timbro vocale necessario alla melodia della raccolta di madrigali aperta davanti alla figura. Un'apparenza tanto *femminea* – un «adolescente delicato» scrive Maurizio Calvesi (1990: 218) – non avrebbe potuto interpretare il ruolo di basso.³³ Per giustificare tale posizione e spiegare questo fatto visivo, si è arrivati a menzionare gli effetti di cambiamento fenotipico della pratica di castrazione (seno, peli...).³⁴ Il dipinto non è stato analizzato pertanto come una rappresentazione storica, ma come una soggettività. Pur costituendo indubbiamente un documento del suo tempo, il *Suonatore di liuto* resta prima di tutto una costruzione pittorica che risponde alla logica rappresentazionale: non è la riproduzione di una realtà determinata, non può rinviare senza mediazione al suo referente storico, per quanto vi si avvicini (un modello, un cantore castrato, Pedro Montoya...). Invece d'evocare la natura morfologica di un corpo, che avrebbe subito in età precoce una mutilazione socialmente e culturalmente accettata – assente nel dipinto –, si sarebbe potuta prendere in conto quella dell'immagine come rappresentazione. L'androgina, o per meglio dire la fluidità di genere, avrebbe potuto essere interpretata come un espediente figurativo usato per rinviare alla giovane età, nelle fonti seicentesche la figura è, in effetti, ricordata anche come *putto*.³⁵ O ancora, leggere quest'apparenza, che tanto interpella lo sguardo disciplinare della storia dell'arte, come il risultato di una costruzione visiva alla quale Caravaggio ha conferito una naturalezza distribuita, tanto alla figura umana quanto ai restanti oggetti che compongono il dipinto, in un'unica messa in scena. Significativamente, la ricerca, e l'evocazione risolutiva, di un nome storico – il cantore castrato Montoya – non è stata condotta per altri dipinti – i *Bari* o la *Buona ventura* – prodotti nello stesso giro di anni e collezionati dalla stessa cerchia di committenti. Differenza che fa segno all'attenzione suscitata in particolare da questa figura nella casistica possibile della produzione caravaggesca.³⁶

La distanza storica ed epistemologica, tra l'etero-normatività dello sguardo proprio di una certa storia dell'arte e l'apparenza di genere della figura – parte strutturante dell'immagine – apre alla possibilità euristica dell'oggetto teorico: è nell'interazione tra le due parti, è nella relazione scopica tra soggetto e oggetto che trova posto, nello spazio di questa distanza ed emerge, la *queerness* del dipinto.

Al tentativo di un'interpretazione cristologica, che annovera l'apparenza della figura con il liuto tra i segni di un interesse caravaggesco per l'iconografia paleocristiana, si possono opporre letture che tengono conto della struttura e dell'operazione figurativa del dipinto.³⁷ La lirica amorosa della modernità caravaggesca, iniziata con Petrarca, fornisce un modello dialogico – l'*io* poetico e il *tu* al quale i versi si rivolgono – applicabile visivamente al dipinto. Di questo schema strutturale, in questa sede, è interessante notarne gli effetti sul nodo sguardo-interpretazione. L'oggetto-dipinto (la figura che indirizza sguardo e canto alla persona che la ricambia) si fa soggetto che impone il suo enunciato visivo a chi la guarda senza che ci sia possibilità di sottrarsi a questa ingiunzione sensuale e sinestetica: lo sguardo, la bocca semi aperta, la frutta, i fiori, il violino a portata di mano. L'offerta scopica pone il dipinto e il suo pubblico su di un piano relazionale egualitario. Entrambi sono soggetto e oggetto dello sguardo reciproco.

Ne emerge una forma d'ambiguità determinata dall'intenzione incerta del gesto della figura: in procinto di iniziare, accordando lo strumento, o già in pieno canto del madrigale. S'instaura una forma di sospensione nella quale il pubblico è

inevitabilmente coinvolto. L'ambiguità della scena, che rinforza quest'operazione enunciativa – di contenuto amoroso, *Voi sapete che io v'amo* recita il madrigale nel dipinto –, è data dall'invito a unirsi al concerto o dall'interruzione inopportuna dello sguardo che ne interrompere lo svolgimento, penetrando nello spazio dipinto?³⁸ Indipendentemente dalla determinazione dell'origine, la posizione del soggetto che guarda è assegnata, il risultato inevitabile. L'efficacia dell'immagine – la questione che pone allo sguardo contemporaneo della storia dell'arte – si stabilisce attraverso la relazione obbligatoria tra questa posizione che il pubblico occupa e l'indeterminatezza di genere della figura, che ribalta il ruolo di assegnazione normativa – l'eterosessualità obbligatoria per dirla con Adrienne Rich (1980). La figura dipinta si fa soggetto e rende chi la guarda oggetto di una domanda, quella di riflettere sulla posizione da cui si guarda e sulla natura della reazione alla presenza *genderqueer*.

Come ho cercato di dimostrare altrove (cfr. Fichera 2025a), la struttura enunciativa di genere di questo dipinto di Caravaggio invita a una soggettivazione della figura umana che può sovrapporsi alla pratica queer dell'auto-definizione. Costruendosi nell'esperienza corporea, la soggettività queer nomina sé stessa sottraendosi al processo di assegnazione nominale di genere esterno al soggetto. Attraverso questo presupposto, dedotto dal funzionamento dell'immagine (descritto in parte nella trattatistica della prima),³⁹ la natura rappresentazionale del dipinto deve essere descritta nei suoi elementi riflessivi, ovvero i termini figurativi e plastici che rendono opaca – secondo Marin (2006) – la transitività della rappresentazione. Rivolgendosi al pubblico, offrendosi allo sguardo e affermandosi nella sua fluidità di genere, il *Suonatore di liuto* rompe l'effetto mimetico della finestra albertiana e rivela la natura di rappresentazione del dipinto.

Se l'idea di disfare la norma percettiva albertiana è propria a buona parte della pittura europea della prima modernità, la specificità di genere della figura richiede una riflessione ulteriore che eccede gli studi storico-artistici, obbliga a cercare altri strumenti teorici, invita a fare teoria.⁴⁰ Tra i punti nodali del pensiero queer, la performatività dell'identità e dell'espressione di genere (Butler 1990) permette di rilevare e rivela il processo di costruzione e la natura imitativa del genere stesso. Si imita un modello che non esiste nella realtà e che si dà quindi come tipologia inarrivabile (l'idea di uomo/l'idea di donna). Ogni identità e apparenza di genere è il risultato di un tentativo costante di approssimazione a un modello che non possiede nessuna verità ontologica – un referente ideale ma socialmente, culturalmente e storicamente determinato – ma che si dà esclusivamente nel suo movimento creativo. Un processo nel quale si apre lo spazio di costruzione soggettiva, che eccederà sempre, nella ripetizione performativa destina al fallimento,⁴¹ il modello (binario) di genere.

Il *Suonatore di liuto*, non rinviando pienamente né al referente *uomo* né al referente *donna*, richiede una riflessione sulla rappresentazione di genere e sul genere in quanto rappresentazione. La rappresentazione di genere va intesa pertanto come la presentazione di qualcosa e come gesto che rende presente o ri-presenta l'assenza di quello che sarebbe altrimenti irrappresentabile (o non più rappresentabile in quanto assente). In gioco, è lo scarto tra segno verbale, segno visivo e referente (Fichera 2025a). Il binarismo del linguaggio (maschile/femminile), così come la tradizione metodologica e ideologica che ne fa uso, non riesce dare conto pienamente della singolarità (soggettiva) dell'opera nella sua fluidità di genere (l'assenza di un referente queer definitivo). L'oggetto teorico, qui in un'accezione di teo-

ria queer (dunque contemporanea), comporta quell'esigenza epistemologica che, secondo Marin (2006), ha come sola garanzia di validità esplicativa, e d'efficacia operativa del metodo specifico all'oggetto studiato, che quest'ultimo possa fornire lui stesso i lineamenti strutturali della teoria e del metodo di cui è l'applicazione. È la *queerness* del dipinto, che precede storicamente l'emergere della categoria contemporanea e teorica di queer, a garantire e a esigere la validità di quest'ultima. È nella sua dimensione visuale, che resiste all'ingiunzione verbale e che si rivela in una "autorità quasi immanente" del visivo, che si esprime l'efficacia operativa.⁴² Se si ammette che questa immagine queer, nella sua indeterminatezza d'apparenza visiva, è figura della performatività di genere (Butler 1990), il nodo teorico ricade sul soggetto del dipinto che allo stesso tempo si rappresenta e presenta allo sguardo normativo il (proprio) ruolo di genere: esso mostra la sua apparenza come fatto oggettivo, mostrandosi nella sua soggettività di genere. Ogni qualvolta il *Suonatore di liuto* è osservato, reitera la sua performance *genderqueer*, si ri-confrontata al problema della sua assegnazione verbale e si afferma in quanto soggetto, destabilizzando e interrogando, anche attraverso la sua posizione d'alterità storica, lo sguardo e la posizione di ogni sua nuova contemporaneità.

Note

¹ Sull'idea di rapporto tra soggetto e oggetto che posso nella sua costituzione deformare la situazione reale, creando una posizione propria del soggetto intesa come universalmente valida cf. Michel de Certeau (1980), in particolare pp. 71-73.

² Qui con il corsivo si vuole sottolineare la radice semantica legata all'alterità. Sull'idea che sia l'oggetto stesso a spingere verso una nuova teoria, si vedano le parole d'Hubert Damisch in un'intervista uscita su *October* (Bois *et al.* 1998: 8).

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Cf. Bois *et al.* (1998: 8). Sull'idea che sia l'oggetto stesso a fornire i mezzi teorici per costruirlo e per una sua applicazione a un caso specifico cf. Mengoni (2016).

⁶ Cf. Damisch (1987), in particolare pp. 178-187; p. 388 e seguenti.

⁷ Per il funzionamento della celebre tavoletta brunelleschiana, la persona doveva posizionarsi fisicamente nell'intradosso del portale di Santa Maria del Fiore; nel caso della *serie* figurale costruita intorno a *Colazione sull'erba* di Manet, la riflessione si concentra sulla struttura dello sguardo e sull'effetto (scandaloso) – sociale e inconscio – che implica la differenza sessuale.

⁸ Cf. Teresa de Lauretis (1984); Catharine MacKinnon (1988) Monique Wittig (1992).

⁹ Su questo progetto e la sua operazione teorica cf. Damisch (2000, 2001a e 2016: 217-231).

¹⁰ Sull'espressioni « *déplacée du sujet* » e « *déplacée du sens* » cf. Damisch (2016: 222-227). Damisch usa il termine « *jeu* » più volte (Damisch 2016: 218, 223, 226 e 229).

¹¹ Damisch, nonostante dia un valore ulteriore all'operazione di *déplacement*, insito nel dispositivo mostra, utilizza comunque i termini significativi di *pedestre* e *topico* che mantengono nella loro radice rispettivamente un significato corporeo e di movimento nello spazio (Damisch 2016: 218).

¹² Damisch, nonostante dia un valore ulteriore all'operazione di *déplacement*, insito nel dispositivo mostra, utilizza comunque i termini significativi di *pedestre* e *topico* che mantengono nella loro radice rispettivamente un significato corporeo e di movimento nello spazio (Damisch 2016: 218).

¹³ Sul carattere simultaneamente attivo e passivo cf. Damisch (2016: 219-220). Più avanti, discutendo l'analisi che Michel Foucault ha fatto delle *Meninas* di Velázquez, Damisch parla del soggetto come di un prodotto poiché l'oggetto-quadro gli attribuisce la *place* (Damisch 2016: 228).

¹⁴ Sull'idea benjaminiana di Damisch che l'opera è sempre guardata nella temporalità che la conosce cf. Damisch (1987: 205). Su questa questione è tornata di recente Bal (2022: 136-137). La dimensione di anacronismo immanente all'immagine dialettica ha interessato anche una certa teoria queer. Su questo cfr. Fichera (2025b: 157-167).

¹⁵ Griselda Pollock in riferimento a Bal (1991: 60-93) ha parlato di « *ethical anachronism* » (Pollock 2006: 187).

¹⁶ Mieke Bal è molto vicina a Griselda Pollock che ha avuto un ruolo importante per i *Visual Studies* e nella ridefinizione del metodo in storia dell'arte partendo da una posizione femminista. Pollock stessa l'ha dichiarato recentemente in un suo intervento del 2024 nel quale menziona Bal (Pollock 2025).

¹⁷ Haraway parla in maniera efficace del binomio trascendenza-scissione soggetto/oggetto (Haraway 1988: 113). Sottolineo *ulteriormente* in quanto Damisch ha insistito precocemente sulla necessità di rivedere il paradigma interpretativo positivista (Damisch 1971).

¹⁸ La marginalità, tramite il riferimento a Naomi Schor (1987), è esplicitamente indicata da Bal come quella delle donne (Bal 1990: 508).

¹⁹ Sull'incoerenza apparente dell'opera figurativa rispetto all'analisi iconografica che antepone il testo al lavoro dell'immagine si veda la terza parte di Careri (2013).

²⁰ Il timbro di ceralacca, se così si vuole leggere la macchia rossa, secondo Bal (1990: 530) sarebbe posto in maniera incongrua ai margini della lettera e non al centro.

²¹ Per un'interazione teorica, legata agli effetti dell'opera sul pubblico, si veda la serie di esempi della mostra *L'ora dello spettatore: come le immagini ci usano* (Di Monte 2020).

²² Sul decentramento della natura spettatoriale del pubblico e la riconfigurazione della persona che guarda e l'oggetto guardato si vedano le performance di Regina José Galindo (Demaria 2013: 35-39). Un tentativo di sovrapporre la posizione spettatoriale a quella precipua dell'artista – quale primo sguardo che si è posato sull'opera – si trova in Fried (2010).

²³ La critica ha rilevato a più riprese (Philippi 1994: 24-35 e Creissels 2009: 44) come l'autonomia della visione, che sia dell'obiettivo o dell'*occhio-fallo*, sia continuamente messa alla prova dal dispositivo spaziale e corporeo.

²⁴ Il riferimento è all'installazione-performance *Vietato l'ingresso agli uomini* di Cloti Ricciardi. Su quest'opera cf. Iamurri (2022).

²⁵ Sull'incertezza della polarità soggetto-oggetto nell'opera di Hatoum si trova un'eco in Falguières (2015: 68).

- ²⁶ È stato sottolineato (Falguières 2015: 66) come nel lavoro di Hatoum, ne sono esempio *The Light at the End* e *Light Sentence*, il corpo spettatoriale è sempre convocato in persona.
- ²⁷ In questo senso *Corps étranger* costituisce una risposta al celebre doppio ritratto dipinto da Filippo Lippi del Metropolitan Museum of Art di New York nel quale la figura femminile è rinchiusa in uno spazio angusto e offerta allo sguardo dell'uomo che *penetra* da un'apertura laterale. Sul questo tema del dipinto cf. Simons (1988).
- ²⁸ Cf. Archer (1997: 12).
- ²⁹ Un esempio di lettura al femminile si trova nella biografia di Giovan Pietro Bellori del 1672, al maschile nell'inventario Giustiniani del 1638 (Macioce 2023: 371 e 458).
- ³⁰ In storia dell'arte, rispetto a questo dipinto e a Caravaggio, l'eteronormatività si è espressa come tale sia dall'articolo *Novelletta del Caravaggio 'invertito'* di Roberto Longhi, in questo senso, seminale (Longhi 1952).
- ³¹ L'interpretazione iconologica è quella cristologica di Maurizio Calvesi (1990).
- ³² Sul tema dell'omosessualità si vedano almeno Frommel (1971) e Posner (1971). Un uso letterale della psicanalisi è in Röttgen (1974: 147-263).
- ³³ Su questo «strano accostamento» Calvesi (1990: 218) concorda con Trinchieri Camiz e Ziino (1983: 74) che parlano d'«apparenza femminile».
- ³⁴ Trinchieri Camiz (1998: 174).
- ³⁵ Gaspare Celio scrive di «un putto che sonava un leuto» (Macioce 2023: 350).
- ³⁶ Quanto il tentativo è stato fatto altrove, la dimensione della sessualità resta centrale (Hess 1954 e Vodret 2021).
- ³⁷ Hanno richiamato l'attenzione rispettivamente sulla poesia amorosa e sulla struttura dialogica dello scambio Cropper (2006) e Careri (2015: 52-90).
- ³⁸ Sul dettaglio del violino come invito a partecipare al concerto cf. (Careri 2015). Sul tema dell'interruzione musicale cf. (Pallucchini 1967). Sull'enunciazione visiva nella prima modernità cf. Careri (2020).
- ³⁹ Lo fanno due personalità come Giovanni Paolo Lomazzo (1844: 386-387) e Vincenzo Giustiniani (Trinchieri Camiz 1989: 206).
- ⁴⁰ Per un tentativo di pensare il genere in pittura attraverso il pensiero queer di Judith Butler e quello sulla rappresentazione di Louis Marin (cfr. Fichera 2025a) nel quale la questione dell'oggetto teorico è appena evocata.
- ⁴¹ L'idea di (arte) queer come *failure* è discussa in Halberstam (2011).
- ⁴² Su questa espressione di Longhi (1982) cf. Careri (2022).

Bibliografia

-
- Archer, Michael
1997 *Michael Archer in conversation with Mona Hatoum*, in *Mona Hatoum*, M. Archer, G. Brett e C. de Zegher, a cura di, New York, Phaidon Press, 2001, pp. 8-30.
- Bal, Mieke
1986 *Femmes imaginaires: L'Ancien Testament au risque d'une narratologie critique*, Utrecht-Pari-
gi, HES-Nizet, 1986.
1987 *Lethal Love: Feminist Literary Readings of Biblical Love Stories*, Bloomington-Indianapolis,
Indiana University Press, 1987.
1988 *Murder and Difference: Gender, genre and Scholarship on Sisera's Death*, Bloomington-India-
napolis, Indiana University Press, 1988.
1991 *Reading "Rembrandt": Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge, Cambridge Univer-
sity Press, 1991.
1999 *Narrative Inside Out: Louise Bourgeois' Spider as Theoretical Object*, in "Oxford Art Jour-
nal", 22, 2, 1999, pp. 101-126.
2022 *Image-Thinking. Artmaking as Cultural Analysis*, Edinburgo, Edinburgh University Press,
2022.
2024 *Beyond the habitual. Louise Bourgeois as Builder, Narrator, Theorist: Oltre l'abitudine.*
Louise Bourgeois come costruttrice, narratrice, teorica, Milano, Postmedia Books, 2024.
"De-Disciplining the Eye." *Critical Inquiry* 16, no. 3 (Spring 1990): 506-531.
<https://www.jstor.org/stable/1343637>.
- Bois *et al.*
1998 Yve-Alain Bois, Denis Hollier, Rosalind Krauss e Hubert Damisch, *A Conversation with*
Hubert Damisch, in "October", 85, estate 1998.
- Butler, Judith
1990 *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Bari-Roma, Laterza, 2013.
- Calvesi, Maurizio
1990 *La realtà del Caravaggio*, Torino, Einaudi, 1990.
- Careri, Giovanni
2013 *Ebrei e cristiani nella Cappella Sistina*, Quodlibet, Macerata, 2020.
2015 *Caravaggio: la fabbrica dello spettatore*, Milano, Jaca Book, 2017.
2020 *Enunciazione visiva, il momento moderno*, in "E/O", anno XIV, n. 29, 2020, pp. 62-72.
2022 *Die "autorità quasi immanente" der Gesten bei Caravaggio und Annibale Carracci*, in *Das sub-
versive Bild. Festschrift für Jürgen Müller*, Berlino-Monaco, Deutscher Kunstverlag, 2022,
pp. 187-201.
- Cavarero, Adriana
2014 *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2014.
- Creissels, Anne
2002 *Corps étranger. Les métamorphoses du spectateur*, in "Les Cahiers du Musée national d'art
moderne", n. 80, estate 2002, pp. 40-55.

- Creissels, Anne
 2009 *Prêter son corps au mythe. La féminin et l'art contemporain*, édition du felin, Parigi, 2009.
- Damisch, Hubert
 1971 *Histoire et/ou théorie de l'art*, in "Scolies: cahiers de recherches de l'École normale supérieure", n. 1, 1971, pp. 27-36.
- 1987 *L'origine de la perspective*, edizione riveduta e corretta, Parigi, Flammarion, 2012.
- 1992 *Le jugement de Pâris. Iconologie analytique I*, Parigi, Flammarion, 1992.
- 2000 *L'amour m'expose. Le projet "Moves"*, Bruxelles, Yves Gevaert Éditeur, 2000.
- 2001a *Moves. Playingchess and cards withde museum*, in "Pinakoteka", n. 12, 2000 (2001), pp. 24-21.
- 2001b *La peinture en écharpe. Delacroix, la photographie*, Bruxelles, Yves Gevaert Éditeur, 2001.
- 2016 *La ruse du tableau. La peinture ou ce qu'il en reste*, Parigi, Seuil, 2016.
- Demaria, Cristina
 2013 *Soggettività di genere e differenza: la "materia" dei corpi*, in *Semiotica della soggettività. Per Omar*, a cura di M. Leone, I. Pezzini, Roma, Aracne, 2013, pp. 23-41.
- De Certeau, Michel
 1980 *L'invention du quotidien, vol. I arts de faire*, nuova edizione a cura di L. Giard, Parigi, Gallimard, 1990.
- De Lauretis, Teresa
 1984 *Alice doesn't: Feminism, semiotics, cinema*, Londra, Macmillan, 1984.
- Di Monte, Michele, a cura di
 2020 *L'ora dello spettatore: come le immagini ci usano*, catalogo della mostra, Roma, Campisano Editore, 2020.
- Falguières, Patricia
 2015 *Désappartenances*, in *Mona Hatoum*, a cura di C. Van Assche, catalogo della mostra, Parigi, Centre Pompidou, 2015, pp. 58-77.
- Fichera, Giorgio
 2025a *Adresse queer et opacité du genre dans la peinture à Rome entre XVI^e et XVII^e siècles*, in "La Part de l'Œil", n. 39, dossier : Lire, décrire, Interpréter. Louis Marin entre texte et image, 2025, pp. 51-61.
- 2025b *Espace affectif et relation queer: 2022-1602*, in "Histo.art", n. 17, *Vaincre le silence: Histoire de l'art et genre*, 2025, pp. 157-174.
- Fried, Michael
 2010 *The Moment of Caravaggio*, Princeton, Princeton University Press, 2010.
- Frommel, Christoph L.
 1971 *Caravaggio und seine modelle*, in "Castrum peregrini", n. 96, 1971, pp. 21-56.
- Halberstam, Jack
 2011 *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011.
- Haraway, Donna
 1988 *Saperi situati: la questione della scienza nel femminismo e il privilegio di una prospettiva parziale*, in *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano, Feltrinelli, 2019, pp. 103-134.
- Hess, Jacob
 1954 *Modelle e modelli del Caravaggio*, "Commentari", n. 5, 1954, pp. 271-289.
- Iamurri, Laura
 2022 *Cloti Ricciardi, Vietato l'ingresso agli uomini*, in *Pensiero in immagine. Forme, metodi, oggetti teorici per un Italian Visual Thought*, a cura di A. Mengoni e F. Zucconi, Milano-Udine, Mimesis, 2022, pp. 118-135.
- Kosofsky Sedgwick, Eve
 1990 *Stanze private. Epistemologia e politica della sessualità*, Roma, Carocci, 2011.
- Longhi, Roberto
 1952 *Novelletta del Caravaggio 'invertito'*, in "Paragone Arte", 3, 1952, 25, pp. 62-64.
- 1982 *Caravaggio*, Roma, Editori Riuniti, 1982.
- Macioce, Stefania
 2023 *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari. 1513-1875*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 2023.
- MacKinnon, Catharine
 1988 *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law*, Cambridge-Londra, Harvard University Press, 1988.

- Marin, Louis
 2006 *Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione del Quattrocento*, Firenze, La Casa Usher, 2012
- 2014 *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Milano, Mimesis, 2014.
- Melville, Stephen
 2005 *Object and Objectivity in Damisch*, in "Oxford Art Journal", *Hubert Damisch*, 28, 2, 2005, pp. 186-189.
- Mengoni, Angela
 2016 "Ressenbler les fils, tout en repliant la tresse sur elle-même": Anachronies, in *Hubert Damisch, l'art au travail*, a cura di G. Careri e G. Didi-Huberman, Parigi, Mimesis, 2016, pp. 107-130.
- Pallucchini, Rodolfo
 1967 *Due Concerti bergamaschi del Cinquecento*, in "Arte veneta", 20, 1966 (1967), pp. 87-97.
- Philippi, Desa
 1994 *Some Body*, in *Mona Hatoum*, catalogo della mostra a cura di C. van Assche, Parigi, Centre Georges Pompidou, 1994, pp. 24-35.
- Pollock, Griselda
 2005 *Feminist Dilemmas with the Art/Life Problem*, in *The Artemisia files. Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, a cura di M. Bal, Chicago-Londra, The University of Chicago Press, 2006, pp. 169-206.
- 2025 *Artists versus Theories. Due sfide che la storia dell'arte – la disciplina – pone al femminismo, in Storia dell'arte e femminismo. Una questione aperta*, a cura di Carla Subrizi, Milano, Electa, 2025, pp. 40-48.
- Posner, Donald
 1971 *Caravaggio's Homo-erotic Early Works*, in "The Art Quarterly", 34, 3, 1971, pp. 301-324.
- Rich, Adrienne
 1980 *Eterosessualità obbligatoria ed esistenza lesbica*, in "DWF", n. 23-24, 1985, pp. 5-40.
- Röttgen, Herwarth
 1974 *Il Caravaggio. Ricerche e interpretazioni*, Roma, Bulzoni, 1974.
- Schor, Naomi
 1987 *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminism*, New York-Londra, Methuen, 1987.
- Simons, Patricia
 1988 *Women in Frames: The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture*, in *The expanding discourse*, a cura di N. Broude e M. D. Garrard, New York, Icon ed., 1992, pp. 38-57.
- Trinchieri Camiz, Franca
 1989 *La 'Musica' nei quadri del Caravaggio*, in *Caravaggio. Nuove Riflessioni*, a cura di D. Bernini, Roma, Palombi, 1989, pp. 198-221.
- 1998 *The Castroto Singer: From Informal to Formal Portraiture*, in "Artibus et Historiae", 9, 1998, 18, pp. 171-186.
- Trinchieri Camiz, Franca; Ziino, Agostino
 1983 *Caravaggio: aspetti musicali e committenza*, Firenze, Olschki, 1983.
- Vodret, Rossella
 2021 *Donne e amori di Caravaggio. Appendice I*, in *Caravaggio*, Milano, Silvana Editoriale, 2021, pp. 82-93.
- Wittig, Monique
 1992 *Il pensiero eterosessuale*, a cura di F. Zappino, Bologna, Ombre corte, 2019.

Learning from Caravaggio. Art history, semiotics,
and the birth of the epistemic observer
Kresimir Purgar

Abstract. Even the most famous paintings remain “only” pictures, whose universal essence of representing something and somehow appearing they can never escape. A similar thing can be said for popular, purely informative, or commercial visualizations, but from the opposite perspective. Despite not belonging to the same value system, images cannot escape their intrinsic condition of representing something they themselves are not. The layers of the visible and the invisible, the recognizable and the unrecognizable, the crossed and missed glances, the overlapping perspectives—we find them all in pictorial representations. In this article, it will be explained why newspaper advertisements, art photographs, and journalistic snapshots should be regarded as very close relatives of Caravaggio, despite their historical and cultural distance. Analyzing the old master’s paintings while following the “economy of the gaze on a grammatical basis” proposed by Omar Calabrese, we aim to prove that the ways pictorial characters imply or ignore their physical observer have been a transhistorical trope of picture-making for more than five hundred years. Our examples include an *intra-pictorial gaze*, where the lines of sight remain within the frame of the picture; an *extra-pictorial gaze*, in which the lines of sight extend beyond the frame of the picture but not including the implied observer; a *hyper-pictorial gaze* that expands the image area toward the implicit observer; a *cross-pictorial gaze*, in which multiple views create vectors of divergent directions; and most dramatically, a *meta-pictorial gaze*, where one of the gazes directly meets the look of the physical observer. Each of these gazes can assume the role of main protagonist because they possess a credible visual position, as the extensive concept of the image can legitimize them all. Nevertheless, what distinguishes them is the intensity with which they penetrate or escape imagined reality. In this article, we propose a transhistorical approach to Caravaggio’s painting—specifically, to his construction of gazes—thus making it semiotically relevant for the interpretation of contemporary images.

Keywords: picture, gaze, Caravaggio, Omar Calabrese, staged photography, Baroque painting

1. Introduction

Over the years, Umberto Eco's 1962 book *Opera aperta* has become a metonymy of freedom of interpretation of works of art, but it is worth recalling precisely for this reason that he saw it as a kind of "limited openness" determined on the one hand by the author's intentions and, on the other, by the interpretive abilities of the reader or viewer. At one point, Eco states the following: «The tendency toward disorder, characteristic of the poetics of openness, must be understood as tendency toward *controlled* disorder, toward a circumscribed *potential*, toward a freedom that is constantly curtailed by the germ of formativity present in any form that wants to remain open to the free choice of the addressee» (Eco 1989: 64-65). Subsequently, in the introductory part of *The Role of the Reader* created almost thirty years later, we come upon the following formulation: «An open text outlines a 'closed' project of its model reader as a component of its structural strategy» (Eco 1979: 9). Within these two short quotations, separated by a considerable span of time, it is already possible to see the dialectical nature of Eco's hermeneutic theory, which numerous writers claim is attempting, on the one hand, to reconcile the inviolability of the act of artistic creation with so-called «rights of the reader» and, on the other, to adapt methods of interpretation to the independent interpretative requirements of the author, the reader and the work itself.

Eco's dialectics of openness is also in evidence even when he is arguing, as in *Interpretation and Overinterpretation*, for a more precise determination of the borders of the liberty of interpretation. The text itself, then, creates its own model reader, who is able to make completely autonomous conclusions about it, depending on their intellectual commitment, cultural horizon, knowledge, and so on. The empirical reader (*lettore empirico*) can only hypothesize about what kind of ideal reader the work desires. Since the intention of some texts consists primarily in the creation of a model reader who will be capable of grasping the text, this *lettore modello*, this ideal reader, will also create its own model author, the *autore modello*, who is neither the real nor the empirical author. These mirroring positions of *lettore modello* and *autore modello* are the positions from which the real reader works hermeneutically to create the text's intention—the primary reason behind the artwork's creation (Eco 1992: 45-66). An appropriate question to ask here is whether we must find the ideal reader exactly where his ideal author imagined him, or was it just a modernist fantasy of a great semiologist that only came to light in a contemporary culture that mercilessly erases the boundaries between high and low art, spiritual values and media spectacle, personal life and public display—what Eco called, with unconcealed contempt, an «*excess of pleasurability and repetition*» (1994: 84)? In such a frenetic environment, artistic values depend less and less on any ideal that previously established them as beacons of culture and more and more on the individual capability of the reader/observer to subordinate his knowledge of the world to the processes of interpretative slippages, or as Eco calls them, "hermetic drifts" (1990: 24-32).

Why, then, have we even introduced Eco's dichotomies *autore modello*–*autore empirico* and *lettore modello*–*lettore empirico*? The answer to this question both explains the rationale behind the present article's argument and offers its methodological framework. Unlike the model reader, who is in a constant

modernist process of negotiation with his empirical author, we will give our “preposterous” observer a presumably simpler task. He will “only” have to recognize in what way and to what extent he, as an observing subject, is involved in the events in the picture, be that an oil canvas, the surface of a photograph, or a film screen. In the present era of immersive visual experiences, just like in the early modern era of Baroque elusive gazes, he will have to be able to determine the genealogy of the image as otherness and recognize the intensities of its appearing in the exchange of spectatorial techniques, both his own and those that emerge from—or sink into—the surface of the image. Instead of striving for a hypothetical absolute, we will think of the observer as a “wandering spectator”, a completely different breed of beholder who recognizes in the power of the gaze his role in creating the image. The observer will have to begin to experience the static, two-dimensional image no longer as a mere surface but (also) as a representation that moves with each new gaze directed toward it, as well as with each gaze within it.

The topic of this article is the possibility of constructing a transhistorical observer as a time traveler. Its starting point is the era of Caravaggio and the power of the gaze that this brilliant Baroque painter wove into the very core of both his own art and the visual culture of his time, and its final destination is the world of the contemporary observer. We will not stop at wayside stations, as that would exceed the scope of this essay, but the drastic historical gap will explain all the better why we think observers have been co-creators of every picture (artistic or otherwise) for more than five hundred years. In order to demonstrate this convincingly, the positive insights of art history will have to open up to visual culture, and the gazes of Caravaggio’s characters will join us in a semiotic game of signs.

2. Dispelling the fear of semiosis in art history

Certainly among the most famous theoretical contributions of the early 1990s, whose authors sought to offer an alternative to the outdated model of art history, are Mieke Bal and Norman Bryson’s «Semiotics and Art History» (1991) and Hans Belting’s *Das Ende der Kunstgeschichte* (1995). These three authors started from a simple but, as will be shown, extremely complex premise: that the goals and methodology of art history should be revised in order to take greater account of the changed cultural, social, and technological realities of the world on the threshold of the 21st century. Comparing these two texts, one can notice, on the one hand, the optimistic intonation of Bal and Bryson when they propose that art history adopt the completely concrete methods of the modernized version of poststructuralist semiotics of Roland Barthes and Jacques Derrida—the one that abandoned the strict structural model of Ferdinand de Saussure—according to which the signifier and the signified are in a firm and unchanging relationship. They then proposed that art history take over Barthes’s (1972) concept of culture as a set of mythical signs and Derrida’s (1974) idea of the deconstruction of signs as a fundamental creative and hermeneutic process. Bal and Bryson, however, wrongly attribute the concept of “unlimited semiosis” to Derrida (since it originally belonged to Charles Sanders Peirce and, in its specific formulation, to Umberto Eco), which the French philosopher significantly reshaped when establishing his

own deconstruction theory (cfr. Atkin 2013; Eco 1979). On the other hand, Belting's "end of art history" has a somewhat Hegelian intonation and, since it comes from an art historian of anthropological orientation who had already in a certain way "taken away" most of his parent discipline's historical material (cfr. Belting 1997), it is quite understandable that Belting does not advocate individual methodological and disciplinary additions within art history, as Bal and Bryson do, but rather a revision of its entire ideological structure. Although, therefore, we are talking about a different genealogy of reasons and justifications for necessary interventions in art history, these three authors can be considered (along with Michael Baxandall, Svetlana Alpers, Georges Didi-Huberman, Keith Moxey and Michael Ann Holly) the leading promoters of a trend that would later receive institutional coverage in the concept of "new", "social", or "critical" art history in one variant (cfr. Harris 2001), or visual studies, and *Bildwissenschaft* in the other (cfr. Bredekamp 2003; Moxey 2008). What is surprising, however, is the trust that Bal and Bryson then placed in semiotics, believing that it could serve as a shining example of openness toward the social context in which art is created and thus make the discipline of art history more sensitive to the phenomena of class, gender, economic status, and ideological orientations in general. They interpreted their reasons through the belief that semiotics could offer theoretical and analytical principles that would not be tied to any specific object or goal and, in this way, would avoid the misunderstandings that lead to the transfer of concepts from one discipline to another. Semiotics, they believed, could be used to study any sign system due to its universal, "supra-disciplinary" status. What the envisioned neutrality of semiotics was supposed to contribute to was overcoming the hierarchical relationships that occur in the collision of different fields of knowledge, which serves to affirm a particular discipline rather than the object of study (Bal and Bryson 1991: 175).

One of the more interesting examples of the possibility of using semiotics in art history is the poststructuralist concept of *context*, which Bal and Bryson interpret, in full accordance with Barthes's theory of myth and Derrida's deconstruction, as «the point at which structuralist semiotics gave way to post-structuralist one» (1991: 177). The French authors believed that the meaning of any individual sign cannot be located in a single, fixed signifier that results from pre-given operations foreseen by the interpretative system. The point is that meaning results precisely from the movement from one sign or signifier to another, whereby it is not possible to locate either the starting point of semiosis or the final moment when semiosis is completed, that is, when one can finally penetrate the "true" meaning. In this respect, «context appears to have strong resemblances to the Saussurean signified» (Bal and Bryson 1991: 177), or at least serve as a somewhat solid ground on which we can base the interpretation of a work of art. Poststructuralist semiotics of the Derridian orientation opposes this point of view by asserting that "context" is as elusive as the principle of semiosis itself, since it is itself formed through semiotic processes.

In Bal and Bryson's claim that «'context' appears to have strong resemblances to the Saussurean signified», one can see two of their essential objections to art history, which semiotics was supposed to correct: namely, that semiotic tools offer a substitute for the social (i.e., "contextual") insensitivity of art

history, and that what art history primarily needs to correct are fixed meanings, i.e., unquestionable artistic values. This is supported by Peirce's original theory of semiosis, in which his doubt about the semiotic concept, which he had conceived as completely open and actually unlimited, was already visible. Peirce believed that the interpretant (i.e., the signified, in Saussure's terminology) is transformed into a sign, and that signs are interpretants of earlier signs. As Albert Atkin explained, «If any sign must generate an interpretant in order to be a sign, and any sign is itself the interpretant of some further sign, then clearly, there must be an infinity of signs both proceeding and preceding from any given instance of signification» (2013: §2). Bal and Bryson, of course, do not see the multiplicity of interpretations as a problem, though not because they see the work itself as completely open, but because they open the disciplinary field of semiotics to the comprehensive space of culture. The expanded field of the science of signs includes, according to their judgment, psychoanalytic theory, narratology, and historical sciences. In their extensive text, they actually plead for a relationship to visual culture as an inexhaustible space of wandering signifiers, and as a first step in this operation, they add a psychoanalytical and narratological theoretical framework to the canonical interpretations of selected works from the history of art. In this way, they believed, works of classical art could become sources of meaningful connections that would reach all the way to the present day. Accordingly, they carried out a double revision. First, semiotics was a science that—due to the unstoppable process of semiosis—must be established interdisciplinarily. Second, art history would have to take on the new contextual and supra-disciplinary principles of semiotics. What distinguishes “disciplinary semiologists” from those who use this discipline simply as a hermeneutic tool, such as Bal and Bryson, is the problem of semiotic intensity, i.e., the possibility that signs do not have fixed meanings and that an artistic, literary, political, or any other text in social interactions can easily be “degraded” into signifier or signified, i.e., into a mere cause or occasion for the next concept in the unbroken chain of semiosis, that is, the unlimited production of mythical signifiers.

3. *Renaissance portraits and the foundation of the “wandering gaze”*

Although portraits on two-dimensional surfaces created in the early Renaissance are by no means the first visualizations of concrete persons in the history of art, what sets them apart from earlier portraits is the subjectivity of the depicted person. Here, we are not thinking only of their historical identity but also, and above all, of the combination of individuality and cultural context that the portrait conveys. It is precisely because of this conceptual limitation that we cannot call numerous depictions of Christ in the Middle Ages portraits. Christian icons do not represent the person the painter saw and then visualized, but rather only one of the numerous iterations of the so-called prototypical image as the symbolic presence of the Son of God (Fig. 1).

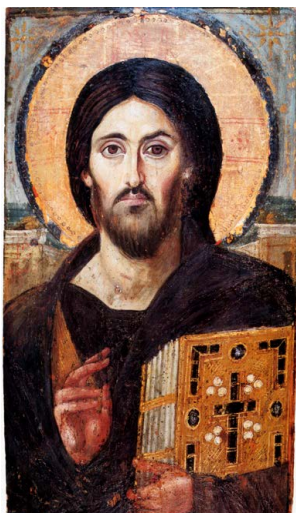


Fig. 1 - Unknown artist, *The Christ Pantocrator*, 6th-century, encaustic on wood, 83 x 45,5 cm. St. Catherine's Monastery at Sinai, Egypt.



Fig. 2 - Rogier van der Weyden, *Portrait of Francesco d'Este*, oil on wood panel, 29,8 x 20,3 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.

For example, even if we did not know that it was Francesco d'Este in the painting by Rogier van der Weyden from 1460, we would always know that both the picture and its motif represent a concrete time and cultural space (Fig. 2).

On the other hand, the depiction of Christ Pantocrator is always a visualization of a universal sign: the artifact has a time and place of origin, but the motif is prototypical (i.e., timeless) and, to that extent, supra-individual (cfr. Mondzain 2005: 69-118). This ontological difference or status of what is visible on the surface of the painting, therefore, does not arise from what is painted and how, but from the role intended for the observer: to constitute the painting as a representation with his or her own gaze, on the one hand, or to witness the ubiquitous moment, that “anytime” and “anywhere”, on the other.

We could interpret the prototypical depictions of Christ in the Middle Ages as an intermediate stage between prehistoric votive pictures and the modern (Renaissance) portrait, because the icon is at the same time a representation of a person who existed on the one hand and a not-yet-portrait on the other. Unlike the icon, which is a medium of symbolic presence, the portrait is, as Belting put it, a “medium for the face”. The consequence of this difference is not only the consolidation of the concept of mimesis, which has thus remained at the center of Western culture, but also the creation of a new, threefold subject, which is composed of the observer, the observed, and the one who facilitates this “encounter”—the portrait artist. The latter's role is particularly important because it balances ancient mimesis, the *Kunstwollen* of the period in question, with the picture of a real person. To this extent, the portrait is, according to Belting, an “image of an image” because it simultaneously individualizes a real figure and generalizes the cultural epoch as an image of its own world. The starting point of this permanent latency is, for the German art historian, an anthropological given, i.e., the principle of representation that is common to *homo sapiens* as a species, regardless of where he was and when

he lived, is the understanding of the face as a mask, with the only epochal change brought about by the Renaissance when, as we said earlier, multiple subjectivity was added to the mask: «Portraits inevitably transform the face that they represent into a mask that always stands at a remove from the real face; indeed, it is a substitute for the face. In modern European culture, portraits have taken the place that masks occupied in ancient cultures» (Belting 2017: 20). However, for our discussion, the effect of the portrait's multiple subjectivity is even more important because the picture itself «becomes the locus of many images. It follows that the face is not merely an image but also produces images. Its appearance changes rapidly between active and passive, between image and bearer of images» (Belting 2017: 21).

The Italian semiologist Omar Calabrese calls the Western pictorial canon a “*macchina della pittura*” first published in 1985. One of the important conditions for the functioning of this “machine” is the establishment of empirical gazes of both the painted person and the observer, which can intersect, barely meet, or completely bypass each other. Calabrese attempts to outline a kind of “*economia dello sguardo su base grammaticale*” (2012: 158) that precisely demonstrates how Renaissance portraits, between the mere evidence of the depicted person on the one hand and the emphasis on the artist's skill on the other, establish a completely new scopic regime that is no longer (just) a static Albertian “window” as a mathematically constructed space of the picture, but is constituted over and over again when someone looks at the picture by means of their own volitional act through a specific visual dialogue with the depicted person. With this thesis, Calabrese pointed to a significant semiotic intervention not only in the history of art but in visual culture in general. Such reasoning is placed between very principled discussions with a strong meta-theoretical undertone, as we observed in Bal, Bryson, and Eco, and preceded Belting's anthropological approach to the human face as a fusion of subject and object. Calabrese's method is significantly different from those of the mentioned authors insofar as it combines a double strategy: by using the first, he makes the boundaries between different disciplinary approaches more porous, and with the second, he proposes new methods that can be shared by seemingly incompatible theoretical approaches, each still directed toward its own particular goal, in order to explain the work's general cultural role. Calabrese turned Eco's metatheoretical principle of the openness of the work, that is, its «tendency toward *controlled* disorder, toward a circumscribed *potential*, toward a freedom that is constantly curtailed by the germ of formativity» (Eco 1989: 64-65), into a concrete semiotic procedure. Although it may seem that visual works are “allowed” more than literary works and that the boundaries of interpretation, especially in abstract art, will probably never be clearly defined, the practice of traditional iconology and art historical connoisseurship has shown that classical works of art are still mostly treated by their parent discipline as texts rather than as very specific objects in the sphere of visible reality.

If we now place the problem of the gaze at the center of our interest, the genre that depends most on the gaze in the figurative arts of the classical tradition is undoubtedly the painterly portrait, since it always already implies the existence of (at least) two observers who are essentially dependent on each other and are only constituted by the simultaneous activity of looking. However, Calabrese reminds us that not all gazes are truly relevant in a semiotic sense and that the gaze establishes different types of relationships that concern both the existence of the image itself and events in extra-pictorial reality (Calabrese 2012: 152). Furthermore, he

distinguishes the observer's gaze that "produces" the image, i.e., the one directly directed at the gaze of the depicted person, from the so-called "vector" gaze of the observer, which, with its changing orientation, regulates the intensity of communication with the depicted subject. On the other hand, Calabrese describes the physical observer not only as an agent who makes the exchange of gaze with the portrait possible at all but also as a kind of semiotic consequence of the act of looking: he expands the image into the observer's physical space, into an extra-pictorial reality, which has the consequence that the boundaries of the image become extremely unstable.

Particularly interesting for our topic is the way in which the Italian author applies insights from the field of social semiotics, that is, interpersonal communication, to the field of image semiotics, in which at least one participant in the communication—the image itself—cannot be considered a living being. Calabrese here refers to the French semiologist Eric Landowski, who interpreted the communication of two people through the regime of their mutual visibility, i.e., through the negotiation of how each of them wants to participate in that regime. The point, Landowski believes, is that physical visibility is always under the influence of the volitional moment of any of the participants, i.e., the physiology of looking depends on the modality of the gaze. In other words, each observer may or may not want to look at another observer, just as any observed person may or may not want to be looked at. The application of this simple principle can lead to countless situational effects, that is, to different intensities with which participants affirm (active volition) or deny (passive volition) their will to communicate (cfr. Landowski 1989). Calabrese is, of course, quite clear that such a thing cannot be directly applied to the dynamics of the gaze in portraiture, since the person depicted cannot possess any real will. But,

Instead of comparing an active volition and a passive volition (of the one who looks and the one who is looked at), we can and must superimpose the two wills in a single subject (embodied by the individual or collective actor represented in the painting). Also because [...] their superimposition in a single subject not only defines the attitude of the portrayed character, but also prefigures an attitude, inscribed in the text, of the one who looks: the depicted character, through the comparison of his two volitions, active and passive, implies for the viewer (the spectator) a duty. That is, while defining the role of the [portrayed] subject, it simultaneously establishes the role of the spectator (Calabrese 1985: 154-155, my translation).

From the above quote, it is clear that Calabrese uses semiotics as a discipline that not only interprets signs but also produces them (just as the observer "produces" the image)—in this case, by treating the image as an object that allows any of its constituent elements to be theoretically relevant, provided that it has a clearly defined place within the object-system. For Calabrese, attributing both an active and a passive role to the depicted person in the process of constituting the picture through the observer's gaze does not mean realizing Pygmalion's mythical desire to bring inanimate matter to life or returning to the image as an animistic fetish, but rather proposing a new scopic regime made possible precisely by the image as a theoretical object. The dilemma of whether such an intervention will still be considered semiotic, art historical, or, perhaps, non-disciplinary does not concern the merits of the theoretical object and belongs to metatheoretical discussions that Calabrese completely bypassed in his later works, especially in *L'età neobarocca* (1992). Thus, the portrait, as a type of representation aimed at showing the smallest details of physiognomy and expressiveness of the human face, through a radical theoretical turn, begins to serve

(also) other, much broader goals, now as a metaphor for pictorial representation in general, regardless of the identity of the depicted persons. In other words, “portrayal becomes a fundamental question of the semiotics of painting” (1985: 158).

From this lucid insight comes a multitude of interrelated questions that we would not be able to ask ourselves without his help. Firstly, it refers to the problem of portraiture as a genre: can a portrait be defined as a visual dialogue of a predetermined number of persons, or can the portraiture genre also become a “victim” of Eco’s unlimited semiosis, a potentially undefinable category that definitively leaves the domain of art history and enters the realm of the general theory of pictorial representation? Secondly, more importantly, do the represented gazes then become a mechanism by which the characters usurp the primacy of seeing that traditionally belonged to the physical observer in order to establish their own iconology? Thirdly, and most importantly, should the physical observer take over the prerogatives not of the one who only looks and describes, i.e., reconstructs what is happening in the picture, but of one like the eccentric scientist Emmett Brown (Christopher Lloyd) from the movie *Back to the Future*, who allows Marty (Michael J. Fox) to travel to the past—although not to fix it, as in the movie, but to give it a new meaning in the present? Instead of Brown’s modified “*macchina*”, a DMC DeLorean car powered by plutonium and equipped with a flux capacitor for time travel, we will use Calabrese’s “*macchina della pittura*” with a modification we have called the *epistemic observer*.

4. Caravaggio and the rise of the epistemic observer

We will now consider three axiomatic propositions that might help us in our goal by asserting that every picture is: 1) an object made only to be observed in its own specific way; 2) an object that demands that something be recognized on its surface that it is not itself; and 3) a medium that sometimes directly but always indirectly establishes a relationship with reality. Statements formulated in this way allow us to approach pictures as theoretical objects without the burden of their everyday purposefulness (even the specific, extraordinary one, in the case of art) and to expand the disciplinary frameworks through which we observe them. However, if it is entirely understandable that using pictures for some purpose must necessarily take priority over reflection on their essence, and if we consciously apply different sets of rules depending on what we want to see or analyze in them, how can we possibly verify the validity of the three proposed statements? For example, in order to maintain disciplinary historical-artistic continuity, will not the Paleolithic picture of the bison from Altamira, created about 15,000 years ago, always have a stronger connection with Barnett Newman’s (radically abstract) painting *Vir Heroicus Sublimis* than with depictions of bison in zoology textbooks or children’s picture books? Is it not much more likely that, due to the persistent division of visual culture into “artistic” and “all other” depictions, an “Originals Never Fit” newspaper advertisement for Levi’s jeans will be placed in the context of Uncle Sam’s famous imperative “I want you for US Army”, rather than with Caravaggio’s *Head of Medusa*? The answer to these questions is, quite predictably, affirmative, simply because a picture is expected to create its own “model observer”, that is, because every picture is always first subject to an institutional sanctioning of the relationship between its expected purpose and foreseeable interpretations—criteria that need not be, and often are not, pictorial in the narrow sense. Below, we will take a different path.

In Caravaggio’s *Head of Medusa* from 1598 (Fig. 3), the iconicity of the gaze is estab-

lished on a conceptual level through the abolition of the possibility of participation (cfr. Wiesing 2016: 140); it is a kind of zero point of the gaze before it is established as the first person singular in the epistemic (physical) observer. As is well known, in Greek mythology, Medusa was a woman who had snakes for hair, and her gaze was deadly to anyone who encountered her. According to the story, Perseus beheaded her while she was sleeping so that there was no danger that her gaze would kill him; at no point during the decapitation did she open her deadly eyes, and she was not even aware of what was happening. However, Caravaggio probably found this mythical text insufficiently heroic—today, we would say it was not cinematic (or, more radically, Instagrammable). Therefore, instead of the original mythological script, he relied more on his own method of directing the stage situation, which he also applied to many other paintings, such as the oil on canvas *The Cardsharps* (1594), *The Calling of St. Matthew* (1600), and *The Entombment of Christ* (1603).



Fig. 3 - Caravaggio, *The Head of Medusa*, 1597, oil on canvas mounted on wood, 60 x 55 cm. Galleria degli Uffizi, Florence.

Why do we claim that the scene with Medusa was staged, even though there are no other characters in the painting or any *mise-en-scène* that could explain what is happening in the picture? Because the artist interpreted this myth by painting Medusa as if she were aware of what was happening the moment immediately after Perseus beheaded her: in the painting, she is still alive, her eyes are still open, and her mouth is gaping in horror. However, her gaze does not meet Perseus's (because he is protected by the invisibility granted to him by the gods), nor her own in the reflection of Perseus's shield, nor the painting's observer's. At this point, we reach the central theme of our discussion: we are interested in all those gazes that are frozen within the picture, as well as also those that escape beyond it, those invisible ones that come "out of nowhere" and are then reflected in the painting or immersed in it.

These are both the wandering gazes of the depicted figures and those of the observer, i.e., the gazes of those who, according to Calabrese, “produce” the painting and the “vectorial” gaze of the viewer—all of which Caravaggio manipulates in order to create an epistemic observer.

The concept of the epistemic observer that we propose here necessarily arises from the possibility that we are able to experience a picture as a theoretical object. In doing so, we do not mean simply that the picture becomes a starting point for various interpretations that seemingly have no direct connection with what is visible on its surface. Rather, we imagine a situation in which it points to the mechanisms of its own creation, i.e., to itself as a physical object that provokes reality, tries to show it, but also constantly resists it. The American theorist W.J.T. Mitchell called such images “metapictures”, which «are used to show what a picture is» (1994: 35). Metapictures always leave the impression that the barrier between intra-pictorial and extra-pictorial reality has been violated in some way, but they leave it to the observer to decide for himself precisely what has disrupted the Western Renaissance canon of picture as representation and, above all, non-presence. In his impressive study of Caravaggio, Giovanni Careri explains that such a meta-pictorial character of representation is paradoxically recognizable even in classical paintings that we would today call hyperrealistic, i.e., those that resemble photographic snapshots, rather than self-reflexive or meta-pictorial. When discussing Caravaggio’s *The Incredulity of St. Thomas* (Fig. 4), Careri, referring in part to the insights of Lorenzo Pericolo (2011: 447-480), claims that “*Il supporto materiale, del quale [questa] pittura nega la planarità per costruire l'apparenza di uno spazio tridimensionale, si manifesta come condizione di possibilità della pittura stessa*” (Careri 2017: 36). Since the painting in question does not suggest any spatial *mise-en-scène*, the three-dimensionality here refers to the palpability of Christ’s wound, which St. Thomas penetrates with his finger, thus giving the impression that the surface of the painting is not an impenetrable barrier but a place of entry into the depicted event.



Fig. 4 - Caravaggio, *The Incredulity of St. Thomas*, 1601-1602, oil on canvas, 107 x 146 cm. Palazzo di Sanssouci, Potsdam.

In our “grammatical” approach to the problem of the epistemic observer, the meta-pictoriality of *The Incredulity of St. Thomas* cannot be directly transformed

into meta-pictorial gazes because the painting is about multiple intra-pictorial gazes that not only do not break the imagined “fourth wall”, i.e., do not interact with the physical observer (he sees them but they “do not know” that he exists), but also seem to not participate in any reality whatsoever. This effect is reinforced by the impression of Caravaggio’s characteristic blacking out of the background, which separates the scene from any context other than the purely iconographic one. It is a hybrid moment of the painting in which we find elements of a theatrical scene, a film frame, and a photographic snapshot. However, it is also a moment trapped within the format of the canvas, because there is absolutely nothing to suggest that any of the four characters is aware of anything other than the story to be enacted. Even in the equally undefined space and similarly staged depiction of the *Supper at Emmaus* (the Milan version, the London one is another story), Caravaggio leaves open the possibility that there is at least something outside the painted scene: the female figure on the right seems to have just entered the scene from outside, bringing a plate to be placed on the table. Careri has rightly observed that Thomas’s extremely realistic penetration of Christ’s wound with his finger has a strong impression of immersion in the picture for the observer, and to that extent, naturalism challenges the very medium through which it was created. However, as important as it is, especially for classical Western art, in our typology of the gaze that follows, we will not be concerned with the effect of pictorial form but with the gaze as a theoretical object in the strict sense.

4.1. Intra-pictorial gaze – lines of sight remain within the picture frame

In *Quoting Caravaggio: Contemporary Art and Preposterous History*, Mieke Bal explains what her understanding of upgrading art-historical hermeneutics with the tools of semiotics looks like. One of them, as we saw earlier, stems from the belief that signs do not have fixed meanings and that they are just wandering signifiers—semiosis was supposed to serve this as a kind of supra-disciplinary legitimacy or a model for permissiveness in the historical observation of art (Bal 1999: 129-164). The other tool, offered from her earlier work in narratology, is focalization and point of view (Bal 1997: 143-146). Although she relies almost entirely on the recognition of the problem and the basic terminology introduced by Gérard Genette, in her analyses, she devotes herself more to focalization as a universal inter-medial problem common to all textual and visual narrative forms while drawing attention to the technical nature of this term, appropriate to the manipulative nature of photographic and film media. In our case, focalization is the relationship between different viewing actors who occupy their point of view—it is an intra-image relation of who or what someone is looking at, as well as what is or who is being looked at.

One of the first things a contemporary observer can learn from Caravaggio is the construction of a narrative scene using focalization points, that is, discerning who is looking at whom in a painting and how this exchange of gazes influences the constitution of the scene. Unlike a literary work, where A (the narrator) says that B (the first character) sees what C (the second character) is doing (Bal 1997: 146), here we propose an extension of that model to pictorial representations in a following way: A (the observer) sees that Bx (any of the characters) knows what Cx (any of the other characters) is performing within the scene. In other words, for pictorial focalization to have epistemic potential, what we see must be limited by the scopic field at our disposal, which is the surface of the picture and the

intra-pictorial disposition of the characters, their gazes and gestures that replace the third-person narrator and together “recount” a story through a single fragment of time instead of a narrative through time. A characteristic example of a contemporary focalization snapshot is Jeff Wall’s 1989 photograph *Outburst* (Fig. 5), which vividly demonstrates the narrative possibilities and limitations of frozen time and the possibilities of manipulating action—all of which have been around for four hundred years thanks to the snapshot aesthetic of many of Caravaggio’s paintings. Although focalization is not the only way to create a pictorial scene, nor is it Caravaggio’s invention (the proto-focalization of Giotto’s *Kiss of Judas* was created three centuries earlier), it is certainly the most common form of his visual storytelling. In addition to *The Incredulity of St. Thomas*, this group includes, among others, *The Martyrdom of St. Matthew* (1599-1600), *Conversion on the Way to Damascus* (1600-1601), *The Crucifixion of St. Peter* (1601), *The Crowning with Thorns* (1602-1604), and, probably most famously, *The Calling of St. Matthew* (1600) (Fig. 6).



Fig. 5 - Jeff Wall, *Outburst*, 1991, silver dye bleach print, 45,8 x 61,5 cm. Victoria and Albert Museum, London.



Fig. 6 - Caravaggio, *The Calling of St. Matthew*, 1599-1600, oil on canvas, 322 x 340 cm. San Luigi dei Francesi, Rome.

Nicolas Poussin allegedly said of this latter painting that it was created to “destroy painting”, primarily because it lacks the dignity of the scene that Christ’s act of inviting a sinner to follow him on the path of humility and goodness deserves. However, even more than the fusion of the profane and the sublime in the setting of the obscure exterior *mise-en-scène* (an atypical one for the Italian painter, present mainly in the depictions of St. John the Baptist), *The Calling of St. Matthew* destroys the classical tradition because it is impossible to determine with certainty from the gazes and gestures of the four figures positioned on the left which is St. Matthew and whom Christ is actually calling to him. As Careri argues, Caravaggio here interweaves two scenes and two genre models (everyday life and history painting) in order to “edit” the scene and emphasize the power of the call itself and its universality, rather than the person to whom the call refers (Careri 2017: 192-204). This unexpected contingency of the subject of the painting gave birth to the epistemic observer.

4.2. Extra-pictorial gaze – lines of sight extend beyond the frame of the picture but do not include the implicit observer

One of the key resources at the disposal of the epistemic observer is an immediate and full insight into the painted or photographed scene. Unlike a literary description and the time required for the reader to create a mental image of the narratively presented scene, the observer does not need time to establish control over the scene, except for the very short instant needed to reconstruct the intra-pictorial relationships between the depicted characters as a key aspect of any visual communication. On the other hand, the observer also faces an insurmountable handicap in relation to the reader, since the omniscient narrator can reveal to the latter everything that, if not visible in the picture itself, may be available to the observer's perception only as an imaginary superstructure of the already imaginary (represented in the picture) situation. But is this really a handicap or, paradoxically, is it precisely the invisibility and imagining of what could happen outside the canvas that makes the scene truly realistic, or even much more credible than representations that insist on the causality of the place and time of the action?



Fig. 7 - Caravaggio, *Salome with the head of John the Baptist*, 1610, oil on canvas, 106 x 91 cm. National Gallery, London.

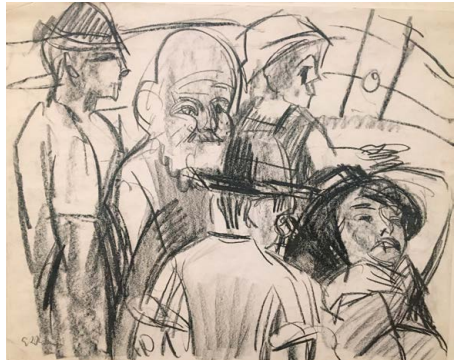


Fig. 8 - Ernst Ludwig Kirchner, *Peasants*, 1922, charcoal on card. Kirchner Museum, Davos.



Fig. 9 - Frances Kearney, *Her Father's Favourite Daughter I*, 2001, C-type print, 122 x 151 cm.
<http://www.franceskearney.com>



Fig. 10 - Florent Vergnes, AFP, *Soldiers from the Ukrainian 33rd Separate Mechanised Brigade eat on the grass during a break in a training exercise at an undisclosed location in eastern Ukraine on June 6, 2025.*

If we look at four completely different pictures, Caravaggio's *Salome with the Head of John the Baptist* (1609) (Fig. 7), Ernst Ludwig Kirchner's charcoal drawing *Peasants* (1922) (Fig. 8), Frances Kearney's staged photography *Her Father's Favourite Daughter I* (2001) (Fig. 9), and AFP photographer Florent Vergnes's reporter's snapshot of Ukrainian soldiers taken in Ukraine in 2025 (Fig. 10), we can easily see that they are connected by two key things. The first stems from an insight we owe to the Enlightenment playwright and philosopher Gotthold Ephraim Lessing, who argued that each frozen moment in a painting could have looked completely different if the artist had decided to freeze time in some other instance: «Painting can use only a single moment of an action in its coexisting compositions and must therefore choose the one which is most suggestive and from which the preceding and succeeding actions are most easily comprehensible» (Lessing 1984: 78). Here, we may deal with the artist's decision that simply had to be made due to the inexorable duration of time and a series of consecutive situations of which only one could be shown, therefore only as a consequence of the necessity to stop time. However, equally—which is the thesis advocated by the German philosopher—it can be a consequence of an artist's decision based on specific aesthetic or dramaturgical reasons. In the context of classical painting, especially from the period before the affirmation of Flemish genre scenes, it is difficult to dispute the validity of Lessing's claim. Nevertheless, the transhistorical significance of the “pregnant moment” is, of course, not what crucially connects Caravaggio's *The Taking of Christ* (1602), *Ecce Homo* (1605), *Christ at the Column* (1607), *The Burial of St. Lucy* (1608) and *Salome with the Head of John the Baptist* (1609) on the one hand and Kirchner's drawings or contemporary artistic and reporter photographs on the other.



Fig. 11 - Caravaggio, *The Taking of Christ*, 1602, oil on canvas, 133,5 x 169,5 cm. National Gallery of Ireland, Dublin.

Despite the fact that most of Caravaggio's paintings look like pictorial representations whose original staging could have been rendered, for example, on the stage

of a contemporary black box theater, and we can also imagine them as snapshots from the set of Lars von Trier's *Dogville*, the impression that they leave on the observer is not that of a scene limited by the edges of the canvas but of the gaze of one of the characters who breaks out of the frame and thus makes the entire scene part of a much wider whole. In addition to the frozen moment, it is this other, even more important element that connects modern visualizations with the Italian Baroque painter's oeuvre: two of his figures condensed in a cluster of human bodies, especially in *The Taking of Christ* (far left) (Fig. 11) and *The Burial of St. Lucy* (right, far in the background), as if they cannot bear the drama of the moment and want to step outside the picture. This strikingly shows that, for Caravaggio, the tableau is much more than a surface—it is a pictorial plane, a medium or a screen, which allows the implied three-dimensional space to pulsate with life. What breathes life into the extra-pictorial space and connects it to the image is the extra-pictorial gaze that finds traces of life in the reality of the physical observer, just as the Ukrainian soldier on the far right in Vergnes's photograph and the girl in the background of Kearney's *Her Father's Favourite Daughter* I do.

4.3. *Hyper-pictorial gaze – expansion of the picture area toward the implicit observer*

If we want to get even closer to the role of the epistemic observer, then we should intuitively, perceptually, and culturally experience the “Prison Guards” newspaper advertisements from and Simon Veksner’s “Originals Never Fit” series for Levi’s (Fig. 12) or Veksner’s “Cops” for Volkswagen (Fig. 13) as very close descendants of Caravaggio’s *Head of Medusa* (1594), *The Holy Family with the Infant St. John the Baptist* (1603) and *Madonna of the Rosary* (1607). As in the paintings of the old master, both examples from the world of contemporary advertising imply the presence of an implicit, extra-pictorial subject who is identified with the intra-pictorial subject insofar as the latter is not seen, although it is implied that he is also present, but remains slightly outside the picture. The physical observer in this situation can identify with his new role as an equal protagonist because he is offered credible visual positions that, in all three cases, we can easily imagine as positions of the intra-pictorial observer. However, if it were only a question of the gaze toward the observer—directly into the “*macchina*”, as Calabrese would say—then we could contend that the vast majority of commercial advertisements are “*caravaggieschi*” because they all imply a person to whom they are addressed, and that person is always the observer as the addressee of the visual message. The fundamental difference is that in the aforementioned Caravaggio paintings, as well as in the Levi’s and Volkswagen advertisements, the observer is not addressed directly; he is strongly implied but not explicit. In *The Head of Medusa*, the gaze is both the means and the subject of the painting, and therefore we experience its drama mostly through the fiction of a mythical pretext. However, in the *Madonna of the Rosary*, the donor’s gaze in the left edge of the painting is the gaze of a 17th-century person directed toward the right edge of the painting, where he diagonally emerges outside it, thus implying the presence of a multitude of potential physical observers from all future periods after the painting’s creation.



Fig. 12 - Simon Veksner and Nick Allsop, *Originals never fit*, ad campaign for Levi's, 2008, photographer: Joseph Rodriguez. Advertising agency: Bartle Bogle Hegarty, London, UK. <https://www.adsoftheworld.com>

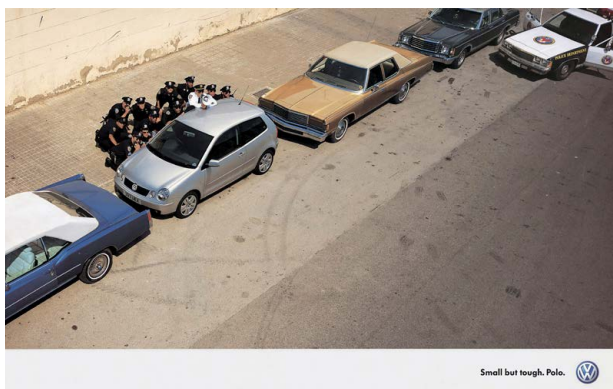


Fig. 13 - Simon Veksner, *Small but Tough*, ad campaign for Volkswagen Polo, 2004, photographer: Paul Murphy. Advertising agency: DDB London, UK.

The hyper-pictorial gaze defines the intensity of the image by intentionally missing the physical observer, as in *Medusa*, or almost passing him by, as in the image of the donor and the prison guard, where the observer's position is only slightly offset from the guard's axis of gaze, or the observer is intensely "searched" by a dozen pairs of police officers' eyes hidden behind a Volkswagen. In the latter example, the physical observer is (almost) identified with the gaze of the implied observer on the roof of the building, participating with the police in a game of hide-and-seek, and we can easily imagine what is going through his mind at that moment (while watching the ad): "They don't know where I am, but I know where they are". Unlike the prisoner's position, which is much more dramatic but not entirely precise, the physical (slightly detached) observer of the ad can independently decide whether he wants to immerse himself in the intra-image reality or whether he will be satisfied with the simple position of a neutral consumer of the advertising message because, to repeat, despite the proximity of the two vectors, they do not collide.

All the examples listed depict a paradoxical situation because the principle of immersion as absorption and immediate moment of change, «a passage from one mental state to another» (Grau 2003: 13), coexist in parallel on the one hand, while the principle of cut, separation, and difference as an affirmation of pictorial dissimilarity coexist on the other (Nancy 2005: 2-4). What is a prerequisite for precisely such an experience of all these representations is that we view them all as a special kind of reality, then that we agree to the changing dynamics of the relationship between images as objects and what we see in them, and, finally, that we recognize the intensity with which they, while we are looking at them, affect our, the observer's, reality. The three axioms that we proposed at the beginning of this chapter only now gain full meaning, now that we have placed them in the context of a new, much more inclusive visual culture of

gaze that reveals the fundamental prerogatives of pictorial reality and its relationship with extra-pictorial reality.

4.4. Cross-pictorial gaze – multiple gazes create divergent direction vectors

At the very beginning of Clint Eastwood's 1973 film *High Plains Drifter*, the main character—the Stranger, played by Eastwood himself – arrives in the small town of Lago in the Wild West. The opening scene already reveals all the key protagonists of the plot, their physiognomies, the type of work they do, or even just how they sit in front of the local saloon, waiting for the trouble they might cause. The scene is set so that the Stranger rides a horse along the main (and only) street of Lago, and we find its inhabitants engaged in various activities that they interrupt to look at the newcomer. The scene itself is edited so that we alternately see the main protagonist in the right profile and then in a countershot of a supporting character looking at him from the right, then again the main protagonist, this time from the left, and then again a countershot of a supporting character looking at him from the left. This process is repeated several times, and thus we are introduced to a total of thirteen characters whose identities are subsequently reconstructed within the film's diegesis (Fig. 14, 1-16). Due to the nature of the film medium as a temporal-narrative form, the viewer cannot know how the plot will unfold at the very beginning of the movie. However, the director's idea of introducing us to them within the possibilities and limitations of the film medium—that is, in a very short but iconic introductory part of the film—has much deeper historical origins.



Fig. 14 - Clint Eastwood, *High Plains Drifter*, stills from the movie (The Stranger enter the town of Lago, A-F), 1973.

When it comes to still representation, the only way for the author to reveal a character's specific, non-iconographic identity is to show him clearly enough in a single, frozen "frame," i.e., to show his face or to reveal his gaze sufficiently. Earlier, we mentioned Careri's insight that Caravaggio superimposes genres and "edits" the scene in order to achieve his own realistic impression of Christ as a man of flesh and blood. To this, it should be added that Caravaggio also constructs the scene by showing groups of characters from multiple angles. The visual impression is that his characters are extremely dynamic, looking in all directions. However, in addition to physical gesticulation, what moves them is primarily Caravaggio's "*macchina*" as a device of conceptual intervention with which he captures faces and gazes, even if these are not, or *especially* if they are not, completely recognizable. This mechanism of revealing the gazes of all characters, which we have called cross-pictorial gazes, is particularly noticeable in *The Cardsharps* (1594), *Martha and Mary Magdalene* (1598), *The Sacrifice of Isaac* (1598), *The Fortune Teller* (1598-1599), and *Salome with the Head of John the Baptist* (1607), as well as border cases such as *Christ on the Mount of Olives* (1605).

The communication through the cross-pictorial gazes of all the characters in Caravaggio's paintings can be described in phenomenological terms as a state between the two extremes of empathy, which Michael Fried called "absorption" and "address" (2010: 69-83, 117-39). In absorption, the viewer is completely drawn into the scene with a deep sense of introspection and empathy toward the depicted characters, while address refers to the characters' emphasized bodily gestures as a kind of invitation for the viewer to participate in the scene. The "neutral" method of depiction using cross-pictorial gazes is particularly noticeable in *The Cardsharps* (Fig. 15) because it positions the viewer at a safe distance from the scene. The neutrality arises not only from the fact that the characters give the impression of being present at an event that is already condensed within the picture frame, but also from the fact that their reactions, reduced to the state of affairs, are not dramatic enough to provoke a response from the viewer, just as the opening, neutral scene of Eastwood's Western *High Plains Drifter* does nothing to betray its dramatic, absorbing ending as a metaphor for hell on earth.



Fig. 15 - Caravaggio, *The Cardsharps*, 1594, oil on canvas, 94 x 131 cm.
Kimbell Art Museum, Forth Worth.

4.5. Meta-pictorial gaze – one of the gazes directly meets the look of the physical observer

Although in principle any representation could be called meta-pictorial if the figure looks at the observer (from early Christian icons to the present), here we will limit ourselves to cases when the meta-pictorial gesture represents a kind of excess within the scene, that is, when only one of the many gazes goes beyond the reality of the image and thus “stages its fictiveness [...] by involving the beholder as an active or even indispensable component of the image” (Pericolo 2015: 13). In other words, it creates an effect that we, like Louis Marin, could call “the violence of the effect of representation” (Marin 1994: 28, 100). In *The Musicians* (1595), an allegorical depiction of the love of music, three young men are absorbed in their activities, while the fourth (who is said to represent Caravaggio himself) looks directly at the physical observer. Nevertheless, its meta-pictoriality does not seem intrusive, precisely because the painting does not depict a historically relevant moment, nor is it directed by the characters’ dramatic gestures. On the other hand, in *The Entombment of Christ* (1603) (Fig. 16), the meta-pictorial turn produces discomfort in the physical observer, partly because it destabilizes his position as a subject and places him in the position of the observed, in a situation he did not hope for and did not want. Perhaps even more than the unwanted inversion from observer to observed, the discomfort is then created by the disintegration of the very concept of representation as a different and, above all, pictorial reality; in other words, because the drama of the depicted moment becomes alive again with each look. Caravaggio’s realism in the depiction of the frozen moment is so ruthless that it simultaneously produces a “surplus of mimesis” (Marin 1994: 100) and nullifies all mimeticity in the meta-pictorial gaze of Nicodemus at the physical observer. By questioning its own meaning, this painting returns us to the beginning of our discussion and, more radically than any other, to the role of the epistemic observer.



Fig. 16 - Caravaggio, *The Entombment of Christ*, 1603-1604, oil on canvas, 300 x 203 cm. Pinacoteca Vaticana, Rome.

When, in his 1986 film *Caravaggio*, the British director Derek Jarman is deliberately attempting to create an extratemporal and historically non-credible interpretation of the life of a famous painter using a nonlinear structure and conceptual aesthetics, he is employing both a “violent” and a paradoxical identification of the painter, the work, and the historical reference. There is a scene in which Caravaggio (called “Michele” in the film), as a boy dressed in white attire as an angel, watches an Easter procession in his village (Fig. 17). At one point, he draws open a curtain on the side door of the house and enters a room from another space and time. Living there are characters in the poses we know from Caravaggio’s *The Entombment of Christ*—a work that was to be made in the film diegesis many years later. However, within the structure of the film, the scene we see was not envisioned as a *tableau* on the basis of which the painter builds his composition (the film has a number of similar scenes reenacting Caravaggio’s actual paintings, including *St. John the Baptist* and *The Passion of St. Matthew*), since the role of the dead Christ is assumed by the painter himself, who therefore lies dead in a powerful meta-filmic intervention in the scene which he is yet to paint. According to Leo Bersani and Ulysse Dutoit (1999: 45-46), Jarman’s aim was to show through this scene the strength that art possesses so that it could breathe life itself into the artist. In this case, the artist’s identification with his crucified subject (Christ) is so strong that the two of them exchange places, as if the work’s completion had been postponed until the strength with which the work has taken control of the artist permits it to be completed.

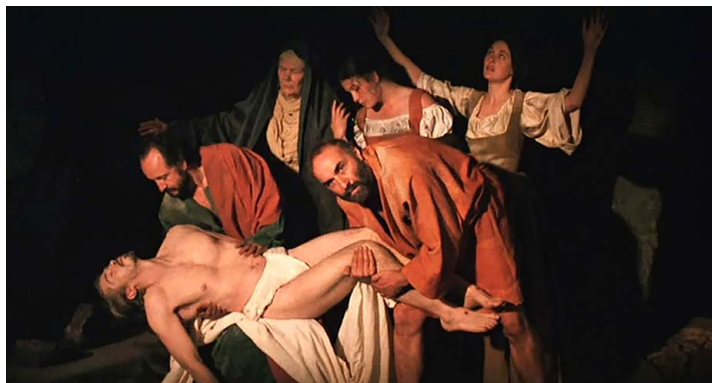


Fig. 17 - Derek Jarman, *Caravaggio*, still from the movie, reenactment of Caravaggio’s *The Entombment of Christ*, 1984.

Recalling Calabrese’s suggestion that it is necessary to superimpose the positions of beholder and beheld because, in the end, they constitute each other, we still lack an answer to one crucial question. If the primary participants in the aforementioned chain of elusive identities, transitive subjectivities, and (in)conspicuous gazes are the author and his manifold pictorial subjects, what is left for the contemporary observer to reflect on? The answer offered throughout the previous pages might read as follows: no more, but also no less, than plain pictures and his own epistemic intuition.

Bibliography

-
- Atkin, Albert
 2013 *Peirce's theory of signs*, "The Stanford Encyclopedia of Philosophy",
 <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/peirce-semiotics/>> (27.11.2025).
- Bal, Mieke
 1997 *Narratology. Introduction to the theory of narrative*, Toronto, University of Toronto Press.
 1999 *Quoting Caravaggio. Contemporary art, preposterous history*, Chicago, University of Chicago Press.
- Bal, Mieke; Bryson, Norman
 1991 *Semiotics and art history*, "The Art Bulletin", 73, 2, pp. 174-208.
- Barthes, Roland
 1957 *Mythologies*, Paris, Seuil; tr. eng. *Mythologies*, New York, Hill and Wang., 1972.
- Belting, Hans
 1990 *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, C.H. Beck; tr. eng. *Likeness and presence. A history of the image before the era of art*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.
 1995 *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach Zehn Jahren*, München, C.H. Beck.
 2013 *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München, C.H. Beck; tr. eng. *Face and mask. A double history*, Princeton, Princeton University Press, 2017.
- Bersani, Leo, Dutoit, Ulysse
 1999 *Caravaggio*, London, British Film Institute.
- Bredekamp, Hans
 2003 *A neglected tradition? Art history as 'Bildwissenschaft'*, "Critical Inquiry", 29, 3, pp. 418-428.
- Calabrese, Omar
 1987 *L'età neobarocca*, Bari, Laterza; tr. eng. *Neo-Baroque. A sign of the times*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
 1985 *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*, Firenze-Lucca, La Casa Usher 2012.
- Careri, Giovanni
 2017 *Caravaggio. La fabbrica dello spettatore*, Milano, Jaca Books.
- Derrida, Jacques
 1967 *De la grammatologie*, Paris, Minuit; tr. eng. *Of grammatology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974.
- Eco, Umberto
 1962 *Opera aperta. Forma e interdeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani; tr. eng. *The open work*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1989.
 1979 *The role of the reader. Explorations in the semiotics of text*, Bloomington, Indiana University Press.
 1992 *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge, Cambridge University Press.
 1990 *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani; tr. eng. *The limits of interpretation*, Bloomington, First Midland Book, 1994.

- Fried, Michael
 2011 *The moment of Caravaggio*, Princeton, Princeton University Press.
- Grau, Oliver
 2003 *Virtual art. From illusion to immersion*, Cambridge, MA, MIT Press.
- Harris, Jonathan
 2001 *New art history. A critical introduction*, New York, Routledge.
- Landowski, Eric
 1989 *La société réfléchie*, Paris, Seuil.
- Lessing, Gotthold Ephraim
 1766 *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin, Christian Friedrich Voß;
 tr. eng. *Laocoon. An essay on the limits of painting and poetry*, Baltimore, Johns Hopkins
 University Press, 1984.
- Marin, Louis
 1978 *Détruire la peinture*; tr. eng. *To destroy painting*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- Mitchell, W.J.T.
 1994 *Picture theory. Essays on verbal and visual representation*, Chicago, University of Chicago
 Press.
- Mondzain, Marie-José
 2005 *Image, icon, economy. The Byzantine origins of the contemporary imaginary*, Stanford, Stan-
 ford University Press.
- Moxey, Keith
 2008 *Visual studies and the iconic turn*, "Journal of Visual Culture", 7, 2, pp.131-146.
- Pericolo, Lorenzo
 2011 *Caravaggio and pictorial narrative. Dislocating the istoria in early modern painting*, London,
 Harvey Miller.
- 2015 "What is metapainting? The self-aware image twenty years later", in V.I. Stoichita, *The self-
 aware image. An insight into early modern painting*, Turnhout, Brepols.
- Nancy, Jean-Luc
 2005 *The ground of the image*, New York, Fordham University Press.
- Wiesing, Lambert
 2009 *The philosophy of perception*, New York, Bloomsbury; tr. de., *Das Mich der Wahrnehmung*,
 Frankfurt/M, Suhrkamp, 2016.

Tout est forme, et la vie même est une forme.
H. Focillon (citando Balzac)

Abstract. This contribution aims to reintroduce the notion of the theoretical object, using it as a heuristic tool no longer in relation to individual works of art, pictorial genres or series of figures, but to the complex of representations, discourses and actions that constitute the artist's way of life. While historiographical tradition has always emphasised the importance of the biographical and anecdotal dimensions of artists' lives, contemporary thought, while recognising the artificial nature of such narratives, has highlighted their cognitive value beyond the factual/fictional dichotomy, validating their triple nature as sociological, psychological and poetological documents. The recognition of the theoretical and historical co-immanence that characterises the artist's way of life allows us to simultaneously highlight its contingent and singular characteristics and its speculative – opaque – characteristics, “challenging” traditional forms of interpretation. We will attempt to observe the artist, who defines their singularity through the necessary oscillation between a regime of exception (Heinich 2018) and a series of “prescribed” models (Kris and Kurz 2021), in terms of a theoretical figure in action: in this sense, we believe that Claire Fontaine and Édouard Levé represent two interesting and fertile examples of the relationship between life and form in the contemporary art scene.

Keywords: theoretical object; artist's life; form of life; Claire Fontaine; Édouard Levé.

1. *Forma-di-vita*

Col termine *forma-di-vita* intendiamo invece una vita che non può mai essere separata dalla sua forma, una vita in cui non è mai possibile isolare e mantenere disgiunta qualcosa come una nuda vita (Agamben 1996: 13).

Con il sintagma *forma-di-vita* Agamben indica ciò che nega la bipolarità, attiva sul piano lessicale nella lingua greca e oggi quasi del tutto obliterata, tra *zoé* e *bíos*: se la prima designa il semplice fatto di vivere, proprio agli animali come agli uomini e la seconda rimanda alla forma del vivere di un singolo o di un gruppo, la *forma-di-vita* è invece la vita senza separazione, un vivere che non discende e non subisce nessuna regola, ma che – al contrario – genera vivendo la sua forma. Nella

forma-di-vita si trova «sempre in gioco il vivere stesso», inteso non come insieme di fatti bensì come *possibilità* e *potenzialità* di un vivere libero da determinazioni biologiche o prescrizioni sociali, un vivere che per il filosofo si identifica con quello della comunità e che fa tutt'uno con l'esperienza del pensiero (cfr. *Ibid.*: 13-19).¹ In *L'uso dei corpi* (2014), IV volume di *Homo sacer*, Agamben si chiede dove sia possibile trovare – all'interno della società contemporanea – esempi di questa vita inseparabile. Egli la rintraccia presso due estremi: in basso, nei “registri patologici” o negli archivi della polizia, laddove Foucault aveva trovato i suoi *uomini infami*, ma anche in alto, e cioè nella tradizione cristiana, nel francescanesimo (cfr. Agamben 2011). Poco oltre egli si interroga anche sul *come* descrivere una *forma-di-vita* e invoca a proposito Plutarco, il quale nell'incipit delle *Vite parallele* fa riferimento a un *eidōs*, una forma che il biografo deve essere capace di cogliere al di là dell'insieme disarticolato degli eventi che compongono la vita di un individuo. Sebbene i biografi classici appaiano piuttosto interessati a tramandare avvenimenti paradigmatici legati all'opera è altresì vero che proprio l'antichità sembra aver presentato l'idea stessa di *forma-di-vita* nella convinzione che a partire dall'opera si possa desumere una biografia. È significativo, a questo punto, notare il fatto che la riflessione agambeniana ponga, tramite questo interrogativo, il problema della rappresentazione, ovvero della traducibilità scritta della *forma-di-vita*. Questione che per il momento tralasceremo ma che sarà centrale nel corso dell'analisi dei casi studio.

In una raccolta di saggi del 2017, *Creazione e anarchia. L'opera d'arte nell'era della religione capitalista*, Agamben estende l'uso del sintagma *forma-di-vita* alla comprensione dell'esistenza dell'artista. Come è noto, è nel corso del Rinascimento che avviene il superamento dell'idea dell'artista quale *banausos*, artigiano, ovvero colui che ricerca la compiutezza di sé al di fuori di sé, nell'opera. All'interno della “macchina artistica” della modernità” (*Ibid.*: 20) *ergon* e *energeia*, opera e operazione, trovano nel corpo dell'artista il loro punto di coincidenza, nel Novecento esso diventa infatti il luogo teorico e dinamico attraverso cui tale indissolubilità manifesta sé stessa. Al fine di esemplificare al meglio questo aspetto dell'arte moderna il filosofo accosta due ambiti che hanno nella *praxis* – aristotelicamente opposta alla *poiesis* – la loro realizzazione, due campi che nel *fare* esauriscono il loro stesso fine: si tratta della liturgia e della *performance*.² Il nome che nel XX secolo incarna al meglio il nuovo statuto dell'arte è quello di Marcel Duchamp: con lui l'artista non produce più l'opera – che non esiste ormai se non nel linguaggio – negando completamente il momento della *poiesis*; nella visione negativa di Agamben «il *ready made* non ha più luogo, né nell'opera né nell'artista, né nell'*ergon* né nell'*energeia*, ma soltanto nel museo» (*Ibid.*: 26). In questo modo l'arte post-duchampiana oltrepassa il paradigma precedente sciogliendo la relazione opera-artista e facendo scadere l'arte nell'assurdo di una perdita totale del *valore d'uso*, icasticamente rappresentata dall'istituzione museale.³ Al contrario, gli artisti, come gli artigiani – secondo il filosofo – non creano in grazia di un mandato divino,

non sono i titolari trascendenti di una capacità di agire o di produrre opere: sono, piuttosto, dei viventi che, nell'uso e soltanto nell'uso delle loro membra come del mondo che li circonda, fanno esperienza di sé e costituiscono sé come forme di vita.

L'arte non è che il modo in cui l'anonimo che chiamiamo artista, mantenendosi costantemente in relazione con una pratica, cerca di costruire la sua vita come una forma di

vita: la vita del pittore, del falegname, dell'architetto, del contrabbassista, in cui, come in ogni forma-di-vita, è in questione nulla di meno che la sua felicità (*Ibid*: 28).

2. Forma-di-vita e oggetto teorico

L'elemento grafico congiuntivo che muta la forma di vita in *forma-di-vita* – riconfigurandone il senso – è anche ciò che ci induce a cercare le tracce di una omologia tra questa e la nozione di *oggetto teorico*, annodando il discorso etico e politico sul *bíos* con quello estetico-sociologico sull'artista.⁴ Come per la *forma-di-vita* – la cui cifra distintiva consiste nell'impossibilità di separare la vita dalla sua forma – anche nella slabbrata definizione di *oggetto teorico* ritroviamo lo stesso principio di inscindibilità tra morfologia e teoria, la stessa immanenza speculativa, poiché la sua natura concrezionale e plurivoca non conferisce aprioristicamente una forma all'oggetto bensì la genera, in esso generandosi. Nell'intervista che Hubert Damisch rilascia nel 1998 a Yve-Alain Bois, Denis Hollier e Rosalind Krauss lo studioso elenca alcuni dei principali caratteri del suo *theoretical object*: anzitutto «is something that obliges one to do theory», in secondo luogo “it's an object that obliges you to do theory but also furnishes you with the means of doing it”, da ultimo “it forces us to ask ourselves what theory is. It is posed in theoretical terms; it produces theory; and it necessitates a reflection on theory» (Bois, Hollier, Krauss, Damisch 1998: 8). Tali predicati mostrano quanto le maglie definitorie del nostro oggetto siano duttili e non vincolanti, e dunque quanto il suo (buon) uso sia determinato dalle scelte del soggetto che lo impiega; l'*oggetto teorico* – afferendo all'opera quanto al ricercatore – costituisce «un terrain d'expérimentation» il cui vantaggio euristico risiede primariamente nell'immediatezza con cui riesce a dare conto del residuo di una riflessività a-logica e astorica interna all'opera, poiché come scrive Giovanni Careri «sa partie “objectal” est concrète et elle offre par sa forme et par sa matérialité une résistance à la conceptualisation, obligeant celui qui le construit à tenir compte de sa singularité» (Careri 2019: 14). Laddove Omar Calabrese in *La macchina* intendeva occuparsi delle «teorie della pittura espresse attraverso la pittura» (Calabrese 2012: 37) noi cercheremo di cogliere i modi e i momenti in cui la forma dell'esistenza dell'artista produce senso ed elabora una teoria attraverso le rappresentazioni del suo stesso vivere, teoria che sarà – in quanto vivente a sua volta – sempre dinamica e singolare e sempre in rapporto con la storia. Un'intenzione simile si ritrova nelle drammatizzazioni dei processi creativi raccontate dalla letteratura soprattutto a partire dal Romanticismo: l'archetipo del genere – il balzachiano *Capolavoro sconosciuto* – dal quale peraltro il discorso del semiologo prendeva avvio – altro non è che una finzione letteraria sul tema della rappresentazione e delle sue aporie all'interno della quale “una filosofia dell'arte è magnificamente tradotta in una storia” (*Ibid*: 33),⁵ una *favola* enuncia un'estetica.

La piena coincidenza tra pensiero teorico ed *ergon* si realizza in quella che nel paragrafo precedente abbiamo indicato come *praxis*; se l'artista in Grecia e nel Medioevo era anzitutto colui che con la sua *téchne* creava degli oggetti, l'artista contemporaneo – *l'après* Duchamp – crea anzitutto sé stesso e la sua *forma vivendi*, inventa una *téchne tou biou* – anziché un'opera. La dialettica tra le parti attive nell'*oggetto teorico* non sarà dunque poi tanto distante da quella ravvisabile nella *forma-di-vita*:

L'agire, il vivere non vengono “prima” della filosofia (*Primum vivere, deinde philosophare...*) giacché solo la filosofia, proprio perché non se ne trova separata, può plasmare, modellare la vita in una forma autoconsapevole e indelegabile che produce non un astratto codice morale cui obbedire, ma una vera e propria, come la chiama Michel Foucault, *stilistica* o *estetica dell'esistenza*. “Dare uno stile al proprio carattere: è un'arte grande e rara”, scrive Nietzsche nella *Gaia scienza*, un'arte che implica “un lungo esercizio e un quotidiano lavoro” per porsi “sotto una propria legge che soltanto le nature forti possono autoassegnarsi come “disciplina vincolante” (Carboni 2015: 2).

Nell'articolo appena citato Massimo Carboni chiama *filosofi performer* quei filosofi che – come i cinici – affidavano alla *praxis* l'interezza della loro dottrina, non nel senso che la seconda discende dalla prima, né viceversa, ma perché nella loro *pratica* era dissolto «il confine tra vita e pensiero, resi finalmente indistinguibili non perché sono la stessa cosa ma perché diventa irrintracciabile il punto dove finisce l'una e comincia l'altro» (*Ibid*: 8), così – oltrepassando lo strumento logico-discorsivo - questi filosofi creavano *situazioni esemplari*, drammatizzavano le loro verità (*Ibid*: 3). Carboni – da sempre interessato alle forme non discorsive dell'interpretazione⁶ – riprendendo Condillac fa riferimento ad una sorta di *linguaggio d'azione* «di carattere fondamentalmente iconico»; il passaggio successivo operato dallo studioso consiste nel leggere la pratica dei *filosofi performer* dell'antichità «alla luce del paradigma teatrale-attoriale» (*Ibid*: 16) e in particolare attraverso la figura emblematica di Grotowski (cfr. Carboni 2017). Ora – come per i cinici e per il regista polacco – la dimensione visibile e sensibile del comportamento – comportamento che coincide, anzi che è esso stesso dottrina e regola incarnata – ci rimanda indietro alla nozione classica di *ethos*.⁷ Nella retorica aristotelica esso rappresenta uno dei tre strumenti di persuasione usati dal retore (insieme a *pathos* e *logos*) e attraverso cui egli costruisce la propria immagine pubblica con lo scopo di convincere l'uditorio. Il concetto di *ethos* ci interessa qui dacché è in grado di legare efficacemente due sfere del sapere, sociologia ed estetica: i modi dell'apparire di un individuo in società – dunque il suo *ethos*, la sua postura⁸ – chiamano infatti in causa entrambe le discipline, incrociandole. La scienza della società e quella dell'arte condividono in effetti uno scopo comune in quanto si propongono di spiegare discorsivamente ciò che discorsivo non è, o non lo è del tutto: il compito dell'*estetica sociale* di derivazione simmeliana consiste nel provare a rendere trasparente il residuo opaco e irriducibile delle forme dell'apparire sensibile della società e dei prodotti dell'arte (cfr. Carnevali 2012: 69). Nel *theatrum mundi* contemporaneo, l'artista, preso nella rete delle sue rappresentazioni etero o autoprodotte si presta ad essere interpretato secondo la specola dell'*oggetto teorico*, nozione la cui duttilità ci aiuta forse a tenere insieme le molteplici spinte centrifughe coinvolte nella sua analisi, permettendoci di affrontare il problema del rapporto tra arte e vita in chiave non più dicotomica né romanticamente fusionale.

3. L'oggetto teorico *artista*

Avvicinandoci progressivamente al nostro tema – la figura dell'artista intesa come l'insieme delle sue rappresentazioni sensibili – e considerandolo secondo una prospettiva *formale* non potremo esimerci dal citare quanto scriveva Henry Focillon in *Vie des formes* (1934). Là il critico francese entrava nell'ambito della psicologia

della creazione arrivando ad istituire una corrispondenza tra «un certo ordine di forme» e «un certo ordine di spiriti»⁹ (Focillon 2002: 76): in questa interdipendenza tra *vita delle forme* e *vita dello spirito* Focillon riconosce alle prime una vitalità, una forza creatrice, che agisce sull'artista invertendo i termini della relazione tra oggetto e soggetto («le forme [...], vivono infatti, e creano un mondo che agisce e reagisce [...]. Esse son creatrici dell'universo, dell'artista e dell'uomo stesso», *Ibid*: 77). Se anche la vita dell'artista si dà come *forma* ciò equivale a dire che – come tutte le forme – essa pure “*si significa*”, ovvero detiene un “contenuto *formale*” che può estrinsecarsi in modi e pratiche differenti ma la cui singolarità si trova stemperata dall'adesione a una serie modelli prescritti: il romanzo della vita dell'artista¹⁰ per Focillon – come per Ernst Kris e Otto Kurz – oscilla così tra una combinatoria limitata di situazioni drammatiche (le formule biografiche, i *tòpoi*) e l'infinita ricchezza della loro metamorfosi. L'opera seminale dei due viennesi ci interessa qui in quanto primo tentativo di indagare storicamente le radici di quella che – come recita il titolo – chiamiamo ancora oggi la *leggenda dell'artista*: la ricognizione compiuta dagli autori ripercorre con dovizia di esempi le tappe del costituirsi della mitologia sorta intorno a questa figura attraverso la sopravvivenza di alcuni motivi tipici tramandati dalle loro biografie, sottolineando con forza il valore conoscitivo e veritativo di tali finzioni.¹¹ È però nell'ultimo capitolo del loro studio che Kris e Kurz affrontano direttamente la questione del rapporto tra il temperamento dell'artista e i risultati del suo lavoro, mostrando come la tradizione aneddotica e biografica mirasse a stabilire un legame tra le due sfere nei termini di una consequenzialità procedente dal primo alla seconda. Nella modernità – e cioè a partire dall'Ottocento, ma ancor di più con l'avvento delle prime avanguardie – tale dualismo viene meno e la *praxis* (lo avevamo accennato con Agamben) recupera un primato che è al contempo l'esito e la negazione del nuovo sistema di divisione capitalistica del lavoro.¹² Come scrive Nicolas Bourriaud in un testo che porta nel titolo il riferimento a Focillon:

l'artista moderno deambula tra gli interstizi e i tempi morti del produttivismo, in cui il *flâneur* di Baudelaire si ricollega all'agrimensore della *land art*. I vagabondaggi surrealisti, le derive urbane dei situazionisti o i percorsi dell'arte concettuale celebrano queste oziose *passeggiate* disprezzate dalla società del rendimento massimo. Di fronte ad un sistema di pensiero che cerca di aumentare la quantità e diminuire il costo unitario dei prodotti razionalizzando il lavoro umano, assistiamo al rifugiarsi nel campo artistico di pratiche che, al contrario, minimizzano l'importanza dei “prodotti”, esaltano il gesto, la gratuità e la dilapidazione delle energie, il gioioso spreco delle forze produttive (Bourriaud 2015: 10).

Ma il nodo più interessante toccato dal libro di Bourriaud consiste nell'analisi dei modi e delle ragioni dell'emergere di una nuova *estetica del comportamento* che lo studioso intende quale eredità delle pratiche e delle tecniche dei filosofi presocratici (i *filosofi performer* di Carboni). Alla maniera degli *exempla* trasmessi per mezzo degli *hypomnemata*, «libri di vita e guida di condotta» ai quali «si affidavano citazioni, frammenti di opere, esempi e azioni di cui si era stati testimoni o di cui si era letto il racconto, riflessioni o ragionamenti di cui si era venuti a conoscenza o che erano venuti in mente» (Foucault 1998: 204-5), i biografemi contenuti nelle vite degli artisti svolgono una funzione non soltanto documentaria e memoriale, sono infatti anche latori di *un'estetica dello stile di vita* e in quanto tali assumono

un ruolo modellizzante: gli aneddoti su pittori e scultori dimostrano – come scrive Bourriaud – l'esistenza di «un *pensiero visivo* basato su rappresentazioni teatrali o artistiche, più che sulla discorsività razionalizzante che sarà poi il marchio di fabbrica della società occidentale» (Bourriaud 2015: 84). Il passo ulteriore compiuto dalla modernità – una modernità che ha avuto tra i suoi fenomeni più peculiari quello del *dandysmo* – è consistito nel dismettere la separazione tra creatore e opera, tra vita e pensiero, intendendo il *gesto*, l'*azione* (o la sua interruzione) come l'unico autentico canale di espressione del sé e la ricerca di una propria *forma-di-vita* come principale fine dell'arte.¹³

Non si tratta qui di indicare la soglia al di là della quale la *vita d'artista* assume i contorni della *forma-di-vita* al modo in cui la intende Agamben, ciò che si può studiare sono però le *forme* sensibili e storicamente determinate attraverso cui egli produce o crea la propria immagine, proponendo – più o meno programmaticamente – l'idea di una vita inseparabile dalla sua forma, una vita nella quale il vivere stesso sia messo in gioco. Non bisogna tuttavia dimenticare che ogni innovazione artistica è tale perché posta in un rapporto di continuità e/o discontinuità rispetto a quanto l'ha preceduta: ciò significa che l'artista, come il poeta, essendo chiamato a situarsi all'interno di un sistema, deve di necessità ricercare la propria genealogia e posizionarsi entro la rete dei linguaggi e delle forme (di vita) esistenti, secondo una laicizzazione dell'idea focilloniana di *famiglia spirituale* (Focillon 2002; cfr. Mazzoni 2005). L'artista, proiettando un'immagine di sé sospesa tra assoluta singolarità e appartenenza a una tradizione – essendo egli una duplicità in rapporto col divenire storico, con la filosofia, con l'estetica e persino le convenzioni letterarie di un dato tempo – *incarna* (e diremo che lo fa letteralmente) quella reciproca immanenza tra storia e teoria, tra morfologia e sociologia, che connota l'*oggetto teorico*.

4. *I would prefer not to*

In questo paragrafo, e in quelli che seguiranno, prenderemo in esame il lavoro di due personalità artistiche, Édouard Levé, fotografo, artista concettuale e scrittore francese suicidatosi nel 2007, e Claire Fontaine, nome fittizio di un collettivo italo-britannico composto da Fulvia Carnevale e James Tornhill, nato a Parigi nel 2004 e dal 2017 attivo nella città di Palermo. La scelta di avvicinare queste due autorità trova giustificazione – oltre che negli interessi di chi scrive – nell'opportunità di leggerle entrambe attraverso categorie comuni ma rispetto alle quali si posizionano antiteticamente, proponendo – ad esempio – un diverso uso dell'eredità duchampiana che ne informa il pensiero; più in generale guarderemo ai loro *dispositivi di esistenza* come a forme di reazione endogena del sistema dell'arte al biocapitalismo e all'economia dell'immaterialità che lo dominano (cfr. Baravalle 2009; Negri 2009: 173-181). Da una parte l'egida barthesiana e il lascito della letteratura *à contrainte*, dall'altra il dialogo fondativo con i testi di Agamben, Rancière, Deleuze; nell'uno e nell'altra l'identificazione più o meno esplicita con la figura della mitologia contemporanea dell'*artiste sans œuvres*,¹⁴ l'assunzione della relazione aporetica tra parole e cose a tema privilegiato e l'impiego della scrittura quale mezzo essenziale di espressione artistica:¹⁵ tuttavia, se quest'ultima funziona in Levé come tentativo di riduzione del reale a codice (fatto che vale anche per l'io), chiudendo l'opera e l'artista entro una dinamica ambiguamente autotelica, la scrittura di Claire Fontaine è invece tensione costante verso un reale già accettato

come altro da sé, che la parola mai potrà del tutto comprendere. Édouard Levé e Claire Fontaine incarnano una modalità di relazione opera-vita non più dualistica né derivativa: la ricerca di una vita senza separazione si pone per entrambi sotto il segno del *gesto integrale* e della *potenzialità*, sebbene con mezzi e fini assai differenti. Nel caso di Levé l'estetizzazione della propria biografia si risolve nel suicidio e quindi nella definitiva sparizione dell'autore *reale*: la morte è una declinazione al superlativo della potenzialità, del *potere-di-non*, poiché come scrive l'io narrante rivolgendosi al tu protagonista di *Suicide* «ta vie fut un hypothèse [...] Tu fus et tu resteras un bloc de possibilités» (Levé 2008: 15); per il collettivo il processo di de-soggettivazione prende forma anzitutto nella creazione di una personalità fittizia – Claire Fontaine – e nella volontà di utilizzare «l'impotenza politica come soggetto e mezzo del suo lavoro» (Claire Fontaine 2017: 48; Figg. 1-2).



Fig. 1 - Claire Fontaine, *P.I.G.S.* (2011), Matchsticks, plaster wall, concealed corridor, H.D. video projection, dimensions variable.



Fig. 2 - Édouard Levé, Série "Actualités", *L'Accord*, 2001 Photographie couleur contrecollée sur aluminium, 65 x 100 cm Édition de 5 exemplaires, Courtesy Succession Édouard Levé/ Galerie Loevenbruck, Paris.

Le figure di Édouard Levé e Claire Fontaine – secondo quanto già rilevato dalla critica¹⁶ – afferiscono a quella costellazione genealogica che tiene insieme Bartleby e Duchamp. La formula pronunciata dal celebre scrivano di Melville, *preferirei di no*,¹⁷ che fa da titolo al paragrafo, è a nostro avviso in grado di accogliere al suo interno due polarizzazioni di uno stesso paradigma, quello dell'inoperosità: il *suicidio* e lo *sciopero umano*. Due sostantivi che rimandano ad azioni radicali, una irreversibile e perfetta, l'altra continua e progressiva, ma anche a due differenti modelli di comportamento estetico ispirati a un comune desiderio di sospensione identitaria: il suicidio come estrema propaggine di una vita che può esistere *solo* nell'arte con la conseguente assunzione della morte volontaria al reame della forma; la de-funzionalizzazione delle soggettività come pratica attiva di vita, ispirata al ricongiungimento tra la sfera dell'estetica e quella della politica.

4.1. Artista ready-made/morte dell'autore

La scrittura è parte fondamentale della prassi artistica di Claire Fontaine e andrà pertanto considerata come tutt'altro che accessoria rispetto alla produzione visiva (che pure si serve frequentemente dell'impiego di parole), essa non è supporto esegetico delle opere esposte nei musei e nelle gallerie, al contrario partecipa della medesima natura di queste, facendosi oggetto di interrogazione e riflessione circa il suo valore d'uso. La scrittura – la parola – vive infatti il paradosso d'essere al

contempo l'unico strumento a disposizione degli intellettuali "colti e ben intenzionati" e un mezzo di separazione sociale ("il tragitto tra la parola e la carne è incerto e contraddittorio"). Il testo *Voci di carta* (2011) si pone esplicitamente sotto il segno di Jacques Rancière – del quale vengono commentati alcuni brani tratti da *La chair des mots* e *Le maître ignorant* – e si conclude con la piena accettazione della faglia che separa la realtà dal linguaggio che *la* dice:

Lo spazio delle parole è ricco ma non fa presa sul mutismo dell'economia: questo affligge il filosofo che si accanisce a scrivere, il poeta che sparpaglia parole in una coreografia tipografica, l'artista che oblitera le lettere impotenti sulla pagina (Claire Fontaine 2017: 161).

Nella *Nota metodologica* pubblicata l'anno successivo il collettivo italo-britannico spiega come i propri testi siano né «radicali» né «esattamente teorici», quanto piuttosto «sedimenti al margine di qualcos'altro» (*Ibid*: 201). Per Claire Fontaine, insomma, la scrittura resta irriducibilmente altro rispetto ai processi del pensiero, che può soltanto inseguire:

Lo sciopero umano non è per lei [*la scrittura*] neanche una preda possibile, perché in ogni caso rimane un orizzonte, una possibilità, un ospite inquietante, che non può (e non ha bisogno) di essere scritto (*ivi*: 200).

I testi citati sopra sono pubblicati in *Lo sciopero umano e l'arte di creare la libertà* (DeriveApprodi 2017).¹⁸ Nel volume è raccolta una serie consistente di scritti redatti tra il 2005 e 2017, rubricabili – come Hal Foster ha riconosciuto – all'interno del genere tipicamente avanguardista del manifesto, e per via della loro natura spesso occasionale e per via di una vocazione apertamente performativa (Foster 2020, 13).¹⁹ Lo scritto d'apertura, *Artisti ready made e sciopero umano* (2005), fa riferimento sin dal titolo ai due concetti chiave del discorso estetico-politico di Claire Fontaine: nell'incipit l'artista sostiene di non voler tirare in ballo "la storia della morte dell'autore", dichiarando ironicamente di non essere "né in favore dell'accanimento terapeutico" né "del massaggio cardiaco o dell'eutanasia". La prospettiva del collettivo sulla questione discende anzitutto dalla riflessione di matrice foucaultiana sul rapporto tra potere e processi di soggettivazione applicata all'interno del sistema dell'arte, con particolare attenzione al versante "*della produzione degli artisti*" (*Ibid*: 23), nel solco di quanto negli anni Ottanta aveva fatto Philippe Thomas con l'agenzia *readymades belong to everyone*®.²⁰ La destituzione del nome proprio e la mancata corrispondenza tra l'identità anagrafica di Carnevale e Tornhill e il nome d'arte assunto dal collettivo (riferito a una marca francese di quaderni scolastici ma anche al più noto *Orinatoio*) colloca Claire Fontaine entro una tradizione – tra Duchamp e Broodthaers – nella quale ironia, ambiguità e critica coesistono in un unico ganglio significante. L'agenzia di Philippe Thomas:

ha il valore di una presa di posizione di fronte alla possibilità di un mercato che enfatizza la dimensione economica e commerciale della firma tanto quanto il valore merceologico dell'opera (e dell'artista stesso). L'apertura di *readymades belong to everyone*® conferma così che la scomparsa di Thomas come autore del suo lavoro può ora essere (ri)messa in gioco attraverso l'agenzia (https://flash--art.it/article/philippe-thomas/#_ednref).

Nelle attuali condizioni di produzione della soggettività artistica – sostiene Claire Fontaine – «siamo tutti *artisti ready made*», ovvero “espropriati dell’uso della vita» (Claire Fontaine 2017: 29). Le ultime ramificazioni della logica primonovecentesca del ready-made si concretano nel corpo stesso degli artisti, «soggetti senza qualità promossi al rango di persone eccezionali semplicemente in virtù del luogo in cui si trovano» (*Ibid.*: 129). L’unica via collettiva per la riappropriazione del valore d’uso della vita (non solo d’artista ma di tutti, poiché questa non differisce in nessun modo dalle altre) consiste nella pratica, sopra citata, dello *sciopero umano*: «uno sciopero che sia un’interruzione di tutte le relazioni che ci identificano e ci sottomettono», esso è «più generale dello sciopero generale e ha per fine la trasformazione delle relazioni sociali informali che sono alla base della dominazione» (*Ibid.*: 38), non ha quindi a che vedere con il lavoro che un individuo svolge, con la sua posizione, bensì col vivere in sé e per sé. All’interno di una simile cornice il problema dell’autorialità – e tutto il bagaglio di questioni che esso si porta appresso (la funzione del nome proprio e della firma, il prestigio e l’aura) – non si risolve con la sparizione dell’autore bensì tramite una riformulazione della soggettività capace di scalzare attraverso la dimensione finzionale e artificiosa del linguaggio i rapporti prestabiliti tra identità e potere, nell’arte e fuori:

Claire Fontaine è un gruppuscolo fatto di gruppuscoli, perché ognuno di noi è già in sé stesso molti. Lavoriamo sotto uno pseudonimo perché i nostri corpi non sono i corpi degli autori di questo lavoro, sono i ricettacoli di idee collettive e di problemi politici che ci attraversano, ma noi non siamo dei semplici trasmettitori. Coope-riamo e partecipiamo.

Il nostro posto nel mondo dell’arte e della cultura non ha nessuna importanza. E ciò che chiamiamo il nostro “lavoro” non ha in sé nessun interesse, conta ciò che attraverso di lui e suo malgrado si comunica, il valore d’uso concreto dei suoi contenuti (*Ibid.*: 75-76).

Per Édouard Levé la scrittura è il luogo ambiguo in cui l’autorialità *si* scrive e scrivendo «entra nella propria morte» (Barthes 1988: 51-56; cfr. Salgas 2016), la pagina rappresenta lo spazio ove il fotografo-scrittore non inventa bensì esperisce una *teoria di sé stesso*; oscillando tra ossessione autoriflessiva e desiderio di sparizione la parola di Levé – come la sua fotografia²¹ – resta “senza fondo”; rifiutando di assegnare al corpus del suo testo-autoritratto ciò che Barthes chiamava un “segreto”, cioè un senso ultimo” e ponendo fine alla sua vita – e così a tutti i testi possibili – l’autore “libera un’attività che potremmo chiamare controteologica o meglio rivoluzionaria” e riconduce sé stesso, per mezzo della morte, all’ambito della pura potenzialità. *Œuvre*, primo testo pubblicato da Levé nel 2002 ed edito, come i successivi, presso la casa editrice letteraria P.O.L., rientra nell’alveo di quella che con Pascal Mougin definiamo *littérature conceptuelle* (Mougin 2018: 1-20): si tratta di un elenco di 533 opere per la maggior parte incompiute o da farsi, ove l’organizzazione della pagina mima il criterio espositivo del museo d’arte e gioca con la virtualità della scrittura ecfrastica. Opere potenziali, dunque, disposte entro lo spazio finzionale generato dalla relazione tra la carta e i caratteri tipografici. Nel 2004 seguirà *Journal*, una raccolta di rubriche suddivise tematicamente sul modello del quotidiano (*Société, Faits divers, Économie*, etc.) contenenti riscritture di articoli di cronaca depurati da qualsiasi dato contingente: i nomi propri sono sostituiti da quelli comuni e ogni rimando particolare a fatti luoghi e tempi o trat-

to linguistico stilisticamente connotato viene abolito in favore di una scrittura puramente denotativa, neutrale, *bianca*²² (cfr. Mougin 2009, 11-25). Gli ultimi due libri di Levé fanno più diretto riferimento alla biografia dall'autore, *Autoportrait* (2005) e *Suicide* (2008) formano insieme un dittico: se il primo è un autoritratto per frammenti nel quale una spietata paratassi tiene insieme aneddotica e poetica, nel secondo viene surrettiziamente anticipato il racconto della propria morte volontaria attraverso la narrazione del suicidio di un amico, il 'tu' cui l'autore si rivolge lungo tutto il libro. *Suicide*, consegnato alle stampe dieci giorni prima della morte esce postumo e inverte il senso di lettura di ciò che lo aveva preceduto. Come ha scritto acutamente Matthias de Jonghe, Levé

en choisissant de mettre fin à ses jours, réalisait une sorte de performance sans retour reposant sur la liquidation volontaire du corps, mobilisé (pour être, en quelque sorte, " congédié ") à titre de *medium* fondamental, c'est-à-dire en tant que base irréductible de toute expérience (et, *a fortiori*, en tant que " matière première " plus ou moins manifeste de toute démarche artistique). La mort par pendaison de son auteur intègre donc *Suicide* à un dispositif "transmédiatique" d'une radicalité peu commune, face auquel il s'avère périlleux de distinguer ce qui relève de la " littérature " et ce qui touche à la vie brute en tant qu'elle se met en jeu dans le *performance art* (Jonghe 2019).

Interpretazione che trova conferma nel regime di ambiguità instaurato tra l'io' e il 'tu' e nell'accurata *messa in scena* di una morte che è l'esito coerente di una estetica della sottrazione e della neutralità,²³ attuata parallelamente in letteratura e in fotografia, tramite il ricorso all'iperonimia, all'anonimia, all'esasperazione paratattica, all'acronia e a tutta una schiera di artifici paradossali grazie ai quali la vita si riprende sulla pagina, negando la finzione di cui fa mostra di servirsi. Il processo leveiano di estetizzazione dell'io trova l'ultima definitiva conferma nella composizione di *Suicide* e nel nesso inevitabile tra il suicidio reale dell'io' e quello narrato del 'tu': il libro-atto non solo riscrive i precedenti ma riconfigura quella che è – a conti fatti – una vita in cui il pensiero si fa norma e genera sé stesso nell'atto del morire più che in quello del vivere ("Ta mort écrit ta vie", "Ton suicide fut d'une beauté scandaleuse"). Il dissidio tra parole e cose si risolve in Levé sempre a favore delle prime: la vita scritta, che sia documento o invenzione, sembra al 'tu' – che è un 'io' – "plus réelle" di quella vissuta quotidianamente. La vita reale si subisce, mentre la "vie fictive" si sottomette docilmente al ritmo che autore e lettore le impongono ("Lecteur, tu avais le pouvoir d'un dieu", *Ibid*: 41).

4.2 Suicidio/sciopero umano

Éduard Levé e Claire Fontaine forniscono risposte differenti a interrogativi simili: chi è l'artista nella società contemporanea? Cosa lo differenzia dalle altre *singolarità qualunque*? Ma – soprattutto – come deve *agire*? Entrambi, rifiutando visioni essenzialiste – ritenute oramai inaccettabili – pongono al centro del loro lavoro il rapporto tra arte e vita, l'uno declinando la questione in termini quasi solipsistici e – almeno apparentemente – eludendola in favore della prima polarità, l'altra promuovendo un discorso che punta al coinvolgimento della comunità attraverso una pratica di de-soggettivazione – lo *sciopero umano* – che possa essere accolta al di là di stringenti appartenenze ideologiche. È nell'interstizio tra realtà e finzione che si

collocano non i prodotti della loro arte ma i dispositivi di esistenza che incarnano, generando due configurazioni di pensiero opposte e speculari: per lo scrittore-fotografo francese la vita si risolve interamente nell'arte, il principio estetico della neutralità si coagula nel suicidio-*performance* che eliminando le incoerenze del vivente rivela l'assoluta medialità del corpo autoriale. Claire Fontaine attraverso l'invenzione di una identità fittizia e multipla scolla lo spazio-tempo in cui è possibile esercitare la libertà dai vincoli imposti del biopotere, il quoziente di finzionalità si riassorbe così nei gangli del reale, la vita – come lo *sciopero umano* – non si scrive, la forma-di-vita è *solo* un orizzonte aperto di possibilità, una “medialità senza fine” (Agamben 2018: 3).

Bartleby e Duchamp – più volte citati nel corso di questo contributo – agivano entrambi per sottrazione, cioè mancando al dovere, interrompendo la catena di azioni attese dai loro ruoli, defunzionalizzandoli: lo scrivano si rifiuta di scrivere (e di questo rifiuto muore); l'artista non realizza nessuna opera (e a un certo punto smette di essere artista). Come scrive Felice Cimatti, Duchamp col suo gesto aveva messo in crisi il tradizionale dualismo tra opera e artista, tra l'essere l'umano e il mondo: se quest'ultimo non produce *cose* e se l'opera è disumanizzata ciò significa

che l'arte non può essere circoscritta al campo degli oggetti artistici. La posta in gioco non è fare arte, nel senso di produrre quella particolare categoria di oggetti che nei musei si chiamano 'opere artistiche'; si tratta piuttosto di fare un uso artistico della vita (Cimatti 2018: 152).

Se ogni individualità è costretta a rinserrarsi in una categoria e se il sistema di produzione cattura la vita, “il divenire-Duchamp, al contrario, significa un sistematico sottrarsi a questa cattura. Significa non essere altro che questo stesso sottrarsi” (*Ibid.*: 155). Il *suicidio* e lo *sciopero umano* rappresentano due formule contemporanee di sottrazione attraverso cui il soggetto-artista fa implodere dal di dentro i dispositivi che dominano il sistema dell'arte. Sono *gesti* che – come quelli di Bartleby e Duchamp – non conoscono “la dualità dei mezzi e dei fini” (Agamben 2018: 7) e per questo non rientrano più nel dominio della *praxis*: il gesto artistico – la sua sospensione – partecipa della stessa sfera dell'etica e della politica, non quella dell'azione bensì, appunto, del *gesto integrale*. Nell'era dell'immaterialità carnosa” dell'oltre postmoderno – così la definisce Negri – ove il lavoro “è *lavoro biopolitico*, è attività riproduttiva di forme di vita” e nella quale produzione artistica e produzione *sans phrase* sono assimilabili, il gesto estetico può aiutarci a imboccare la via della “*decisione etica*”, contribuendo a immaginare un diverso paradigma dell'agire (Negri 2009: 175). Hubert Damisch nel 1982 scriveva che in ogni società «esiste qualcosa come una funzione artistica» e che questa agisce «o nel senso dell'organizzazione oppure in quello della disorganizzazione» (*Ibid.*: 979), comunque sia l'instabilità e l'ambiguità connaturate a tale funzione garantiscono la duplicità che ci consente di analizzarla in quanto *oggetto teorico*, poiché tramite le sue molteplici incarnazioni si rinegozia ogni volta il rapporto tra le forme e la storia. La scelta dei casi studio presentati trova ragione nella natura esemplare di queste figure d'artista, nel loro mettere al centro del discorso estetico un problema teorico di lunga data – quello del rapporto tra arte e vita – e nella volontà di risolverlo – o di farlo collassare – attraverso *l'uso dei corpi* (il proprio o quello della comunità) e nella *medialità senza fine* di un gesto sospeso.

Note

¹ All'interno del saggio *Forma-di-vita* che apre la raccolta *Mezzi senza fine. Note sulla politica* il filosofo insiste sul nesso tra comunità e potenza, e anzi sostiene che le due “si identificano senza residui” poiché – prosegue – «l'inire di un principio comunitario in ogni potenza è funzione del carattere necessariamente potenziale di ogni comunità. Fra esseri che fossero già sempre in atto [...] non vi potrebbe essere alcuna comunità, ma solo coincidenze e partizioni fattuali» (Agamben 1996: 18).

² Agamben riprende la distinzione aristotelica che si trova nell'*Etica nicomachea* tra il *fare*, la *poiesis*, che mira a un fine esterno e dunque alla creazione di un'opera, e l'*agire*, ovvero la *praxis*, che ha in sé stessa il suo fine. In un saggio successivo – sul quale torneremo più avanti – il filosofo identifica nel *gesto* una terza polarità situata tra *praxis* e *poiesis*, poiché questo non partecipa né di quei mezzi rivolti a un fine né ha in sé stesso il suo fine, esso designa piuttosto “l'esibizione di una pura medialità” (Agamben 2018: 2).

³ In *Profanazioni* Agamben definisce il Museo come il *luogo topico dell'impossibilità di usare*: con il lemma Museo non si riferisce soltanto ad uno spazio determinato bensì alla «dimensione separata in cui si trasferisce ciò che un tempo era sentito come vero e decisivo, e ora non più», qualsiasi luogo può dunque divenire Museo poiché «questo termine nomina semplicemente l'esposizione di una impossibilità di usare, di abitare, di fare esperienza» (Agamben 2005: 96).

⁴ Sulla relazione tra estetica e sociologia cfr. oltre al testo fondativo di Simmel 2006 anche Carnevali 2012.

⁵ Per una lettura del racconto balzachiano in questa chiave cfr. Didi-Huberman (1985); sui racconti di pittori come *oggetti teorici* mi permetto di rimandare a Triscari (2025).

⁶ Si sta facendo riferimento in particolare al capitolo *L'autonomia del visibile: le forme non discorsive dell'interpretazione*, ove il filosofo mostra attraverso esempi scelti (gli scritti di Leonardo, la teoria di Fiedler, l'arte concettuale) alcuni dei diversi modi in cui l'immagine, la pratica artistica o ancora quella espositiva, funzionino quali strumenti di conoscenza, consentendo di fare una diversa esperienza della verità (Carboni 2002: 101-139).

⁷ La nozione di *ethos* è stata negli ultimi decenni oggetto di un'attenzione cross-disciplinare come dimostra il saggio di Amossy (2001: 1-11).

⁸ Il concetto di *postura d'autore*, impiegato per la prima volta nell'ambito degli studi letterari da Alain Viala (1993), ha assunto grazie alla lettura del sociologo Jérôme Meizoz un rilievo centrale all'interno dell'attuale riflessione teorica sull'autorialità, sebbene mutando in parte i suoi contorni originari. Secondo lo studioso svizzero la nozione di *posture littéraire* corrisponderebbe infatti a quella retorica di *ethos*, in virtù di una doppia dimensione, linguistica e storica, nella quale si tengono «simultaneamente la presentazione di sé attraverso le condotte pubbliche in un contesto letterario e l'immagine di sé costruita nel discorso e attraverso di esso» (Meizoz 2007: 130).

⁹ Cfr. anche Focillon (1926: 15) che in *Estetica dei visionari* si spinge a sostenere che, seppure entro la categoria degli artisti visionari non si possano istituire specifiche parentele, è possibile altresì cogliere «delle analogie e delle affinità sul piano psicologico».

¹⁰ Con il termine romanzo non si fa riferimento in questa sede – né lo faceva Focillon – al genere letterario ma si indica genericamente la rappresentazione scritta di ciò che concerne l'esistenza dell'artista.

¹¹ Nello stesso ordine di idee si pone l'altro testo fondativo sul tema cfr. Wittkower (1963).

¹² Diversa è la situazione per la seconda generazione dell'arte contemporanea, quella degli *artisti imprenditori* (cfr. Heinich 20).

¹³ Sul valore ermeneutico dell'aneddotica insiste anche la sociologa dell'arte Nathalie Heinich. L'autrice nella premessa metodologica che apre *Il paradigma dell'arte contemporanea* (2022) spiega come la sua prospettiva sia di natura epistemica e cioè incentrata non sugli oggetti (le opere d'arte) quanto sugli “strumenti della ricerca (i concetti, i metodi, le posture intellettuali)”.

¹⁴ La locuzione rimanda al titolo del saggio di J.-Y. Jounnaïs (1997), *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*.

¹⁵ Sugli artisti contemporanei e la pratica della scrittura in abito francofono cfr. Mougin (2017).

¹⁶ Si tratta di rilievi separati, non ho finora rintracciato dei tentativi critici di avvicinamento tra queste due personalità artistiche.

¹⁷ La formula è impiegata da Claire Fontaine come chiosa allo che apre *Lo sciopero umano* ove è assunta non come soluzione bensì quale programmatica «parola d'ordine» (Claire Fontaine 2025: 39).

¹⁸ Tra le pubblicazioni critiche di maggior rilievo sul collettivo *A User's Manual to Claire Fontaine* della teorica politica Anita Chari (2024).

¹⁹ L'edizione in lingua inglese della raccolta si apre con una introduzione del critico Hal Foster (2020) dal titolo *Strike!*

²⁰ Claire Fontaine fa esplicito riferimento dall'esperienza dell'agenzia *readymades belong to everyone*® di Philippe Thomas inaugurata nel 1987 presso la Cable Gallery di New York. Un testo dell'artista su Philippe Thomas è stato ripubblicato col titolo *A.C.M.* (2012) in *Lo sciopero umano*; il saggio si può leggere in lingua inglese al seguente indirizzo

²¹ Sul rapporto tra letteratura e fotografia in Levé cfr. Briand (2010: 473-486). Le serie fotografiche realizzate dall'autore presentano caratteri estetici comuni tra loro e rispetto ai testi scritti, quali la neutralità e la genericità. Ciò è immediatamente percepibile sin dai titoli : *Portraits d'homonymes* (1996-99), *Rêves reconstitués* (1998-2000), *Angoisse* (2001), *Actualités* (2001), *Pornographie* (2002), *Rugby* (2003), *Quotidien* (2003), *Amérique* (2006). Sulla costruzione autoriale attraverso le due arti e sull'estetizzazione dell'io cfr. Nachtergaele (2023: 39-49).

²² È lo stesso Levé (2005, p. 51) che in una pagina di *Autoportrait* scrive: "Sono più interessato alla neutralità e all'anonimato della lingua comune che ai tentativi dei poeti di creare una loro lingua, il resoconto fattuale, per me, è la più bella poesia non poetica che ci sia. [...] Sogno una scrittura bianca, che però non esiste".

²³ Sulla categoria del Neutro cfr. Barthes (2002); sulla *neutralisation* e sulla funzione del nome proprio in Levé cfr. Gaillard (2014: 110-123).

Bibliografia

-
- Agamben, Giorgio
1996 *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri.
2005 *Profanazioni*. Roma, Nottetempo.
2014 *L'uso dei corpi*, Vicenza, Neri Pozza.
2017 *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Vicenza, Neri Pozza.
2018 *Per un'ontologia e una politica del gesto*, "Giardino di studi filosofici".
Amossy, Ruth
2001 *Ethos at the Crossroads of Disciplines: Rhetoric, Pragmatics, Sociology*, "Poetics Today", 22, 1, pp. 1-23.
Baravalle, Marco, a cura di
2009 *L'arte della sovversione. Multiversity: pratiche artistiche contemporanee e attivismo politico*, Roma Manifestolibri.
Barthes, Roland
1984 "La morte dell'autore", in R. Barthes, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi 1988, pp. 51-56.
2022 *Il neutro. Corso al Collège de France (1977-1978)*, A. Ponzio, a cura di, Milano, Mimesis 2023.
Bois, Yve-Alain; Hollier, Denis; Krauss, Rosalind; Damisch, Hubert
1998 *A Conversation with Hubert Damisch*, "The Mit Press", 85, pp. 3-17.
Bourriaud, Nicolas
2015 *Forme di vita. L'arte moderna e l'invenzione del sé*, Milano Postmedia; tr. it M. Dellaia, 1999.
Calabrese, Omar
2012 *La macchina della pittura. Pratiche e teorie della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco* [1985], Firenze-Lucca, La Casa Usher, 1985.
Carboni, Massimo
2012 *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, Milano, Jaka Book [2002].
2015 *La filosofia e l'arte di vivere*, "Noema. Rivista online di filosofia", 6-2, 1-21.
2017 *Il genio è senza opera. Filosofie antiche e arti contemporanee*, Milano, Jaka Book.
Careri, Giovanni
2019 *"L'objet théorique" entre structure et histoire*, "La part de l'Œil", 32, pp. 12-23.
Carnevali, Barbara
2012 *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*. Bologna, Il Mulino.
Chari, Anita
2024 *A Users's Manual to Claire Fontaine*. Milano, Lenz Press.
Cimatti, Felice
2018 *Il gesto assoluto. Duchamp, l'opera d'arte e il linguaggio*, "Lebenswelt", 13, pp. 143-155.
Damisch, Hubert
1982 "Artista", in *Enciclopedia*, vol. I, Torino, Einaudi, pp. 957-981.
Didi-Huberman, Georges
1985 *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, Milano, il Saggiatore 2008.

- Focillon, Henri
 1934 *Vita delle forme*, Torino, Einaudi 2002.
 1926 *Estetica dei visionari. Daumier, Rembrandt, Piranesi, Turner, Tintoretto, El Greco*, Milano, Abscondita 2006.
- Gaillard, Julie
 2014 *Neutralisations: Le nom propre dans les "fictions" figeantes d'Édouard Levé*, in "Revue critique de fixxion française contemporaine" : <http://journals.openedition.org/fixxion/9825>.
- Heinich, Nathalie
 2005 *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard 2018.
 2014 *Il paradigma dell'arte contemporanea. Struttura di una rivoluzione artistica*, Milano, Johan & Levi 2022.
- Foucault, Michel
 1994 "La scrittura di sé", in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*, 3. 1978-1985, A. Pandolfi, a cura di, Milano, Feltrinelli, pp. 202-216.
- Kris, Ernst; Otto, Kurz
 1934 *La leggenda dell'artista*, Torino, Einaudi 2021.
- Mazzoni, Guido
 2005 *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino.
- Meizoz, Jérôme
 2007 *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine.
 2023 *Le musée fermé d'Édouard Levé, photographe et écrivain*, "Roman", 75, pp. 39-49.
- Salgas, Jean-Pierre
 2018 *Édouard levé ou "la mort de l'auteur" (dans l'artcontemporain)*, "Fabula-LhT", 17, <https://www.fabula.org/lht/17/salgas.html>.
- Simmel, Georg
 2006 *Estetica e sociologia*, V. Mele, a cura di, Roma, Armando Editore.
- Negri, Antonio
 2009 "Arte e lavoro immateriale", in M. Baravalle, a cura di, *L'arte della sovversione. Multiversity: pratiche artistiche contemporanee e attivismo politico*, Roma, Manifestolibri, pp. 117-181.
- Foster, Hal
 2020 *Strike!*, "Human Strike and Art of Creating Freedom", pp. 7-13.
- Levé, Édouard
 2002 *Œuvres*, Paris, P.O.L.
 2004 *Journal*, Paris, P.O.L.
 2005 *Autoritratto*, Macerata, Quodlibet 2025.
 2008 *Suicide*, Paris, Gallimard.
- Claire, Fontaine
 2017 *Lo sciopero umano e l'arte di creare la libertà*, Roma, DeriveApprodi.
- Triscari, Viviana
 2025 "La pittura incarnata". *Poteri e impotenze della rappresentazione in tre racconti di James, Camus e Byatt*, "TRANS. Revue de littérature général et comparée", <http://journals.openedition.org/trans/13646>.

Flou et hors champ. L'opacité de la représentation de la victime en tant qu'objet théorique. *Le fils de Saul* de László Nemes.

Luca Acquarelli

Abstract. This article revisits the issue of the difficult representability of Nazi extermination camps through an analysis of László Nemes' film *Son of Saul* (2015). In particular, the article focuses on the opacification of the representation of the victim as a theoretical object and visual strategy. This opacification responds to the problem of representability, making the apparent denial of visibility a critical capacity for establishing a sphere of visual, historical and philosophical reflection. While this dimension seems to innervate the poetics of the film, making it an emblematic case study compared to other films on the subject that preceded or followed it, at the same time the film seems to renew the aporia of representing the victim through the staging of his annihilation. Finally, the article aims to renew the complexity of the theoretical object, as a necessarily interdisciplinary field, between image theories and cultural and philosophical questions.

Keywords: unrepresentability of the Shoah; film reenactment; memory; out of focus; off-screen.

1. Entre sortie et retour au noir

Avec une force visuelle accrue et une insistance presque obsessionnelle par rapport aux autres films qui l'ont précédé sur la reconstitution historico-fictive de la Shoah, *Le fils de Saul* de László Nemes (2015) a tenté de trouver un moyen de nous montrer le moment et le lieu les plus sombres de l'histoire de l'humanité, en imaginant les mécanismes matériels de l'industrie de la mort des camps d'extermination. Vu à travers les yeux, ou plutôt le corps du personnage principal, un membre du *Sonderkommando*, le film reconstitue visuellement et à travers la bande sonore la machine de mort et d'annihilation des corps qu'était le camp d'Auschwitz-Birkenau, dans la phase d'accélération de l'extermination de l'année 1944. Dans la relation dialectique entre fiction et reconstitution historique à partir de sources documentaires,¹ le film met non seulement en scène les anti-chambres des chambres à gaz et les fours crématoires du camp, mais fait également directement référence au moment où quatre photos ont été prises à l'intérieur du camp alors qu'il était en activité² et à la tentative d'insurrection organisée par les membres du *Sonderkommando* en octobre 1944.

D'un point de vue visuel, le film nous pose des questions qui semblent encore loin d'être épuisées. Pourquoi László Nemes a-t-il choisi exclusivement un objectif 40 millimètres pour tourner *Le fils de Saul* ? Comment ce choix a-t-il été incorporé dans l'épistémologie sensible du film ? Et en particulier, quel est l'effet de sens produit par le flou qui "travaille" beaucoup de scènes ? Et enfin, de quelle manière "affecte-t-il" les autres grands mécanismes présents dans ce film, tels que la caméra portée à l'épaule, la relation champ/hors champ/super-champ (Chion, 2021) le plan-séquence et le spectateur délégué représenté de dos, dans une théorie critique du témoignage et de la reconstitution filmique ?

Cet article a pour objectif de traiter ce film comme un objet théorique, c'est-à-dire un objet qui, dans sa structure audiovisuelle, reprend, élabore et critique la grande thématique de l'irreprésentabilité des camps d'extermination, s'inscrivant pleinement dans le débat sur la légitimité de représenter ou non la violence inimaginable d'Auschwitz, en passant par la spécificité de prendre le point de vue d'un membre du *Sonnerkommando*, figure limite de l'histoire, qui traverse et dépasse l'opposition entre victimes et bourreaux en se positionnant dans la "zone grise". Nous verrons comment la dialectique propre à l'expression "objet théorique", un objet visuel qui, à travers ses propres moyens non linguistiques, réfléchit à un problème théorique, dans ce cas d'une énorme importance historique, se retrouve dans le processus sensible propre au film. Il s'agit en effet d'un double mouvement : celui de déclencher, à travers l'analyse, la processualité de l'objet (spatiale, temporelle et matérielle) et, en même temps, de condenser l'espace conceptuel d'une ou plusieurs théories afin qu'il puisse entrer en dialogue avec l'objet et donc matérialiser ce dialogue ou, pour mieux dire, le doter d'immanence.

Le débat sur l'irreprésentabilité de la Shoah a connu plusieurs étapes, à commencer par celui qui en a posé les bases initiales de la manière la plus radicale, de sorte à véhiculer une aporie difficilement surmontable qui allait inévitablement occuper les chercheurs et les artistes pendant les décennies à venir. Je parle bien sûr de Theodor Adorno dans ses différentes réflexions sur l'œuvre artistique et sa possibilité après le phénomène historique de la Shoah, à partir de sa célèbre phrase au ton lapidaire : "écrire un poème après Auschwitz est barbare"³. Nous savons qu'Adorno lui-même est revenu sur cette question dans d'autres écrits, en nuancant et en revisitant cette vision. Néanmoins il reste l'aporie fondamentale posée par le philosophe allemand entre l'irreprésentabilité de cette violence extrême et l'injonction à la représentation afin d'en faire mémoire⁴. La prescription morale sur la représentabilité de l'horreur de la Shoah a contribué, à mon avis, à la construire comme une théologie négative, comme un "anti-Sinaï", pour reprendre l'expression utilisée par Paul Ricoeur : « L'horreur est une vénération inversée. C'est en ce sens qu'il a pu être parlé de l'Holocauste comme d'une révélation négative, comme d'un anti-Sinaï » (Ricoeur, 1985 : 273). Et, comme l'écrit Marie-José Mondzain, « rien n'est plus dangereux que la théologisation de la souffrance et du malheur », (Mondzain, 2007 : 34). La fictionnalisation de l'horreur devrait, d'une certaine manière, contribuer à la matérialiser par rapport à sa dimension de théologie négative, à la transformer de "négativité absolue" en "mal radical", expression reprise de Kant et utilisée par Hanna Arendt, qui a ensuite, comme on le sait, produit le concept supplémentaire de "banalité du mal", cette dernière perpétrée par ceux qui sont "dépourvus de pensée" (*thoughtlessness*).⁵ Cette fictionnalisation se heurte toutefois au principe constitutif de l'événement même du camp d'extermination, c'est-à-dire l'impossibilité de représenter,

puisqu'il semble précisément reposer sur l'impossibilité de donner place à la représentation de la victime. L'anéantissement de la victime est avant tout l'anéantissement de sa représentation, caractère essentiel de l'œuvre exterminatrice du nazisme (voir à ce sujet Nancy, 2001).

En tout cas, malgré les critiques susceptibles d'être formulées à l'encontre de l'anathème d'Adorno, le philosophe allemand jette les bases de l'aporie qui sous-tend la figuration de la Shoah. À cet égard, un passage ultérieur de son œuvre s'avère central pour le développement des hypothèses de cet article. Adorno porte un jugement critique sur une représentation musicale dans laquelle des éléments figuratifs sont néanmoins envisagés, à savoir la composition de Schönberg *Le survivant de Varsovie*, pour laquelle il a des mots plutôt favorables dans d'autres écrits :

Quand on applique à la *souffrance physique toute nue* des hommes abattus à coups de crosse ce qu'on appelle ordinairement l'élaboration poétique de l'art, il y a là, si peu que ce soit, la possibilité *d'en tirer une jouissance*. La règle que commande à l'art de ne pas oublier cela une seconde dérape dans l'abîme de son contraire. Le principe esthétique de stylisation [...] fait supposer que ce destin impensable aurait pu avoir un sens quelconque ; *il est transfiguré, il perd un peu de son horreur* ; c'est déjà faire injure aux victimes, alors qu'au contraire un art qui voudrait ne pas les voir serait inadmissible au nom de la justice (Adorno, 1984 : 299, mes italiques).

Toute représentation de la violence et de la souffrance physique nue de la victime réduite à sa condition la plus extrême se heurte à cette force incontournable que l'image a de soutirer de la jouissance. Cependant, comment serait-il possible de dénoncer sans pouvoir représenter ? De construire une mémoire sans lui donner figure ? Comment sortir de cette impasse ? Est-il possible d'en sortir ? Les images " malgré tout " nous offrent-elles un mince espoir de " sortir du noir " (Didi-Huberman, 2015) ou ne font-elles que nous replonger inexorablement dans les sables mouvants de l'histoire, dans son tourbillon le plus sombre, dans un " retour au noir " (Fleischer, 2016) ?

2. La moralité du flou

Le fils de Saul a été accueilli par une quasi-unanimité de critiques positives et a remporté, parmi de nombreux prix, deux distinctions importantes : le Grand Prix au Festival de Cannes 2015 et l'Oscar du meilleur film étranger en 2016. Quelques critiques négatives ont tout de même été formulées, mais elles ont été intégrées dans un débat plus tardif par rapport à l'entrée fracassante du film sur la scène cinématographique. Même l'" iconoclaste " Claude Lanzmann, auteur du film monumental *Shoah* en 1985, et défenseur de longue date de la thèse selon laquelle l'utilisation d'images pour raconter la Shoah, qu'elles soient d'archives ou de reconstitution fictive, est pour le moins problématique, a fait l'éloge de ce film : " *Le Fils de Saul* est l'anti-*Liste de Schindler* [...] il [Nemes] a fait un film dont je ne dirai jamais aucun mal. Ce *Fils de Saul* mérite une place au palmarès " (Blottière, 2015), ou encore " C'est dans le cinéma de fiction, le seul où je trouve autant de vérité que dans *Shoah*. Je le considère comme son égal " (Machielsen, 2016). À l'instar de la querelle intellectuelle qui avait opposé quelques années auparavant Didi-Huberman et Lanzmann lui-même à propos de l'exposition *Mé-*

moire du camps organisée par Clément Chéroux⁶ – où, entre autres images, étaient exposées les quatre photographies prises par le membre du Sonnerkommando du crématoire V de Birkenau grâce à un appareil photo introduit clandestinement par la résistance polonaise (il s’agit des mêmes photographies déjà mentionnées, dont le moment de la prise de vue est mis en scène dans *Le Fils de Saul*) – le film a suscité une nouvelle polémique entre Didi-Huberman (2015) lui-même, qui a souligné la justesse du film, et Alain Fleischer (2016), qui en a souligné certains points critiques.

Fleischer pense que pour un événement tel que la Shoah, et en particulier en ce qui concerne Auschwitz, la seule opération intéressante consiste à réaliser un documentaire sous forme fictive (comme *Nuit et Brouillard* d’Alain Resnais, considéré comme un véritable chef-d’œuvre en ce sens), plutôt qu’une fiction qui prétend recréer l’atmosphère historique, comme le film de Nemes et, tout compte fait, comme tant d’autres films avant lui (entre autres, *Kapo* de Gillo Pontecorvo, *La liste de Schindler* de Steven Spielberg, *La vie est belle* de Roberto Benigni), qui avaient suscité des critiques bien plus négatives à l’époque de leur sortie. Fleischer est en effet à la fois surpris et indigné par l’accueil généralement positif réservé au film de Nemes. L’une des formes de l’expression du film critiquées par Fleischer réside dans l’utilisation du flou, rapportant une conversation privée avec le critique de cinéma Dominique Païni :

L’hollywoodien (Steven Spielberg) ne mérite pas tant l’opprobre dont il fut la cible, tant la fameuse petite robe rouge qui traverse le plan général sur le camp, ne produit pas le malaise engendré par le tripatouillage de la focale pour flouter les corps au second plan des images (chez Nemes), truc digne du pire de la production télévisuelle [...]. Si le travelling est affaire de morale, comme dit qui tu sais, l’atteinte à la netteté des images n’en n’est pas moins une (Fleischer, 2016 : 57).

Païni fait ici référence à la critique virulente que Jacques Rivette avait formulée à l’encontre du film *Kapo* de Pontecorvo au sujet du prétendu “ travelling ” dans la scène malheureuse de la tentative d’évasion/suicide d’un des personnages, interprété par Emmanuelle Riva. Nous savons, grâce à des analyses ultérieures et en revoyant simplement la scène, que ce travelling n’existe pas en réalité, mais comme le souligne Luc Vancheri (2017), il s’agit moins de savoir si l’analyse de Rivette est juste – elle est après tout facilement contestable – que de transposer sa question éthique à l’ensemble du cinéma en général et à la question de la responsabilité de l’auteur entre les dérives de la jouissance esthétique d’une part et les interdits moraux de l’irreprésentabilité d’autre part. Le “ tripatouillage ” de la focale pour flouter les corps est-il un scandale moral ? Le film de Nemes court-il le risque d’une certaine jouissance esthétique de la mort ? On peut toutefois se demander si le flou du film de Nemes doit être considéré comme une stratégie d’opacité du sens pour dire l’indicible, ou s’il tend plutôt vers une transparence faite d’opacité qui ne relève pas le défi esthétique et politique de l’irreprésentabilité de la Shoah. De manière générale, le flou, bien que discontinu, imprègne effectivement une grande partie du film. Les plans à grande profondeur de champ ne sont présents que dans les rares moments où le personnage central de Saul Ausländer, que la caméra suit de manière obsessionnelle, n’est pas cadré. Saul est donc le dispositif qui restreint la profondeur de champ et fait apparaître les différents degrés de flou. Les nuances du flou présentes dans le film sont en effet variables, sur une polarité

qui va du manque de netteté qui permet tout de même d'entrevoir les figures à une autre qui les rend indiscernables, les réduisant presque à des masses informes. La définition du flou est d'ailleurs aussi difficile que celle de la mise au point, à laquelle elle est évidemment liée dans une dialectique inévitable. La photographie a certainement permis de mieux séparer la première de la seconde, en la transférant dans un " fait " technique apparent composé de matériaux d'impression et de types de focales et d'ouverture de diaphragme. Dans un article sur le flou au cinéma, Giusy Pisano (2013) avance l'hypothèse que la diffusion du flou dans le cinéma actuel (sous ses formes plus ou moins traditionnelles ou hybrides avec l'écran de télévision) doit être interprétée en parallèle avec une tendance " scopique " propre au XXI^e siècle, à savoir celle qui sacrifie le contexte au profit du détail. Un parallèle qui s'explique par le fait que le cinéma récent, ayant abandonné sa prétention à l'effet de réalité par la profondeur de champ, se renouvelle en reprenant ce qui le caractérisait avant l'avènement du cinéma narratif, ou ce qui, en raison de cet avènement, avait été marginalisé dans le cinéma plus expérimental. Parmi ces attitudes, il y a notamment celle du flou. Cette explication d'ordre esthétique et culturel est personnellement séduisante, mais reste très générale.

Il faut rappeler que pendant une longue partie de l'histoire de l'humanité, avant l'invention des lunettes, le flou, sous ses différentes formes, était inhérent à une grande partie de l'expérience quotidienne. La mise au point en profondeur de champ du monde, et sa naturalisation, sont donc le résultat de l'intervention d'un dispositif visuel et d'une technique culturelle. Un autre de ces dispositifs, qui hérite des lunettes le jeu des lentilles, la photographie, recommence à interroger le problème de la mise au point, comme une question de la modernité et de son inconscient optique, mais aussi en retraversant involontairement toute l'histoire de l'image picturale. La photographie elle-même mettra au point une esthétique du flou (des pictorialistes à Robert Capa) qui sera ensuite intensifiée par le cinéma. En effet, dès ses premières décennies, le cinéma, qui n'est pas encore soumis à la règle du son synchrone et à certains impératifs de signification, expérimente la grande différence entre la mise au point de l'œil humain et celle de la caméra : « Là où l'œil fait automatiquement le point, l'objectif a le choix » (Beugnet, 2023 : 153). Certains textes de théorie cinématographique se sont déjà intéressés au problème du flou (Beugnet, 2017 ; Jay, 2014 ; Dusi, 2024) mais aussi plus indirectement Sobchack, 2004). Ce qui ressort à première vue, c'est qu'une théorie générale du flou se heurte à la grande quantité et à la diversité esthétique et sémantique de ses occurrences dans le cinéma. Le flou est un problème qui se situe entre le plan de l'expression et le plan du contenu et qui s'exprime par une grande quantité d'occurrences qui dépassent la systématisation. Ce fut sans doute aussi le défi auquel Hubert Damisch a dû faire face lorsqu'il a décidé d'aborder la théorie du nuage en tant qu'objet théorique. L'intensification de l'objet nuage dans la peinture des XVI^e et XVII^e siècles exige en effet de Damisch une analyse de différentes occurrences figuratives pour accéder à un plan figural et interdisciplinaire, en tentant d'en donner une définition spatiale et énonciative qui, entre autres, désigne le nuage comme « la déchirure de l'écran qui dérobe [les réalités divines] à la conscience commune » (Damisch, 1972 : 66-67). Le nuage permet de créer une brèche dans les espaces fermés de l'adoration pour, en même temps, déclencher le transport extatique et l'accès au sacré, un espace, ce dernier, qui n'est plus séparé et inconnaissable mais avec lequel on peut aspirer à entrer en communication. Une modalité qui n'est pas seulement de type représentationnel pour mettre en

scène la dimension mystique de l'élus, mais aussi de type opérationnel, visant le dialogue avec les fidèles dans l'espace sacré.

Que nous suggère alors l'analyse du flou à partir de *Le Fils de Saul*, cette opération si critique sur la représentabilité dans l'un de ces lieux où la raison, l'art et la poésie ont été bannis et où ces derniers ne peuvent donc pas aspirer à le représenter – comme nous le disait Primo Levi dans *Les naufragés et les rescapés* (1986) ? En relisant cet extraordinaire essai, il est assez surprenant de constater que l'écrivain turinois semble presque préfigurer le film de Nemes :

Dans la mémoire de nous tous qui avons survécu, [...] les premiers jours au *Lager* sont restés imprimés sous la forme d'un film aux images floues et frénétiques, plein de bruit et de fureur et dépourvu de signification : un pêle-mêle de personnages sans nom ni visage noyé dans un continu et assourdissant bruit de fond, mais où la parole humaine n'affleurerait pas. Un film en gris et noir, sonore mais non parlé (Levi, 1986 : 92).

Le flou, qui apparaît également dans cette représentation de la mémoire, ne doit donc pas être considéré comme une *déchirure de l'écran* (comme le nuage pour Damisch), mais comme un *obstacle à la visibilité* : paradoxalement, ce dernier permet la visibilité même d'un lieu difficilement représentable, car au-delà de toute imagination historique en raison de sa violence inhumaine. D'une part, l'accès au sacré, d'autre part, une opacification pour pouvoir sortir du silence qui ne ferait que créer une théologie négative. Est-ce qu'opacifier les images est un moyen de les rendre plus lisibles ? Est-ce un moyen de s'approprier la critique de l'exigence actuelle de définition et de netteté maximales de certaines images numériques, en affirmant que " voir plus signifie voir moins " ? Gerard Richter, l'un des grands artistes qui a travaillé sur la mémoire traumatique du nazisme, a adopté ce " trait productif " (Mengoni, 2012) du flou en affirmant, à propos de l'effet de flou présent dans ses peintures, que « quelque chose doit être montré et en même temps non montré, peut-être pour dire autre chose, une troisième chose » (Foster 2003 : 172, ma traduction). Dans le cas de *Le fils de Saul*, cependant, le flou doit être considéré avec les autres éléments qui caractérisent l'image du film.

3. Entre opacité et transparence : l'image dialectique

Le mécanisme énonciatif et testimonial du film est construit sur un mouvement multiple de dialectique entre opacité et transparence qui s'articule autour du personnage central de Saul (joué par l'acteur Géza Röhrig, alors très peu connu), sur lequel la caméra se concentre pratiquement tout au long du film. À propos de ce point de vue récurrent, il a été écrit que « la caméra reproduit la ligne du regard et le champ visuel de Saul, laissant délibérément hors champ ce qui se trouve en dehors ou à la périphérie de ce champ » (Wollaston, 2019 : 7, ma traduction). Wollaston semble ici faire référence à un mécanisme de caméra subjective qui reproduit ce que Saul voit, un type de cadrage qui, cependant, n'est que rarement présent dans le film. De plus, le flou ne simule pas nécessairement la périphérie du champ visuel de Saul. Le personnage de Saul doit plutôt être considéré comme un médiateur, à l'instar d'un spectateur délégué assez spécifique, et, en même temps, comme un obstacle, sa corpulence empêchant une vue d'ensemble. C'est un premier élément à partir duquel on peut com-

prendre que l'image du film, malgré sa profondeur de champ limitée, renferme un espace de pensée dialectique qui procède par négations successives.



Fig. 1 - Capture d'écran, L. Nemes, *Le fils de Saul*, 2015.

À l'exception de quelques plans rapproché taille ou en gros plan, Saul est presque toujours filmé de dos en plan rapproché poitrine (Fig. 1). Il s'agit d'un cas particulier de spectateur délégué et de focalisateur diégétique, car, bien qu'il s'installe comme figure de médiation entre l'espace de l'image et celui du spectateur, donnant l'impression d'attirer le regard de la caméra par ses mouvements, il finit par nier l'identification possible qu'il suscite lui-même, car il nie une passion potentiellement partageable et à laquelle le spectateur peut s'identifier. Cela semble dû à de multiples facteurs. Tout d'abord, Saul, au-delà de quelques scènes concernant l'espace de " repos " du *Sonderkommando*, ne semble pas avoir le temps de prêter une attention lucide à ce qui se passe autour de lui. À l'instar de la situation évoquée par Levi, Saul, bien que « dominé par un énorme édifice de violence et de menace », ne parvient pas à « en construire une représentation car ses yeux restaient collés au sol par la nécessité de chaque instant » (Levi, 1986 : 17). Deuxièmement, et en lien avec ce qui précède, les forces passionnelles et narratives qui peuvent influencer l'expression humaine et corporelle de Saul semblent proches de la forme nulle, celle d'une apathie due à l'absence de projection vers l'avenir, de tout espoir. L'habitude de l'horreur, de l'horreur la plus profonde qui consiste à tromper et à mener à la mort son propre peuple, telle que seul un membre du *Sonderkommando* pouvait la vivre, précipite Saul dans une simple survie biologique qui réduit l'espace de sa projection narrative. Même si Levi en parle en général comme de la faculté d'adaptation de l'homme aux conditions les plus extrêmes, il me semble que l'idée d'« homme-coquille » peut également s'appliquer à Saul, un sujet qui se construit une barrière physique et psychologique à travers des mécanismes de défense inattaquables face à l'horreur la plus inimaginable. Le moyen de briser cette coquille, qui constitue à la fois une enveloppe de protection et de vidange, ne réside pas dans l'espoir de survivre, car Saul montre dès le début du film un désintérêt muet, tant politique que purement vital, pour le travail d'organisation de la révolte avec les autres membres du *Sonderkommando*. Non par

peur ou parce que ce projet de rébellion lui semble voué à l'échec. Mais parce que, Saul paraît en avoir conscience, cela ne fait pas partie des espoirs qu'un prisonnier d'Auschwitz peut avoir. La seule forme d'espoir envisageable et donc la seule zone de récupération d'un fragment d'humanité est de donner une sépulture digne au garçon trouvé mourant sur le sol de la chambre à gaz et que Saul croit être son fils. Ce projet, aussi irrationnel soit-il, installe une possibilité infinitésimale d'avenir, de développement temporel dans le récit du film, et d'ouverture dans l'espace étouffant et répétitif du camp. On pourrait dire que cette lueur d'espoir ouvre la possibilité de l'existence du film tout court et donc une faible possibilité de condition spectatoriale.

Cette quasi-apathie de l'homme-coquille semble donc nier en partie un processus d'identification du spectateur. Cependant, si son visage dégage l'indifférence de l'homme-coquille, son corps semble prendre en charge la symptomatologie du témoin. Non pas un témoin de la parole, cette condition n'est pas prévue par le film, mais une somatisation de la condition de témoin. Le témoignage semble en fait entretenir une relation indissociable avec le corps, comme le remarque Jacques Fontanille en écrivant que le témoin concerne « toujours le prolongement d'un corps, une prothèse perceptive » (Fontanille, 2011). En général, le témoignage est lié à « une signature corporelle et sensorielle du lieu » (*ibidem*). Saul fournit donc non seulement un corps testimonial, où greffer l'horizon potentiel de l'identification, mais il corporalise l'environnement du camp, il offre un corps à la figure, visuelle et sonore, du lieu de l'extermination. Et surtout, cette corporéité du lieu entre en résonance avec celle de la caméra portée à l'épaule, élément énonciatif et phénoménologique central du film.

On ne peut s'empêcher de penser à d'autres réalisateurs qui ont fait de la caméra portée un élément central de leur esthétique, comme par exemple les frères Dardenne. Dans leur film *Le fils* (2001), on a pu parler de « caméra à la nuque » (Baronian, 2008) pour désigner la nuque comme point de gravité du point de vue (Fig. 2), définition qui pourrait également s'appliquer au film de Nemes. Dans la caméra portée, cependant, il n'y a pas seulement cette possibilité de suivre, comme dans une chorégraphie, les mouvements du personnage, à une distance donnée, en collant à son rythme corporel. Un rythme fait d'urgence, toutes proportions gardées, tant dans le film des frères Dardenne que dans celui de Nemes (pour lequel Didi-Huberman (2015) parle d'« image-panique » (2015)). Il y a aussi la corporéité de la caméra, le geste qui la caractérise, car la médiation n'est pas donnée par la prévisibilité de l'objet technique (chariot de travelling, trépied, etc.) mais par les mouvements imprévisibles du corps de l'opérateur. Contrairement à la fluidité de la *Steadicam* (délibérément évitée par le réalisateur), la caméra portée à l'épaule offre un plus grand effet d'incorporation. Comme le souligne à juste titre Fleischer, l'objectif 40 mm constitue un bon compromis (entre une focale plus courte et une plus longue) sur la manière dont la caméra portée peut intégrer indirectement la présence du corps du caméraman dans sa déambulation dans la scène du film. La focale de 40 mm, par rapport aux irrégularités du sol et de l'environnement, et à la manière dont celles-ci peuvent influencer le mouvement de la caméra, « aura tendance à les faire sentir, sans les exagérer » (Fleischer, 2016 : 55). Ces mouvements sont donc « acceptables », tout compte fait stables, mais présents. Entre le corps du personnage et le corps du spectateur, il y a donc un autre corps, celui de la caméra, qui s'avère être le véritable médiateur somatique du film, une situation phénoménologique/énonciative qui contredit encore davan-

tage l'hypothèse de Wollaston. Il ne s'agit pas de voir comme Saul, mais, dans le meilleur des cas, de voir et d'acquiescer un schéma corporel et perceptif à ses côtés.



Fig. 2 - Capture d'écran *Le fils*, Jean-Pierre et Luc Dardenne, 2001.

4. *Les obstacles à la netteté de la figurativité acousmatique*

Malgré cette médiation supplémentaire fournie par le “ corps ” de la caméra portée, Saul reste néanmoins un personnage oxymorique, car il incarne une tension inconciliable entre le médiateur du témoignage et l'obstacle à certaines formes d'identification du spectateur. Dans sa dimension d'obstacle, il ne fait que ramener avec force le regard du spectateur vers l'arrière-plan, vers ce qui “ se passe ” derrière ou devant Saul, que la profondeur de champ souvent réduite rend difficilement lisible. Si, en revanche, on considère le figuratif comme un niveau qui n'est pas nécessairement lié à la forme de l'expression visuelle, on ne peut que se rendre compte que la profondeur de champ refusée par l'image est récupérée par le traitement sonore de l'environnement. En effet, le son ambiant de ce film multiplie les centres d'attraction tant sur l'arrière-plan du champ, dont la visibilité est entravée à la fois par le corps de Saul et par le traitement fréquemment flou, que sur l'image sonore acousmatique hors champ. Dans ce film, le son ambiant est particulièrement figuratif, créant ce que Michel Chion appelle un super-champ, “ le champ dessiné, dans le cinéma multipistes, par les sons ambiants de nature, de rumeurs urbaines, de musique, de bruissements, etc., qui environnent l'espace visuel ”.⁷ Ce super-champ, en tant qu'espace qui se donne figurativement mais qui se nie en même temps, devient d'autant plus important que l'image est limitée en ampleur, comme dans le format d'image presque carré choisi par le réalisateur. L'espace du super-champ, et de sa négation, est donc le lieu de friction le plus spécifique de l'analyse de cet objet théorique. Comme le déclare Nemes lui-même : Il fallait recréer et donner une intuition de ce qu'a pu être une existence à l'intérieur du camp. Donner une référence constante alors que l'image est restrictive. Avec mon ingénieur du son, nous avons décidé de travailler sur un son à la fois très simple, brut, et aussi complexe, multiple. Il faut rendre compte de *l'atmosphère sonore* de cette usine des enfers, avec de multiples tâches, des ordres, des cris, et tant de langues qui se croisent, entre l'allemand des SS, les langues multiples des prisonniers, dont le yiddish, et celles des victimes qui viennent de toute

l'Europe. *Le son peut se superposer à l'image, parfois aussi prendre sa place, puisque certaines manquent et doivent manquer* (Ferenczi, 2015, mon italique). Cette atmosphère sonore est en effet hautement figurative, bien plus que certaines séquences du film. Il s'agit donc globalement d'une image qui porte en elle un emboîtement de contradictions, à laquelle le spectateur ne peut adhérer qu'à travers des écarts et des approximations constants. Une identification par négation, donc, imposée par la difficulté d'adhérer à une position passionnelle certaine. Il ne s'agit pas seulement d'un plaisir voyeuriste frustré et d'une négation de la possibilité de maîtriser l'image, comme le suppose Chari Larsson en reprenant plusieurs des thèses de Didi-Huberman (Larsson, 2016).⁸ L'espace paradoxal dans lequel le spectateur a la possibilité de s'investir se charge en effet de l'impensabilité de la valeur testimoniale de la représentation d'Auschwitz. Le flou de l'arrière-plan et la "netteté" de l'image acousmatique,⁹ dans l'obstination du plan-séquence, créent alors, par soustraction figurative et par le double mouvement d'obstacle et de projection, la possibilité d'une pensabilité de l'horreur d'Auschwitz.

Les deux plans-séquences initiaux – reliés par un montage invisible, car réalisé avec une transition entièrement noire qui assure la continuité de l'obscurité des pièces, et donc à considérer comme un seul et même plan-séquence d'une durée d'un peu moins de sept minutes – constituent un passage emblématique du film. Ils nous emmènent directement dans l'antichambre de la chambre à gaz, lieu ultime de l'irreprésentable. Les dialogues sont pratiquement inexistantes (à l'exception d'un échange très bref et laconique entre Saul et un autre membre du *Sonnerkommando*) et le son ambiant en champ et hors champ, comprenant également les ordres criés en allemand, marque le rythme brutalisant de la scène. La caméra adopte un point de vue extrêmement partiel de ce que l'image sonore acousmatique nous laisse deviner. Le point de vue est collé à Saul avec une profondeur de champ très réduite autour de son plan moyen. En se déplaçant, le centre de l'action se situe souvent dans l'espace tracé par le son ambiant, mais le point de vue décide de ne pas le suivre, gravitant fidèlement autour des épaules de Saul. Ce dernier, attirant obsessionnellement le regard de la caméra, ne lui permettant pas de regarder ailleurs, semble donc être le garant moral qui empêche une vue d'ensemble du camp d'extermination – évitant ainsi les vues d'ensemble malheureuses de *La liste de Schindler*. À propos du film de Nemes, on a souvent parlé d'immersion,¹⁰ mais il faudrait s'entendre sur ce terme. Si celui-ci désigne l'illusion d'être entouré d'une image englobante dans laquelle on est projeté par l'identification à un *avatar* (un peu comme cela se produit dans certaines esthétiques de jeux vidéo), je ne pense pas qu'il reflète le cas de *Le fils de Saul*. Si, en revanche, on entend par immersion un développement processuel et dialectique entre le corps de l'image et le corps du spectateur, entre moments de distance et de proximité, entre obstacle et projection, un peu comme l'imaginait déjà la tradition intermédiaire du trompe-l'œil baroque (Acquarelli, 2025 et 2026), alors on pourrait dire que ce film semble constituer un environnement immersif dialectique.

5. La nudité de la victime

Il y a une question plus profonde que même un film aussi avisé que *Le fils de Saul* ne peut manquer de soulever, et qui concerne la nudité de la victime

et son rapport au concept de vie nue, entendu ici spécifiquement comme la condition d'anéantissement de ce qui constitue une vie qualifiée, comme la réduction à un état purement biologique, sacrificable car non rapportable à l'état de sujet.

L'image des victimes des camps d'extermination correspond souvent à une masse de corps nus qui ont perdu toute singularité possible, empilés comme des objets dans des poses incongrues. C'est une image récurrente dans les photos et les films tournés par les Alliés ou les Russes lors de la libération des camps. Ce type d'images hante notre imaginaire avec la même force, plus de 80 ans après avoir été enregistrées sur pellicule. Cet imaginaire est entré, tant pour des raisons d'effet de réalisme que pour des raisons symboliques, dans de nombreuses reconstitutions fictives des camps d'extermination. Les critiques oublient souvent que l'une de ces reconstitutions a franchi le seuil du lieu le plus extrême de l'irreprésentable, la chambre à gaz en fonctionnement : le onzième épisode de la série *War and Remembrance* de Dan Curtis, diffusé en 1989. Une foule d'hommes, de femmes et d'enfants est mise en scène au moment où le gaz est libéré dans la chambre. Les corps commencent à se tordre les uns sur les autres, essayant en vain de se protéger et commençant à tomber en proie à des convulsions respiratoires. L'image de la foule de cadavres indiscernables les uns des autres commence à se dessiner, lorsqu'un montage conclut la séquence consacrée à Auschwitz.

Même s'il s'arrête à ce seuil, même si les cris de la chambre à gaz résonnent hors champ, "comprimant" terriblement l'espace du champ, *Le fils de Saul* ne manquera pas de nous montrer, même en les rendant opaques par le flou et en les reléguant dans les espaces résiduels de l'arrière-plan, les piles de cadavres nus ou les cadavres traînés entre les chambres à gaz et les lieux des fours crématoires. C'est-à-dire d'exposer la victime, dans son état de condamné à mort ou de cadavre, dans sa nudité.



Fig. 3



Fig. 4

L'aporie signalée par Adorno, celle entre la dénonciation du sort des victimes et le potentiel de jouissance que peut procurer la configuration de la soumission et la souffrance du corps d'autrui, semble encore poser un problème persistant. Mondzain, bien que critique envers Adorno, signale la "tentation de jouir de son [de la Shoah] spectacle au nom de la vérité" et ajoute dans une critique plus large de l'esthétique de la culture visuelle du consumérisme :

[...] la Shoah a pu inspirer les pires scénarios qui érotisent la violence et renvoient à la pornographie. Paradoxalement il y a une véritable continuité entre ceux qui érotisent la violence et ceux qui moralisent l'Histoire et humanisent la Shoah. Le lien entre les figures de la consolation et celles du plaisir est opéré par le marché de la consommation visuelle destinée à priver chacun de sa liberté et de sa citoyenneté (Mondzain, 2007 : 33).

La nudité du cadavre ainsi exposé risque non seulement de céder à l'érotisation de la violence sur le corps féminin – entre des arrière-plans rendus opaques par le flou (Fig. 3 et 4) et des détails qui ressortent plus nettement dans la profondeur de champ (Fig. 5 et 6) – un peu comme Spielberg avait été sévèrement critiqué pour l'avoir fait dans *La Liste de Schindler* dans la scène de la “ fausse ” chambre à gaz (Loshitzky, 1997) –, mais aussi de placer cette vie nue comme fondement d'un témoignage possible, créant ainsi un dangereux paradoxe. Comme l'écrit Giorgio Agamben, en effet, la victime exposée dans sa vie nue (qu'il s'agisse de son corps vivant ou de son cadavre) a déjà constitué le fondement de la production d'une vie aryenne (Agamben, 1998 : 208) et ne peut également être le fondement de la possibilité qu'un sujet témoignant du “ mal radical ” puisse prendre position dans l'histoire. Le philosophe italien insiste sur le fait que le sujet témoin ne doit pas s'inscrire dans la logique du fondement, mais dans celle du reste, puisque sous les processus historiques « nul fondement ; mais entre eux, en leur cœur, un écart irréductible, où chacun des termes peut se poser en reste, peut témoigner » (*ibidem* : 209). D'après ce qui a été dit jusqu'à présent, le film de Nemes semble conscient de cette seule possibilité d'un témoignage construit à travers des moments successifs de sous-traction, d'écart, de reste, mais finit néanmoins par retomber dans le piège de la vie nue posée comme fondement du témoignage.



Fig. 5



Fig. 6

Ce piège épistémologique semble avoir marqué la représentation des camps d'extermination dès ses préfigurations et même dans les œuvres de ceux qui, avec beaucoup de perspicacité, avaient déjà longuement réfléchi aux fascismes, comme Carlo Levi,¹¹ qui en a payé le prix fort par l'emprisonnement et l'exil. La critique et la théorie de l'art ont largement ignoré cette thématique à propos d'un tableau que Levi peint en juillet 1942 (Fig. 7) et qu'il accompagnera a posteriori de ces mots :

Ce tableau a été peint à Florence, en juillet 1942, alors que la réalité des camps de concentration n'était encore qu'une vague supposition pour la plupart des gens. Ce n'est que trois ans plus tard que les images des piles de cadavres squelettiques deviendront une connaissance visuelle effrayante.¹²

Des tas de cadavres, ici, en vérité, non squelettiques et probablement tous de sexe féminin, sont représentés de manière à souligner la contradiction indicible entre le corps livide et le corps érotique. Trois corps sont entièrement visibles, deux sont représentés de dos, formant les bases latérales de l'amas de corps. Parmi ces deux derniers, celui de droite a la jambe gauche dans une position peu naturelle. Les contours des autres corps sont en revanche peu visibles, ils finissent par se réduire à des masses amorphes de chair difficilement discernables. En jetant un œil aux autres peintures du peintre et écrivain turinois consacrées au nu, nous pouvons réfléchir plus largement à cette figuration. En général, elle semble trouver son origine dans les représentations de nus endormis à la campagne, des sujets pour la plupart féminins qui offrent leur corps nu dans l'abandon du sommeil.



Fig. 7 - Carlo Levi, *Campo di concentramento o Le donne morte (Il Lager presentito)*, 18 juillet 1942, huile sur toile, cm 50X61. Rome, Fondazione Carlo Levi.

Ce motif traverse une grande partie des années 1930 et du début des années 1940, pour aboutir au tableau susmentionné et à d'autres tableaux ultérieurs sur le thème de la destruction causée par la guerre, tels que *La fucilazione* (La fusillade) et *Bombardamento* (Bombardement), tous deux datant de 1944. Les nus endormis s'inspirent de différentes références allant de la mythologie à une forme d' "indistinct originel" que le peintre avait conceptualisé en Lucanie pendant son exil et qu'il avait décrit à travers les figures féminines des "sorcières" dans son roman le plus célèbre, *Le Christ s'est arrêté à Éboli* (1978). Le paysage naturel et les figures féminines nues se confondent dans une sorte d'abandon archaïque, dans un état pré-logique indifférencié, alimentant une expérimentation picturale de l'opacité des contours entre les corps et la nature,

qui dans certaines lithographies se transformera en une véritable métamorphose (voir Fiorani, 2002). Le tableau *Nudi* de 1937 (Fig. 8) est assez emblématique de cette opacité, dès la description qu'en fait l'artiste lui-même, comme des formes qui préfigurent les montagnes lucaniennes.

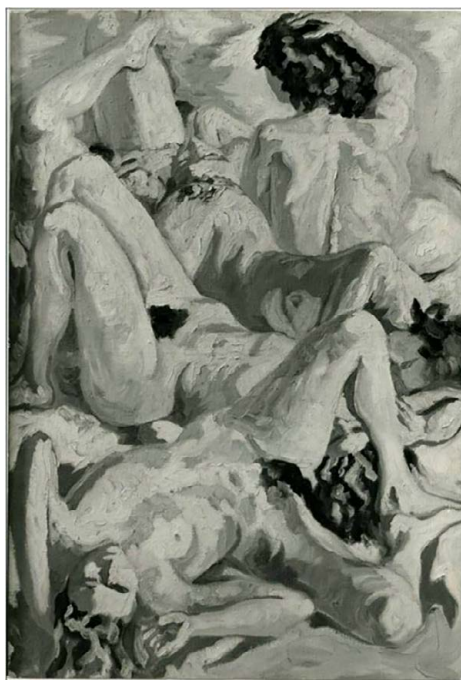


Fig. 8 - Carlo Levi, *Nudi*, 1937, huile sur toile, 146 x 97 cm “ Anticipo delle montagne lucane ” (Une anticipation des montagnes lucaniennes).

L'indifférencié de “ l'indistinct originel ” deviendra, dans le tableau de l'image n. 7, l'indiscernabilité partielle des corps entassés les uns sur les autres et la relation chromatique et formelle de ceux-ci avec le paysage aride en arrière-plan. Si donc une filiation formelle et figurative est assez évidente entre les nus et *Il lager presentito*, une thématization érotique des corps féminins entre les deux est également claire. Bien que de manière moins évidente, plus opaque, et malgré l'espace testimonial de l'image dialectique que nous avons analysée précédemment, Nemes semble lui aussi rester prisonnier de ce processus d'érotisation (et de féminisation) de la victime.

6. Conclusions

Le fils de Saul contribue à un large débat sur la question de savoir si et comment l'opacification des formes de l'histoire et de la mémoire sont susceptibles de constituer un choix figuratif et figural efficace non seulement pour imaginer l'inimaginable, mais aussi pour témoigner de l'intémoignable. Il me semble que le film de Nemes est une tentative d'aller au-delà d'une polémique entre le “ sortir

du noir ” et le “ retour au noir ”, polarisation toujours animée depuis Adorno et sa référence au noir comme couleur du seul art abstrait possible après la Shoah.¹³ D’un côté, donc, le parti d’une sorte de confiance apparente dans l’intelligence sensible des images et, de l’autre, le pôle habité par un résidu de moralisme iconoclaste qui, surtout dans le contexte français et avec un soutien intellectuel important comme celui de la revue *Cahiers du Cinéma*, alimente le débat sur la représentation de la Shoah depuis l’après-guerre. Le réalisateur hongrois nous propose une solution supplémentaire pour sortir de cette impasse, à travers une image qui déclenche un processus d’expérience spectatorielle qui se construit dans la contradiction, dans la négation et dans les interstices des mouvements dialectiques entre le montrer et le masquer. Une “ leçon ” qui semble avoir indirectement inspiré un film plus récent sur la représentation d’Auschwitz, *La zone d’intérêt* de Jonathan Glazer (2023), dans lequel le camp d’extermination est en grande partie occulté car cadré de ce côté-ci du mur de séparation entre la maison du commandant du camp, Rudolf Höss, et le camp, mais qui en réalité est toujours “ représenté ” comme une basse continue à travers le hors-champ sonore. Les traces de la violence infligée aux victimes ne seront présentes dans le champ que de manière métonymique ou sous forme de symptômes (les cendres utilisées dans le jardin de la famille Höss, les vêtements des déportés avidement accaparés par la femme de Höss, la fumée des crématoires qui se dissipe dans le ciel, etc.) ou par négation (les mains toujours occupées de la femme de Höss à rendre le jardin de leur maison adjacente au camp comme un véritable “ paradis ”). Cette opacité due à une occultation partielle s’accompagne toutefois d’un choix de dénonciation directe, où la visibilité fictionnelle ne renonce pas à un effet de reconstitution historique et ne se limite pas à une symptomatologie du retour traumatique du refoulé, comme on peut le retrouver, entre autres, dans certains films de Chantal Akerman tels que *Demain, on déménage* (2004). La possibilité de cette reconstitution historique, après les “ traumatismes ” cinématographiques de *War and Remembrance* et *La liste de Schindler*, semble donc réapparaître comme une possibilité cinématographique avec *Le Fils de Saul*, en tenant compte également des images d’archives des camps, mais en s’ouvrant à nouveau au risque de la représentation de la vie nue comme fondement du témoignage.

Note

¹ Les témoignages des membres du *Sonderkommando* auxquels le réalisateur fait référence sont ceux recueillis in Bensoussan, 2001. L'un des principaux conseillers historiques du film a été l'historien israélien Gidéon Greif, qui travaille depuis longtemps sur les témoignages des membres du *Sonderkommando*.

² Voir l'importante réflexion de Didi-Huberman sur ces clichés (Didi-Huberman, 2003).

³ La phrase s'inscrit dans ce raisonnement plus large : « La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes », in Adorno (1969 : 26).

⁴ Didi-Huberman écrit à ce sujet à partir des quatre photos d'Auschwitz citées à la page précédente : « Il suffit d'avoir posé une fois son regard sur ce reste d'images, cet erratique corpus d'images malgré tout, pour sentir qu'il n'est plus possible de parler d'Auschwitz dans les termes absolus – généralement bien intentionnés, apparemment philosophiques, en réalité paresseux – de l'« indicible » et de l'« unimaginable » (Didi-Huberman, 2003 : 37-38).

⁵ Pour une analyse du passage de la position d'Hannah Arendt sur la Shoah comme « mal radical » (Arendt, 1951 : 180) à l'idée de « banalité du mal » (Arendt, 1963) après avoir assisté au procès Eichmann, voir Ciarraelli, 1995.

⁶ Sur cette querelle, voir l'interview de Claude Lanzmann (Guerrin, 2001) et le livre de Georges Didi-Huberman (Didi-Huberman, 2003). Cette dispute avait été précédée d'une autre polémique entre Lanzmann et Jean-Luc Godard dans les pages du quotidien *Le Monde* dans les années 1990, à la suite de la sortie du film *La liste de Schindler* de Spielberg, vivement critiqué par les deux parties, mais à des degrés différents.

⁷ Cfr. Chion (2021:159).

⁸ Garofalo (2025) semble être du même avis.

⁹ Tamas Zanya, l'ingénieur du son, a obtenu le Prix Vulcain de l'artiste technicien au Festival de Cannes de 2015.

¹⁰ Voir par exemple E. Machielsen « Fallait-il en arriver là, échafauder un film viscéral où on demeure en permanence cloîtré dans le gros plan pour sensibiliser le spectateur ? Oui, car en agissant ainsi on n'est plus dans la vision mais dans l'immersion. Une immersion à ce point traumatisante qu'on ira jusqu'à déconseiller le film aux personnes trop émotives, trop impressionnables, trop sensibles. », Machielsen (2016).

¹¹ Nous faisons principalement référence à Levi 1946, un texte d'une grande profondeur philosophique et politique, rédigé dès 1939 et publié pour la première fois en italien seulement en 1946.

¹² Il s'agit de la note écrite par Levi lui-même pour l'exposition anthologique qui lui a été consacrée à Mantoue en 1974. Voir Del Guercio, 1974 et Brunello, Vivarelli (dir.), 2003 (ma traduction). De manière assez surprenante, il n'existe pas de véritable texte théorique qui analyse en profondeur ce tableau et ses implications. On se limite à des déclarations somme toute génériques telles que celle-ci : « Les peintures des années de guerre, parmi lesquelles [...] *Le donne morte (Il Lager presentito)* [...], reflètent la volonté de décomposer l'image en larges coups de pinceau denses, de mélanger corps et objets dans un paysage hallucinatoire, apocalyptique », (Terenzi e Vespignani, 1995, ma traduction).

¹³ Voir Adorno (1970 : 59) : « Pour subsister au milieu des aspects les plus extrêmes et les plus sombres de la réalité, les œuvres d'art qui ne veulent pas se vendre comme consolation doivent se faire semblable à eux. Aujourd'hui, art radical signifie art sombre, noir comme sa couleur fondamentale ».

Références bibliographiques

-
- Acquarelli, Luca
 2025 "Il soffitto barocco della chiesa di Sant'Ignazio come ambiente proto-immersivo", in Leone, Massimo (dir.), *Il senso immerso. Libertà e smarrimenti del corpo digitale*, Rome, Aracne, pp. 419-442.
- 2026 *Pour une théorie de l'image immersive. Du trompe l'œil aux réalités virtuelles*, Lille, Presses Universitaires de Septentrion, (en cours de publication).
- Adorno, Theodor W.
 1969 *Prismen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main ; tr. fr. *Prismes. Critique de la culture et société*, Payot, Paris, 2003.
- 1970 *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main ; tr. fr. *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974.
- 1984 *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion.
- Agamben, Giorgio
 1998 *Quel che resta di Auschwitz: l'archivio e il testimone. Homo sacer III*, Turin, Bollati Borinighieri ; ed. fr. *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo Sacer III*, Paris, Éd. Payot & Rivages, 1999.
- Arendt, Hannah
 1951 *The Origins of Totalitarianism*, New York, Harcourt, Brace and Company ; ed. fr. *Les origines du totalitarisme*, Vol. III, *Le système totalitaire*, Paris, Seuil, 1972.
- 1963 *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, New York, Viking Press ; ed. fr. *Eichmann à Jérusalem : Rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard, 1991.
- Baronian, M.-A.
 2008 "La Caméra à la nuque. Esthétique et politique dans le cinéma des frères Dardenne", in J. Aubenais (dir.), *Jean-Pierre et Luc Dardenne*, La Renaissance du Livre, Bruxelles.
- Bensoussan, Georges (dir.)
 2001 "Des voix sous la cendre. Manuscrits des Sonderkommandos d'Auschwitz-Birkenau", *Revue d'histoire de la Shoah*, n. 171.
- Beugnet, Martine
 2017 *L'attrait du flou*, Yellow Now, Crisnée, 2017.
- 2023 "Le flou au cinéma" in P. Martin, *Flou. Une histoire photographique*, Paris, Delpire & Co, Blottière, C.
- 2015 "Claude Lanzmann: 'Le Fils de Saul' est l'anti-'Liste de Schindler'", *Télérama*.
- Brunello Piero; Vivarelli Pia (dir.)
 2003 *Carlo Levi. Gli anni fiorentini. 1941-45*, Rome, Donzelli.
- Ciaramelli, Fabio
 1995 "Du mal radical à la banalité du mal. Remarques sur Kant et Arendt", *Revue Philosophique de Louvain. Quatrième série*, 3, pp. 392-407.
- Damisch, Hubert
 1972 *Théorie du nuage*, Paris, Éditions du Seuil.
- Del Guercio, Antonio (dir.)
 1974 *Carlo Levi: mostra antologica* : Mantova, Palazzo del Te, 21 settembre-20 ottobre 1974, Milan, Electa.

- Didi-Huberman, Georges
 2003 *Images malgré tout*, Paris, Minuit.
 2015 *Sortir du noir*, Paris, Minuit.
- Dusi, Nicola
 2024 “De-figuring and Blurring Bodies from Cinema to Data Moshing”, *Elephant & Castle*, 24, pp. 72-82.
- Ferenczi, Aurélien
 2015 “*Le Fils de Saul*, entretien avec László Nemes, le réalisateur du film choc sur la Shoah” in *Huffpost*, 4 novembre 2015.
- Fleischer, Alain
 2016 *Retour au noir. Le cinéma et la Shoah : quand ça tourne autour*, Paris, Éditions Léo Scheer.
- Fontanille, Jacques
 2011 *Corps et sens*, Paris, PUF.
- Garofalo, Damiano
 2025 “La memoria della Shoah nel cinema est-europeo contemporaneo” in C. G. Hassan e G. Spagnoletti (dir.) *Cinema e Post-Shoah. Stati Uniti, Europa e Israele*, Rome, Viella, pp. 27-37.
- Guerrin, Michel
 2001 “Entre mémoire et histoire des camps, le rôle de la photographie”. Claude Lanzmann, écrivain et cinéaste», *Le Monde*, 19 janvier 2001.
- Jay, Martin
 2017 “Genres of Blur”, in M. Beugnet, A. Cameron, A. Fetveit (dir.) *Indefinite Visions Cinema and the Attractions of Uncertainty*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Larsson, Chari
 2016 “Making Monsters in László Nemes’ Son of Saul”, *Senses of Cinema*.
- Levi, Carlo
 1946 *Paura della libertà*, Turin, Einaudi; tr. fr. *Peur de la liberté*, Bordeaux, Éditions la Tempête, 2021.
- Levi, Primo
 1986 *I sommersi e i salvati*, Turin, Einaudi; ed. fr. *Les Naufragés et les rescapés: quarante ans après Auschwitz*, Gallimard, Paris, 1989.
- Machielsen, Erik
 2016 “Saul Fia / Son Of Saul / Le fils de Saul, paroles de morts”, *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 123 | 2016, mis en ligne le 02 novembre 2021, consulté le 25 octobre 2025.
- Mengoni, Angela
 2024 “Lacune, fratture, lacerazioni. Arte e testimonianza” in *Engramma*, n. 209.
 2012 “Ri-velare l’archivio : su Onkel Rudi di Gerhard Richter” in C. Casarin e E. Ogliotti, *Diafano. Vedere attraverso*, Treviso, Zel Edizioni, 2012, pp. 169-174.
- Mondzain, Marie-José
 2007 “La Shoah comme question de cinéma” in J.-M. Frodon *Le cinéma et la Shoah : un art à l’épreuve de la tragédie du 20e siècle*, Paris, Cahiers du cinéma, pp. 29-36.
- Nancy, Jean-Luc
 2001 “La représentation interdite”, *Le Genre humain*, n. 36, pp. 13-39.
- Pisano, Giusy
 2013 “Le flou au cinéma. Du flou comme esthétique de l’écart au flou pour le flou” in Pascal Martin, Pascal et Soulages, François, (dir.), *Les frontières du flou*, Paris, L’Harmattan, 2013, p. 161-173.
- Ricoeur, Paul
 1985 *Temps et récit. Le temps raconté*, Vol III, Paris, Seuil.
- Terenzi Claudia; Vespignani, Netta
 1995 “Le premonizioni e il dramma della guerra nelle opere degli artisti a Roma” in *Arte della Libertà. Antifascismo, guerra e liberazione in Europa, 1925-1945*, Milan, Mazzotta.
- Sobchack, Vivian C.
 2004 *Carnal thoughts: embodiment and moving image culture*, Berkeley, University of California Press, 2004.
- Vancheri Luc,
 2017 “La morale des formes selon Jacques Rivette”, *Écrans*, n. 6.
- Wollaston Isabel,
 2019 “(Re-)visualizing the ‘heart of hell’? Representations of the Auschwitz Sonderkommando in the art of David Olère and Son of Saul (László Nemes, 2015)”, *Holocaust Studies*.

La rovina come oggetto teorico attraverso *Self-Deceit* di Francesca Woodman. Tra Hubert Damisch e Mieke Bal.

Mattia Cucurullo

Abstract. In a 2005 interview, Hubert Damisch acknowledged his interest in gender studies while also admitting the difficulty of engaging fully with the terms of a social history of art. His notion of the theoretical object, developed in response to the Panofskyan tradition, offers a framework for questioning art through its operative modalities. Mieke Bal has likewise taken up and reworked the concept of the theoretical object, integrating it with feminist thought and critically addressing iconology's limited openness to social discourse. Within this methodological convergence, I identify a productive ground for dialogue with analytical iconology, which, through psychoanalysis, refers back to a "prehistory" of the self—a site of primary questions and desires.

From this perspective, the series of self-portraits *Self-Deceit* (1978) can be read as a quasi-primary scene, in which the artist regresses – like an infant or an animal – circling a mirror to stage what appears to be a process of identity formation. The work thus unfolds as an archaeological excavation into the origins of subjectivity, with the photographer descending into the cellars of the Palazzo Cenci – then the Roman seat of the Rhode Island School of Design—to produce these images. By placing Damisch and Bal in dialogue, this paper proposes to interpret ruin in Woodman's work as an anachronistic yet vital figure: an image capable of reactivating deep psychic processes while simultaneously interrogating both artistic theory and practice.

Keywords: Ruins; Rome; Feminism; Freud.

Rovina è l'autoritratto, il viso fissato come memoria di sé, ciò che resta o ritorna come uno spettro non appena al primo sguardo su di sé una raffigurazione si eclissa
(Derrida 1990: 91)

1. Introduzione

Quale presenza si fissa con la luce? Un angelo o uno spettro?

Le parole di Derrida, poste in apertura di questo articolo, si prestano bene a descrivere la ricorsività dello sguardo di Woodman su sé stessa, sulla presenza fantasmatica che i suoi autoritratti registrano. Francesca Woodman (1958-1981) realizza, nel breve arco della sua attività, un *corpus* fotografico fortemente autoriflessivo, costruendo immagini in cui la soggettività appare instabile, intermittente, sospesa tra visibilità e dissoluzione. La giovane donna appare nei suoi lavori più celebri simile a un'apparizione fugace, sempre sul punto di sparire, come le tracce di un sogno al risveglio. Riferendoci a questo parallelo, si potrebbe obiettare che il filosofo francese si riferiva nel suo testo a delle opere pittoriche, mentre qui ci confrontiamo con delle fotografie. Due linguaggi che hanno delle logiche e delle storie differenti. Tuttavia, la produzione della fotografia statunitense è entrata nell'immaginario collettivo anche grazie a un evento – la morte precoce – che l'ha trasportata nella mitologia contemporanea delle «donne tragiche» (Corgnati 2004: 135) rendendo non solo difficile da scindere il rapporto arte/vita, ma complicando anche il discorso mediale attraverso la costruzione di un immaginario che sembra capace di inglobare, e forse neutralizzare, un'eterogeneità di immagini e narrazioni. Fattori quali la bellezza e la sofferenza psichica, culminata nel suicidio, hanno contribuito a costruire un'aura di mistero attorno a una vita che, nella pratica artistica, mette radicalmente in gioco la propria dimensione intima. Più che sovrapporsi all'opera, l'esperienza biografica, facilmente travisabile in questo contesto, sembra proiettare delle ombre su di essa. Delle ombre che si insinuano nelle pieghe dei vestiti della donna, attraversando le crepe dei muri scrostati, su cui il suo corpo si scontra quando si ritrae. In *Untitled* (1977) Woodman si camuffa con dei residui di carta da parati, per catturare la propria figura e insieme offrire le coordinate della propria scomparsa.¹ Affrontare criticamente questo patrimonio di immagini fotografiche, a mio avviso, implica porsi una sfida. Come vedremo, vi sono delle ragioni per cui occorre muoversi su più registri, in assenza di confini già codificati fra linguaggi artistici e disciplinari, ma anche fra deformazione mediatica e realtà documentaria, in quanto tale costellazione di elementi visuali e narrativi contribuisce a generare il fascino di una creazione che, ibridandosi col tempo extra-artistico, non ha smesso di prodursi.

Un esempio particolarmente significativo è rappresentato dal testo narrativo di Bertrand Schefer, che l'autore stesso dichiara di aver dedicato non tanto all'opera fotografica quanto alla figura di "Francesca". Il contributo, di taglio poetico, segue le tracce del ricordo della giovane donna attraverso frammenti di vita, nel tentativo di sottrarre all'oblio l'enigma che la sua esistenza incarna: un enigma che si configura e si articola nel rapporto con l'immagine. Un'immagine che non condensa la sua essenza, ma le possibilità del suo divenire. Pigmalione o Norbert Hanold?² Verrebbe da chiedersi, alla luce di tale impresa che rischia di chiudersi in un gioco di specchi.

Nel corso di un colloquio con Giuseppe Casetti, amico di Francesca Woodman, mi è capitato di incontrare una giovane attrice che si era rivolta a lui con l'intento di comprendere come poter "rivivificare" la figura della fotografa all'interno di un progetto drammaturgico che stava elaborando, prevedendo di interpretare ella stessa la giovane donna. Tra una morbosità voyeuristica, che rinegozia un dramma individuale alla luce della propria esperienza esistenziale, e una rilettura femmini-

sta della sua opera – che ha condotto, tra l'altro, alla sua inclusione in mostre quali *Donna: avanguardia femminista negli anni Settanta* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 19 febbraio – 16 maggio 2010) – emerge con chiarezza come l'opera fotografica di Woodman generi una proliferazione di figure e identificazioni “fuori tempo”, che si traducono in una moltitudine di personaggi desideranti o pronti a immedesimarsi in lei. Le questioni teoriche sollevate da tale fenomeno non possono dunque prescindere da un interrogativo di natura sociale.

Nella mia proposta, partendo da una breve premessa metodologica, intendo confrontare due prospettive di analisi assumendo al contempo la “rovina” nell'opera fotografica di Francesca Woodman come oggetto teorico e non come tema iconografico, indagando la rovina di cui la produzione di quest'ultima costituisce una possibilità figurabile.

Hubert Damisch, in un'intervista rilasciata a Stephen Bann nel 2005, afferma il proprio interesse per gli studi di genere, pur dichiarando una difficoltà a operare nei termini di una storia sociale dell'arte (Bann, Damisch 2005: 171). Nel momento in cui concepisce il proprio oggetto teorico, Damisch intende infatti porre un problema capace di stimolare la costruzione di sequenze. Inteso come costruito volto a interrogare l'arte e le sue modalità di funzionamento (Bois, Hollier, Krauss, Damisch 1998: 8), questo dispositivo concettuale precede di circa vent'anni l'elaborazione dell'iconologia analitica e si colloca dunque in una posizione autonoma rispetto ad essa. Tuttavia, esso può essere messo in dialogo con tale approccio attraverso il riferimento alla figurabilità freudiana, in ragione del suo funzionamento come matrice generativa di una serie. Proprio questa possibilità di articolazione rende il quadro teorico suscettibile di ampliamenti e adattamenti, in virtù di quell'elasticità che Deleuze riconosceva alle concettualizzazioni di Damisch,³ una qualità che l'autore individuava anche, ad esempio, nel suo concetto di *nuvola*.

Se una certa nebulosità caratterizza la fortuna critica della figurabilità,⁴ tale indeterminatezza si rivela tuttavia produttiva per lo sviluppo di un discorso ancora in fieri, capace di confrontarsi tanto con le questioni dell'irrappresentabilità dei conflitti inconsci quanto con la difficoltà di sottrarre la rappresentazione del femminile a schemi interpretativi di matrice patriarcale.

Sebbene la “rovina” in Woodman, intesa come declinazione specifica di un problema più ampio, non possa essere esaurita nello spazio di un singolo articolo, intendo qui delineare le coordinate per un possibile confronto con il concetto di oggetto teorico elaborato da Mieke Bal. Riprendendo e rielaborando tale nozione, la studiosa la integra con l'orizzonte degli studi narratologici, dando origine, a mio avviso, a un terreno di dialogo produttivo con l'iconologia analitica, che – almeno dal punto di vista psicoanalitico – si collega a problematiche radicate nella “preistoria” dell'Io, dove emergono interrogativi, desideri e paure di natura atavica.⁵

Nella prospettiva qui adottata, risulta meno rilevante stabilire se la concezione di oggetto teorico proposta da Bal sia più prossima a quella di Marin che a quella di Damisch, quanto piuttosto rilevare il ruolo centrale che *Die Traumdeutung* (1899) di Freud assume nella sua elaborazione teorica (Bal 1999: 122), così come la sua presa di distanza dall'iconologia panofskyana, criticata per la scarsa apertura a una dimensione sociale dell'interpretazione (Bal 2021: 146). La psicoanalisi assume dunque anche in questo quadro un ruolo decisivo, integrandosi con la prospettiva degli studi di genere e femministi; un approccio che risulta tanto più pertinente in relazione all'opera di Woodman, le cui fotografie rimandano costantemente alla questione della soggettività.

Come tutto questo entra in relazione con l'opera di Woodman?

Rosalind Krauss, in un suo testo dedicato alla fotografa, riflette sulla serie dei *Problem Sets* (1976-77), delle esercitazioni, evidenziando un motivo che caratterizzerà la sua ricerca *tout court*: «Secondo la logica delle *Esercitazioni* si è invitati a creare una coppia formale come profondità/superficie, figura/cornice, orizzontale/verticale [...] La Woodman pensò all'assunzione da parte del corpo di quelle dimensioni – non tanto come un campo d'azione – ma come un campo d'iscrizione» (Krauss 1985: 180).

Iscrivendosi in un problema di ordine concettuale e, al tempo stesso, in un contesto storico fortemente sovradeterminato da una tradizione artistica ingombrante – quella romana –, Francesca Woodman realizza nella capitale alcuni dei suoi lavori più significativi e vi tiene la sua prima esposizione (e l'unica durante la sua vita), *Immagini*, presso la libreria Maldoror nel 1978. All'interno di questo quadro, l'artista sembra essere consapevole dell'impossibilità di giungere a una soluzione definitiva. Come osserva Rosalind Krauss, la corporeità costituisce un problema centrale di questa ricerca; al contempo, essa diviene lo strumento attraverso cui tale problema – insolubile, sempre aperto – può essere pensato e messo in forma, secondo una logica di continua riformulazione e serializzazione.

Nella mia lettura, le divisioni fra le coppie formali non vengono annullate: crollano su loro stesse. Alla fine, quello che emerge è un'immagine archeologica, sia della soggettività che di un discorso intellettuale o artistico su di essa. La rovina, intesa come monumento, implica una temporalità eccentrica, che consente la creazione di relazioni e connessioni al di fuori di traiettorie interpretative convenzionali. È attraverso questa breccia temporale che si rendono possibili dialoghi apocrifi, i quali non sono – o non sono necessariamente – arbitrari e che, per essere analizzati, richiedono un approccio di natura interdisciplinare. In tale prospettiva, il concetto di autorialità risulta ridistribuito secondo una logica orizzontale, facendo emergere lo “sfondo” come elemento centrale e consentendo di attraversare la memoria dell'immagine storica lungo molteplici direzioni: dalla rovina dell'Io alla rovina di una cultura. Il corpo della fotografa, soggetto dei suoi autoritratti, non si configura tuttavia come un elemento passivo: esso si fa dispositivo di pensiero e, al contempo, luogo di incontro e di trasformazione, introducendo una differenza, una piega nella visione canonica del passato, inteso come un qualcosa di già scritto su fredda e muta pietra.

2. *Transiti atlantici*

Woodman attraversa l'Atlantico per il suo soggiorno di formazione a Roma, passando dall'archeologia industriale a quella classica. Si trasferisce infatti nella capitale per compiere il periodo di studio all'estero previsto dalla Rhode Island School of Design. Le fotografie realizzate durante la permanenza nell'Urbe restituiscono l'immagine di un viaggio di maturazione artistica che assume la forma di un ritorno alle origini, in un continuo movimento tra l'antichità del centro storico e la modernità “ferita” del quartiere San Lorenzo, segnato dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale. La fotografa esplora il proprio corpo, legando ad esso, e risemantizzando, un immaginario storico e artistico – quello della romanità stratificata e decadente – molto influente nella cultura visuale occidentale.

Ma come è possibile realizzare questa congiunzione? Attraverso una disgiunzione temporale (la giovinezza della fotografa/l'antichità di una cultura)? La mia ipotesi

vede la rovina psichica come alla memoria dell'infanzia, un qualcosa dallo statuto paradossale, e forse per questo poroso. Ri-costruire questo immaginario, cancellato dalla coscienza adulta – come i sogni, i fantasmi originari, le scene primarie – risulta un gesto archeologico, eppure al contempo vitale, perché capace di riscattare formalmente una processualità sopita che attraversa la psiche, e si incarna in una produzione fotografica che si pone alla fine dell'adolescenza della sua autrice. Marco Pierini, in suo articolo dedicato a Woodman, afferma: «Non vi sono, né possono ancora esservi, istanze femministe nel lavoro di Francesca Woodman: in lei ancora prevale la sorpresa e la meraviglia di scoprirsi al mondo, la fatica di acquisire ogni giorno maggiore consapevolezza del proprio corpo e del suo ruolo di diaframma nei confronti del mondo» (Pierini 2016: 14).

Lo storico dell'arte presenta la serie *Self-Deceit* (1978), un gruppo di sette fotografie, che mostra una serie di autoritratti frammentari, confrontandoli con un altro autoritratto, *Untitled* (1980-1981), che, invece, per certi versi risulta più canonico: quest'opera si porrebbe come una sintesi delle visioni parziali che l'artista avrebbe prodotto per giungere a una consapevolezza del sé che si traduce in quest'ultima immagine catartica.

Quanto intendo proporre è una lettura alternativa della serie fotografica *Self-Deceit*, poiché l'interpretazione di Pierini mi sembra subordinare l'opera alla vita, riducendola a illustrazione di un fatto psicologico. Vorrei invece sottolineare che, sebbene Woodman fosse giovane al momento degli scatti, non era più una bambina che scopre per la prima volta sé stessa e il mondo. La fotografa, a mio avviso, non mette in atto né una consapevole infantilizzazione né una regressione inconscia; attraverso la pratica fotografica, piuttosto, riattiva il potenziale artistico del desiderio polimorfo infantile, stabilendo un contatto con scenari arcaici della vita psichica. È l'incontro con l'immagine, e la relazione che essa instaura, a generare il potenziale di tale esperienza. L'atto creativo si carica così di una tensione pulsionale in grado di suscitare nello spettatore un interesse che ancora oggi contribuisce a rendere l'opera di Woodman non solo oggetto di apprezzamento, ma anche di plagio, di ripresa, di distorsione. In questa prospettiva, la fotografia assume la forma di un frammento parzialmente sommerso, segnato dall'azione della rimozione. Non è casuale che tale dinamica trovi un contesto privilegiato in Roma, città che ha elevato la rovina a proprio emblema.

Che una rovina si situi non alla fine di una vita e di una cultura, ma agli albori di un'esistenza umana, rivela il carattere anacronistico che è proprio della rovina, offrendo un rovescio di temporalità che mostra la controparte psichica piuttosto che storica di questo processo. Non tutti i processi di soggettivazione del bambino, infatti, vengono portati a termine nella costruzione di un'identità adulta: alcuni rimangono sospesi, emergendo nel corso della vita solo in uno spazio onirico. Tali tracce mnesiche sono suscettibili a una riformulazione estetica, attraverso l'impiego di meccanismi come l'*après coup*.

Self-Deceit mostra una serie di autoritratti realizzata nella cantina della sede romana della sua scuola, a Palazzo Cenci. In un certo senso, possiamo "re-incorniciare" (Bal 2021: 195) l'opera come una cerniera fra Stati Uniti e Italia, fra l'archeologia classica e l'archeologia industriale, lavorando come in un'operazione di scavo nei meandri dell'Io e della cultura. Infatti, la rovina qui è un luogo interiore: non ci sono né capitelli né ferri arrugginiti, ma un sotterraneo che lei stessa sembra scavare con la propria ricerca artistica, come se lo strumento fotografico fosse una pala. Il titolo della serie, inoltre, ci deve mettere in allerta: la consapevolezza della

finzione spinge a mettere la serie fotografica tra virgolette, come se mancasse la fiducia. Eppure, questa fiducia la si costruisce inserendo quest'opera in una trama culturale più ampia. Non una storia generica: una storia specifica, in questo caso quella della rovina.⁶ Ma al contempo, *Self-Deceit* esprime una tensione meta-riflessiva, sostenuta anche dalla scelta di oggetti come lo specchio, e una composizione che richiama un discorso sulla pittura.

A questo punto, vale la pena operare un confronto con il tema iconografico della rovina, in quanto nella ricerca di Woodman esistono dei motivi iconici che possono costituire uno spunto per instaurare un dialogo postmoderno, in chiave pittorialista, con la tradizione pittorica. Prima di operare questo confronto, mi rifaccio alle parole Elisa Coletta, che, riflettendo sul pensiero di Damisch, afferma:

on notera que l'iconologie analytique théorisée au début des années quatre-vingt-dix indique la possibilité d'une histoire de l'art capable, non seulement de considérer la pensée dont les oeuvres sont le lieu, la pensée qu'il y a au travail, mais aussi de travailler avec celles-ci dans le temps qui est le nôtre. Le caractère relationnel d'une telle recherche se comprend dans sa définition-même: l'adjectif qui la qualifie renvoie en effet au rapport que le patient établit avec l'analyste, alors que la relation mot-image contenue à l'intérieur du substantif devra être lue en fonction de l'acception dialogique du terme logos. (Coletta 2013: 105)

Nel *San Sebastiano* di Mantegna (1481) vediamo come la rovina appaia come la cassa di risonanza di un corpo sofferente messo in primo piano. In *The Artist's Despair Before the Grandeur of Ancient Ruins* (1777-1778) di Johann Heinrich Füssli, invece, la rovina figura come immagine di un passato invidiabile, perduto, di cui non si è tuttavia ancora fatto il lutto. Infine, in *A woman of Naples Crying in the Ruins of her House After an Earthquake* (1830) di Leopold Robert, la rovina evoca la fragilità di un corpo femminile che si espone nella sua fragilità estrema, di donna diventata povera e senza una casa. Più in generale, il genere del *capriccio* rimanda a livello semantico a qualcosa che fa pensare all'universo infantile. Nella serie *Self-Deceit*, Woodman si ritrae mentre gattona attorno a uno specchio in quella Roma che, già negli anni del Grand Tour, ha funzionato come palestra formativa per gli artisti e come dispositivo di costruzione di un immaginario turistico e sublimato della rovina archeologica, trasformata in souvenir.

Per confermare e rinnovare il legame dello sguardo fotografico di Woodman con Roma, alla Fondazione Pastificio Cerere ha inaugurato la mostra *Angels. Cinquant'anni di storie sul Pastificio Cerere* (Roma, 3 ottobre 2024 – 30 novembre), il cui titolo è un riferimento alla serie fotografica *Angels* di Woodman, realizzata nel 1977. In quell'edificio, quando era ancora una rovina, Woodman ha realizzato numerosi scatti. L'angelo è una figura eterea, ma qui diventa immagine di una trascendenza mancata, un *lapsus* dalla forma spettrale. Schafer, nel suo racconto, immagina il suicidio di Woodman: la fotografa si getta dalla finestra di un palazzo newyorkese come se stesse prendendo il volo. In questa scena si verifica la coincidenza, in sovrapposizione, di angelo e fantasma, colti in un istante fatale. L'angelo, d'altronde, in termini psicologici, appare come un sogno di purezza, fantasia dell'Io esasperata, mentre lo spettro è solo apparentemente il suo negativo: insieme infestano fantasie di rinascita in questa o in un'altra vita. Lo studioso francese, inoltre, verso la fine del suo testo, opera un confronto con la fotografa e un'altra figura straniera che ha frequentato Roma, e la cui esperienza

si lega a una morte drammatica: Ingeborg Bachmann (Schefer 2023: 36). Anche nella sua opera poetica e letteraria la città si configura come un campo di sperimentazione. Alla Roma contemporanea Ingeborg Bachmann dedica *Was ich in Rom sah und hörte* (1955), tradotto in italiano come *Quel che ho visto e udito a Roma*. Giorgio Agamben, curatore dell'edizione italiana e autore della prefazione, riprende la matrice concettuale di questo breve testo nel saggio *Quel che ho visto, udito, appreso...* (2022), dedicando un passaggio specificamente a Bachmann:

Da Ingeborg, ho appreso che la città in cui viviamo è come una lingua, col suo antichissimo centro armonioso e, intorno e più in là, le pompe di benzina, gli svincoli, le orride periferie. E che dobbiamo rassegnarci alle sue brutture così come accettiamo la cattiva lingua che ci circonda, per trovare, forse, un giorno, la città perfetta, la lingua che non ha mai ancora regnato. E per questo non possiamo sapere perché viviamo proprio in quel posto, perché parliamo proprio quella lingua. (Agamben 2022)

La ricerca di una “città perfetta”, che attraversa le esercitazioni di Woodman e nella quale possa iscriversi anche la sua figura, nel tentativo di rinegoziare il rapporto tra figura e sfondo, si realizza attraverso la produzione di opere concepite come una lingua imperfetta, segnata da stratificazioni archeologiche e da residui irriducibili. È in questo spazio-tempo fissato nell'immagine che il corpo della fotografa si colloca come una presenza laterale, prossima all'ombra e al fuori campo, costantemente orientata a produrre scarti e sfocature, pur mantenendo un dialogo con l'impalcatura strutturale che sostiene la ripetizione – sempre variata – di una serie di tentativi destinati al fallimento.⁷

Lontana da ogni schematizzazione tematica, che rischierebbe di ridurre la portata teorica del discorso sulla rovina, l'opera di Woodman disarticola in modo complesso il nesso tra rovina, vita e morte, sottraendosi tanto all'allegoria quanto alla nostalgia. Quando Derrida afferma che la rovina è l'autoritratto, individua in ogni tentativo di ritrarsi una frattura strutturale, un punto cieco, una perdita che non si traduce in un cumulo di macerie, ma in rovine che, nella sparizione del soggetto, ne testimoniano la traccia.

3. Fotografia-palimpsesto

L'opposizione “rovine” e “macerie” nasce da una teorizzazione di Marc Augé (2003), da cui deriva l'idea del Convegno “Rovine e macerie. Obliare, rimemorare, riedificare”, svoltosi nel 2005 significativamente a Pompei. In quest'ottica, laddove la rovina si fa racconto, la maceria resta un ingombro. Nelle rovine si è sedimentato un tempo che pone a distanza la rappresentazione delle macerie come immagine di mera distruzione. La rovina si riferisce a un tempo che dialoga con la soggettività nella sua dimensione processuale. C'è qualcosa di inafferrabile in questo processo che produce un *surplus* materiale che sfugge alla rappresentazione. Giuseppe Martini, nel suo contributo presente negli atti del convegno, intitolato *Rovine e Macerie dell'Io. Dalla memoria al lutto, dal trauma all'irrappresentabile*, sostiene che proprio interrogando quell'irrappresentabile informe, situato all'origine della soggettività, possiamo sviluppare un autentico fare creativo. Lo studioso propone di mettere in relazione l'irrappresentabile non soltanto con l'inconscio, ma anche con la creatività. A partire da questa connessione, è possibile

avanzare l'ipotesi che la scrittura – e, per estensione, ogni forma simbolica – non si limiti a elaborare il lutto, ma costituisca un tentativo di sottrarsi a una condizione di irrepresentabilità che, paradossalmente, essa stessa continua a richiamare. In tale prospettiva si colloca il riferimento al pensiero di Donald Winnicott e, in particolare, a *Playing and Reality* (1971), dove il gesto creativo viene descritto come emergente da un funzionamento psichico ancora non integrato e informe. Questo stato, prossimo a una dimensione di gioco primitivo e situato in una “zona neutra” della personalità, rappresenta lo spazio in cui il movimento del cercare e l'esperienza creativa possono manifestarsi (Martini 2006: 108).

Nella serie *Angels* (1977), l'edificio abbandonato dell'Ex Pastificio Cerere, racconta – raddoppiando il corpo della fotografa – una condizione di estrema vulnerabilità. Il corpo architettonico è lacero. Come rispecchiamento, lo sguardo della donna è perso, il corpo umano esposto nella sua fluttuante leggerezza: appare senza muscoli capaci di opporre resistenza a una visione indiscreta. Nell'immagine fotografica di Woodman il suo corpo si offre, come afferma Isabella Pedicini, come una superfetazione artificiosa del sé (Pedicini 2012: edizione ebook). L'identità fotografica che emerge in tale ricerca è come un'incrostazione, patina del tempo scrostata, come le pareti delle sale abbandonate in cui si disperde.

Come ho già sostenuto, deve esserci una ragione sociale e culturale per cui l'opera di Woodman suscita un tale coinvolgimento, alimentando un *transfert* sempre attuale in uomini e donne. La sua produzione, infatti, ha oltrepassato i confini dell'accademia, dei musei e delle gallerie, per entrare nell'immaginario collettivo. Una ragione, a mio avviso, che non può ridursi a un culto morboso verso una biografia divenuta feticcio nella cultura popolare. Consideriamo un caso mediatico affine: quello di Sylvia Plath. Come Woodman, è bionda, giovane, bella, e lascia gli Stati Uniti per l'Europa. In Inghilterra si suicida, trasformandosi immediatamente in una figura mitica, il cui gesto estremo sarà ripreso da altre poetesse. Queste donne mitologiche, più che incarnare un'estetica depressiva e autodistruttiva, offrono a mio avviso una struttura identificativa per ripensare in altro modo sentimenti negativi, solitamente repressi, attraverso la produzione di opere capaci non solo di accoglierli ma anche di trasfigurarli, mettendoli in relazione con un vitalismo sotterraneo che crea ponti, forse invisibili, con altri discorsi e contesti.

In questo senso, possiamo riscontrare come Woodman nella sua ricerca utilizzi alcuni *topoi* iconografici della fotografia femminista, che si stava codificando proprio negli anni Settanta, come il tema dell'autoritratto pudico/impudico, che vediamo in una foto dalla serie *Dietro la Facciata* (1975) di Giovanna Nuvoletti, in cui la donna si svela e insieme di sottrae alla visione, e del rapporto fra figura femminile e specchio (Casero, Muzzarelli 2021: 10). In Paola Mattioli, invece, sempre dalla stessa serie, lo specchio non appare come quello di una *vanitas*, ma diventa uno strumento conoscitivo che si lega all'immagine di una donna che si costruisce attraverso nuovi sguardi, che vengono da prospettive altre, prima negate, e che possono nutrire un narcisismo femminile. Dunque, sostengo che inevitabilmente l'opera di Woodman si iscriva in un contesto storico e culturale dove un crescente quantitativo di donne si auto-rappresenta al di là della sovradeterminazione di uno sguardo maschile, o di una visione codificata sul corpo e l'identità femminile, rinegoziando i significati tradizionalmente associati al tema del ritratto.

La mia proposta di lettura mira a intendere lo sguardo fotografico di Woodman su sé stessa come la nemesi di uno sguardo fallico, teso a penetrare la realtà e l'initimità del corpo e della psiche, traducendo un dominio e una conoscenza.⁸ Tale

ricerca espone una dimensione teorica, ma solo per far naufragare il suo intento conoscitivo in un'esperienza rovesciata del pensiero, lasciando, piuttosto, fluire uno sfondo di immagini in sovrimpressione.

4. *Il continente perduto*

Griselda Pollock, nel ridefinire il rapporto fra arte e psicanalisi, parla di metafore archeologiche per raccontare gli stati – o strati – più primordiali della soggettività femminile (Pollock 2006: 13-19), riprendendo un'idea di Freud che sostiene un paragone fra il funzionamento psichico e la stratificazione di Roma (Freud 1930: 26). I tre livelli che la studiosa istituisce sono rappresentati da Pompei, da Troia e – infine – dalla Cnosso della civiltà minoica, società costruita su un sistema sociale matriarcale. Una fotografia di Woodman, *From Eel Series* (1978), mette in relazione il suo corpo con un'anguilla, un animale dalla *silhouette* serpentina che mi ha fatto pensare all'immagine dell'idolo della Dea dei serpenti cretese. La divinità ctonia, il cui corpo richiama, nella sua stessa conformazione radicata, l'atto di affondarsi e al contempo di generarsi nella terra, afferma un legame viscerale con l'elemento nutritivo primordiale. In modo analogo, la fotografa statunitense costruisce il proprio rapporto con l'immagine attraverso una messa in tensione costante tra figura e sfondo, in una relazione intima e strutturalmente interdipendente, al punto di svelare la propria intimità in scatti in cui appare vulnerabile come una rovina, in una città che è la capitale delle rovine.

Freud definisce la donna come un “continente nero” (Freud 1926: 56), ricorrendo a una metafora che iscrive il femminile in una doppia dimensione di alterità: da un lato, come radicalmente altro rispetto al soggetto del sapere; dall'altro, come spazio opaco, situato ai margini o negli abissi della conoscenza. Tale stigmatizzazione culturale e sociale non riguarda esclusivamente il femminile, ma investe tale identità come portatrice di immagini molteplici dell'alterità. Paragonare una donna a un continente nero e straniero implica infatti una proiezione di differenza anche su base etnica; nondimeno, questa costruzione simbolica non esaurisce il fascino che tale figura può esercitare.

In questo quadro, il filtro dell'esotismo – assimilabile a uno sguardo coloniale maschile – interviene a mediare e neutralizzare il potenziale perturbante del desiderio, che, sul piano dell'immagine, può assumere una valenza medusea e castrante. È in questa direzione che si può leggere il compiacimento sotteso al culto novecentesco di figure femminili tragiche, la cui bellezza risulta intensificata dal dramma, ponendo in relazione lo stereotipo della *donna-angelo* con quello, complementare, della *femme fatale*. Nel romanzo *Picnic at Hanging Rock* (1967), di Joan Lindsay, e nella sua celebre trasposizione cinematografica, al centro della trama vi è la misteriosa sparizione di giovani donne nel cuore selvaggio dell'Australia. Sono figure angeliche e spettrali, con abiti svolazzanti e bionde come Woodman. Ma la nostra fotografa non si è spinta così in là, poiché il suo continente perduto non era né geograficamente distante né situato in un punto preciso del globo, mostrandosi solo in transito.

Woodman attraversa l'atlantico, zona mediana fra Stati Uniti ed Europa, dove è stato immaginato fossero situate le leggendarie rovine di un'altra civiltà perduta: Atlantide. E se fosse questa la sua versione della civiltà Minoica? La “città perfetta” delle sue esercitazioni – che mettono insieme corpo e contesto, figura e sfondo – appare come miraggio, o come “utopia”, citando Bachmann,⁹ irrepresentabile

ma non per questo definitivamente perduta. Atlantide, che Jules Verne in *Vingt Mille Lieues sous les Mers* (1870) va ricercando negli abissi oceanici, in questo caso si offre solo attraverso una trama relazionale, seppur immaginaria. Riflettendo con Bal sul valore politico dei prodotti culturali, possiamo sostenere che gli abissi non siano luoghi appartenenti al passato, ma spazi esperienziali che si costruiscono attraverso la lotta contro la censura e contro l'egemonia delle interpretazioni consolidate, esplorando forme di narrazione un tempo inimmaginabili (Bal 2021: 26). Non rintracciare, ma costruire attivamente questo livello di profondità nelle immagini significa delineare le premesse iconiche di un possibile discorso femminista nell'opera fotografica di Woodman, fondato sui processi di soggettivazione, su un movimento arcaico della vita psichica, ribelle dunque a ogni forma di pietrificazione normativa e ideologica. Ciò implica resistere a una facile assimilazione della sua produzione a un discorso femminista, abbracciando invece un'idea di prodotto artistico relazionale e transgenerazionale, in cui la significazione si costruisce attraverso il dialogo tra linguaggi, contesti e soggetti diversi, instaurando legami e connessioni che pongono le basi per una virtualità figurale.

5. Conclusioni

In *Self-Deceit* #6 Woodman si posiziona accanto allo specchio. Regredisce come immagine, appiattendosi. La vediamo sia a quattro zampe, come un animale, sia chiusa in sé stessa, come un solido geometrico. In un certo senso, non raddoppia solo il contesto, creando una condizione di sfondo su sfondo, ma raddoppia anche lo stesso specchio, affermando il suo essere – appunto – un campo d'iscrizione, come affermava Krauss a proposito dei *Problem Sets*, delle sue esercitazioni.¹⁰ Nella mia indagine, mi sono rifatto a una prospettiva di analisi di Bal, in cui sostiene che ogni atto del guardare è anche un atto di lettura. Infatti, senza l'inquadramento in una cornice di riferimento, senza l'enucleazione dei discorsi che si intrecciano con essa a vari livelli (etico, politico, ideologico, genere ecc.) un'immagine non può in alcun modo diventare significativa per il presente che ne fa esperienza. Parafrasando la sintesi che ci offre Mieke Bal, Foucault sosteneva che il dipinto di Velázquez *Las Meninas* (1656) fosse un'opera autoriflessiva in cui è inscritta l'invisibilità dell'osservatore, al cui posto ci sarebbe la coppia reale riflessa nello specchio. Il filosofo francese, così facendo, ha interpretato il quadro come una proposizione, come un'opera visiva che ha qualcosa da dire in un'epoca che non è più la sua. Questo atto di lettura, inoltre, non si verifica in un tempo "vuoto", ma in un tempo colmo di presente. Il patrimonio artistico, per Bal, non è una statica collezione di reliquie perse in un passato perduto e nostalgico, ma un processo vivo, continuo che attraversa la nostra contemporaneità (Bal 2009: 209). Tornando al nostro caso, possiamo "leggere" questo verificando che lo specchio di *Self Deceit* non è vuoto e trasparente, bensì opaco. È reso opaco dal riflesso corporeo dell'artista, che esponeva un Io irrappresentabile, ma anche dalla presenza di noi spettatori, sovradeterminati come soggetto storico. Se, negli autoritratti, Woodman non occulta mai del tutto la visione con il proprio corpo, è perché cerca nello sguardo dell'altro una relazione che non potrà mai essere ridotta a oggetto.

Rovina de-soggettivata sì ma non anonima o impersonale: il corpo fotografato di Woodman appare in questa lettura come declinazione della rovina di una città, di una cultura, di una rappresentazione del femminile che ha attraversato un'etero-

geneità di linguaggi artistici come abbiamo visto in queste pagine. La sua figura, inscritta entro la cornice, si offre così come un'immagine della rovina, intesa nel senso più positivo del termine. In questo rovesciamento, la rovina diventa ciò che struttura la realtà intrapsichica, aprendo la possibilità di immaginare ciò che resiste alla simbolizzazione e che tuttavia può trovare una formulazione transculturale, capace di attribuirgli un valore sociale e di metterlo in relazione con la dimensione intrapsichica (Cfr. Kaes 2010). L'arte, in seno alla nostra società *mas-smediale*, non ha più la presa che aveva un tempo. Eppure, il caso di Woodman ci mostra che una sinergia fra opera e contesto è possibile anche in questo regime visuale, nutrendo un immaginario che istituisce una forma di sopravvivenza della sua eredità artistica.

L'opera mette in mostra la necessaria presenza di uno sguardo esterno su di essa per potersi ri-attivare, perché esibisce tautologicamente questa dimensione meta-testuale, e per questo motivo non può, e non deve, diventare una reliquia sepolta nell'oscurità di uno scantinato o nei recessi del subconscio. Woodman non ha vissuto l'anzianità, eppure ha riscritto la rovina come decadenza paradossale, presenza spettrale o angelica che abita ogni storia di genesi. La rovina del suo autoritratto, come oggetto teorico, predispone le coordinate eccentriche di questo incontro.

Questa sovrapposizione di sguardi consente di intravedere una vitalità inattesa in quello che appare come un confronto "apocrifo" tra arte e vita. Tale confronto si fonda su un immaginario espanso, capace di operare entro l'orizzonte della decostruzione femminista dell'identità, oltre i confini del linguaggio artistico e al di là della chiusura metodologica dell'oggetto di analisi. In questo senso, la produzione di Woodman sfugge all'intenzionalità dell'autrice non come opera infinitamente aperta, ma come opera finitamente figurabile. È infatti la finitezza della sua produzione frammentaria, ad aver reso possibile la costruzione di una serie di immagini; allo stesso modo, è la finitezza di un corpo e di un sapere ad aver rilanciato una narrazione iconica che si nutre di un patrimonio di ricordi, sensazioni e affetti sepolti. Non si tratta, tuttavia, dei ricordi legati al tempo storico della fotografia, bensì di elementi ritmicamente connessi alla portata emotiva che la sua opera è stata in grado di generare.

Attraverso l'anacronismo dell'immagine – che agisce come un palinsesto psichico – riaffiorano così tanto il continente sommerso di una cultura delle rovine quanto quello di una soggettività femminile capace di rovesciare una condizione di decadimento in una fucina produttiva. In tal modo, l'opera di Woodman offre strumenti inattesi per l'analisi di ciò che, nell'esperienza estetica, continua a sottrarsi al dominio della coscienza, dando luogo a una figurabilità che non risolve il problema che pone, ma lo mantiene in tensione, come condizione stessa di un'intelligibilità che si dà solo nella rovina.

Note

¹ Sul tema della sparizione, Harriet Riches, riferendosi alla serie *Portrait of a Reputation* (1975-79), ha affermato che: «By failing to offer up the 'reality' of artistic presence, Woodman upsets the seductive promise of indexical proximity, as she performs a bodily displacement that re-stages the total 'self-absence' precipitated in the photographic act, reflected in the way her body gradually slips out of sight» (Riches 2004: 99).

² Qui faccio riferimento al protagonista di *Gradiva, una fantasia pompeiana* (1903) di Wilhelm Jensen.

³ Bann; Damisch 2005: 160.

⁴ Vedi Quinodoz 2001.

⁵ Con l'iconologia analitica, Damisch – in *Le judgement de Paris* (1992) e *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca* (1997) – elabora l'impalcatura teorica di un discorso per immagini che, riferendosi alla psicoanalisi, intende fare agire il concetto freudiano di figurabilità per esplorare come l'arte possa donare una forma a contenuti rimossi, altrimenti inenunciabili dal linguaggio della coscienza. Tale progetto prosegue fino all'incompiuto testo dedicato alla cappella di San Brizio a Orvieto. Vedi Coletta, 2015; Coletta 2021.

⁶ Damisch, pur dichiarando di non praticare gli studi sociali, mostra nell'impostazione teorica delle proprie questioni un'apertura di carattere antropologico al fenomeno artistico, affermando che «...ma relation à l'histoire est perturbée du fait de mon rapport à l'ethnologie. Comme le disait Émile Benveniste: S'il y a histoire, de quoi est-ce l'histoire ?» (Damisch, Careri, Vouilloux 2013: 15).

⁷ Per una riflessione teorica sullo sfocato fotografico di Woodman si veda Rejas Del Pino (2025: 248-255).

⁸ Evelyn Fox Keller, in *Reflections on Gender and Science* (1985), sostiene che una delle metafore dello sguardo maschile è quella di un occhio clinico, meccanico che si rifà a un'obsoleta concezione della macchina fotografia e della sua presunta visione oggettiva, disincarnata sul mondo. Cfr. Keller (1985).

⁹ La rovina, come lingua brutta della fotografia, mi sembra si possa porre in parallelo con il discorso sulla letteratura e l'utopia di Ingeborg Bachmann, dove ciò che fa breccia nell'opera non si riferisce al silenzio di un trauma passato ma al biancore di una possibilità futura: «Il nostro desiderio fa sì che ciò che ha già preso forma grazie al linguaggio partecipi anche di ciò che ancora non è stato detto, e il nostro entusiasmo per certi testi splendidi è, in realtà, l'entusiasmo per la pagina bianca, non scritta, sulla quale sembrano altresì fissarsi le future conquiste. In ogni grande opera, sia essa il Don Chisciotte o la Divina Commedia, scopriamo qualcosa di sfiorito, di sfatto, una lacuna che noi stessi colmiamo dandole una possibilità, leggendola oggi e intendendo leggerla ancora domani – una inadeguatezza così grande da spingerci a trattare la letteratura come se fosse un'utopia» (Bachmann 1980: 109).

¹⁰ Sul tema dello specchio, la riflessione teorica di Damisch ha messo in relazione il discorso sulla rappresentazione e la creazione dell'identità del soggetto. Scrive Coletta: «C'est exactement au concept lacanien de stade du miroir (à savoir la distinction entre stade du miroir et fonction tableau) qu'il faut se référer pour comprendre le lien profond qui unit les textes dédiés à l'art contemporain publiés par Damisch au début des années quatre-vingt dix et l'iconologie analytique, théorisée dans la même décennie et bien exprimée dans ses essais plus récents. [...] Le sujet dont Lacan entend marquer l'inscription dans le tableau, celui qui sera appelé à s'y repérer, n'est pas en effet le sujet de la science, mais celui de l'inconscient» (Coletta 2013: 98-99).

Bibliografia

-
- Agamben, Giorgio
2022 *Quel che ho visto, udito, appreso*, Macerata, Quodlibet.
- Augé, Marc
2003 *Le Temps en Ruines*, Paris, Galilée.
- Bachmann, Ingeborg
1980 *Literatur als Utopie*, in *Frankfurter Vorlesungen*, R. Piper & Co. Verlag, Munchen; tr. it. *Literatura come utopia*, Milano, Adelphi, 2011.
- 1955 *Was ich in Rom sah und hörte*, in "Akzente", vol 2, n. 1, 67-72; tr. it. *Quel che ho visto e udito a Roma*, Macerata, Quodlibet, 2002.
- Bal, Mieke
2021 *Narratology in practice*, Toronto, Toronto University Press.
- Bann, Stephen; Damisch, Hubert
2005 *Hubert Damisch and Stephen Bann: A Conversation*, "Oxford Art Journal", 2005, vol. 28, n. 2, 157-181.
- Bois Yve Alain; Hollier, Denis; Krauss, Rosalind; Damisch, Hubert
1998 *A Conversation with Hubert Damisch*, "October", vol. 85, 1998, 3-17.
- Casero, Cristina; Muzzarelli, Federica
2021 *Feminism and Italian Photography: Notes on the Inheritance of New Generations from the 1970s*, "JOURNAL OF ASIA-PACIFIC POP CULTURE", n. 6 (2), 262-294.
- Coletta, Elisa
2013 "Travailler avec les œuvres. Ressort et enjeu de l'iconologie analytique", in Careri, Giovanni; Didi-Huberman, Georges, a cura di, *Hubert Damisch, l'art au travail*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 95-106.
- 2015 *Hubert Damisch e Erwin Panofsky: debiti e superamenti*, "Annali di critica d'arte", n. 11, 253-301.
- 2021 *Damisch e Freud al cospetto della cappella di San Brizio a Orvieto: un problema di figurabilità*, "Immagine & parola", n. 2, 91-103.
- Corgnati, Martina
2004 *Artiste. Dall'impressionismo al nuovo millennio*, Milano, Mondadori.
- Damisch, Hubert
1997 *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, Parigi, Éditions du Seuil.
- Hubert, Damisch; Careri, Giovanni; Vouilloux, Bernard
2013 *Hors cadre : entretien avec Hubert Damisch*, "Perspective", n. 1, 11-23.
- Derrida, Jacques
1990 Derrida, Jacques. *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990; tr. it. *Memorie di un cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Milano, Abscondita, 2003.
- Fox Keller, Evelyn
1985 Evelyn Fox Keller, *Reflections on Gender and Science*, New Haven and London, Yale University Press.

- Freud, Sigmund
 1926 Freud, Sigmund. *La questione dell'analisi laica. Conversazioni con un imparziale*. A cura di Antonello Sciacchitano e Davide Radice. Milano–Udine: Mimesis, 2012. (Orig. *Die Frage der Laienanalyse*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1926).
- 1930 *Das Unbehagen in der Kultur*, Vienna, Internationaler Psychoanalytischer Verlag; tr. it. *Il disagio della civiltà*, Torino, Bollati Boringhieri, 1971.
- Jensen, Wilhelm
 1903 *Gradiva: Ein pompejanisches Phantasiestück*, Berlino, J. C. Cotta'sche Buchhandlung.
- Kaes, René
 2010 “Comment penser l’interculturel et le transculturel aujourd’hui?” in Cavanna, Donatella, Salvini, Alessandro, a cura di, *Per una psicologia dell’agire umano. Scritti in onore di Erminio Gius*, Milano, Franco Angeli, 540-553.
- Krauss, Rosalind
 1985 *The Bachelor Machines*, New York, MIT Press, 1985; tr. it. *Celibi*, Torino, Codice Edizioni, 1999.
- Lindsay, Joan
 1967 *Picnic at Hanging Rock*, Melbourne, F. W. Cheshire.
- Martini, Giuseppe
 2006 “Rovine e macerie dell’Io. Dalla memoria al lutto, dal trauma all’irrappresentabile”, in Tortora, Giuseppe, a cura di, *Semantica delle rovine*, Roma, Manifestolibri, 103-111.
- Mieke, Bal
 1999 *Narrative inside out: Louise Bourgeois’ Spider as Theoretical Object*, “Oxford Art Journal”, vol. 22, n. 2, 101-126.
- 2009 *Leggere l’arte* in Pinotti, Andrea; Somaini, Antonio, a cura di, *Teorie dell’immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 209-240.
- Pedicini, Isabella
 2012 *Francesca Woodman. Gli anni romani fra pelle e pellicola*, Milano, Contrasto.
- Pierini, Marco
 2016 *Attraverso lo specchio. La coscienza del proprio corpo in Francesca Woodman*, “Ricerche di storia dell’arte”, n. 119, 95-113.
- Pollock, Griselda
 2006 *Psychoanalysis and the Image. Transdisciplinary Perspectives*, Hoboken, Blackwell publishing.
- Quinodoz, Jean-Michel
 2001 *Figurabilité, fantasme inconscient et formes de symbolisation dans les rêves*, “Revue de psychanalyse”, vol. 65, 1373-1378.
- Riches, Herriet
 2004 *A Disappearing Act: Francesca Woodman’s Portrait of a Reputation*, “The Oxford art journal”, vol 27, n. 1, 95-113.
- Rejas Del Pino, Miriam
 2025 *Corpi-soglia: per una semiotica della costruzione identitaria in fotografia Da Claude Cabun alla fine dell’analogico*, Tesi di Dottorato, Università Ca’ Foscari, Venezia.
- Schefer, Bernard
 2023 *Francesca Woodman*, Parigi, P.O.L.; tr. it. *Francesca Woodman*, Milano, Johan & Levi, 2024.
- Schor, Gabriele, a cura di
 2010 *Donna: avanguardia femminista negli anni ’70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, Catalogo della mostra, Roma, Galleria nazionale d’arte moderna, 19 febbraio–16 maggio 2010, Milano, Electa.

Abstract. This paper explores the role of dust in the work of Ettore Spalletti, positioning it as a theoretical object within his artistic practice. Drawing on exhibition catalogues, scholarly essays, a documentary film, and an interview with Patrizia Leonelli Spalletti, the research highlights how dust in Spalletti's oeuvre transcends its everyday connotations of residue and decay. Instead, it becomes a central element in his creative process, especially through a unique technique of layering and abrasion that produces new chromatic and atmospheric effects. Dust links colour, light, and space, revealing peripheral phenomena such as shadows, reflections, and scents as integral components of his installations. The analysis situates Spalletti's work in dialogue with semiotic and philosophical perspectives on dust (Douglas, Amato, Fontanille, Grazioli, Bassano), as well as with historical references to Piero della Francesca. Ultimately, the study argues that Spalletti elevates dust from disorder to coherence, making it a medium that structures both the material and experiential dimensions of art, while offering the viewer an immersive gift of atmosphere and presence.

Keywords: contemporary art, 21st century art, artist, Ettore Spalletti.

1. Introduzione

«Perché eri polvere e in polvere ritornerai» sono le parole che Dio rivolge ad Adamo nella Genesi (3,19), subito dopo il peccato. Adamo ascolta una sorte che può solo immaginare, perché nessuno ha sperimentato la morte prima di lui. Pertanto, Dio si rivolge con il *tu* a un destinatario che al momento dell'ascolto è potenziale, ma senza dubbio certo. La polvere è inesorabile e poco coerente. Nel suo disperdersi è attratta solo dalla gravità: «ridotti in cenere» è infatti un'espressione di resa. Questo intervento¹ vuole indagare il ruolo della polvere in Ettore Spalletti (Fig. 1), che nella sua opera è sempre autoriflessiva. Questa caratteristica non è solo dentro l'oggetto artistico, ma implica anche un inedito richiamo verso il destinatario.



Fig. 1 - Still dal documentario *Ettore Spalletti* (2019), scritto e diretto da Alessandra Galletta. Una produzione LaGalla23, Milano con Maddalena Bregani ©LaGalla23.

2. Ettore Spalletti

Ettore Spalletti è nato a Cappelle sul Tavo (Pescara, Abruzzo) nel 1940 e vive tutta la sua vita in Abruzzo, dove muore nel 2019. Nonostante le molte mostre internazionali,² è un artista che ha sempre prediletto la solitudine dello studio (Trione 2018: 25); lo frequentava tutti i giorni e oggi è la sede della sua Fondazione³ (Fig. 2).



Fig. 2 - Vista dello Studio/Fondazione Ettore Spalletti a Moscufo.
Photo-credit: Werner J. Hannappel. Courtesy Fondazione Ettore Spalletti.

L'artista ha respirato tutta la vita la pietra *gentile* della Maiella, un calcare granuloso con cui sono state costruite le abbazie di San Clemente a Casauria e San Giovanni in Venere a Fossacesia, luoghi che l'artista frequenta fin da ragazzo. Nel

1969, il suo lavoro ancora non conosce elementi granulari, eppure la sua prima installazione documentata è su una spiaggia (Celant 2015: 6). Poi, nel 1976, usa la polvere per tentare una connessione con memorie del passato consumate da un uso sofferito: il luogo è infatti il Bagno Borbonico della Galleria Mario Pieroni di Pescara, che originariamente era un carcere.⁴ Qui sceglie di occuparsi solo del pavimento: toglie pietra dal suolo e aggiunge due calchi di gesso, uno azzurro e uno rosa. Si reca alla galleria tutti i giorni e pulisce le pietre con l'abrasione. La polvere sul pavimento fa pensare a come questa non smetta mai di essere tale, anche quando viene calpestata. È simile a una materia che mormora, ma che non è in grado di far nulla.⁵ In un'altra mostra alla Galleria Paola Betti di Milano, sempre del 1976, la polvere è ancora protagonista di un'azione: è disseminata per l'aria e poi si posa sul pavimento, offrendosi come termine del lavoro stesso (Lancioni 1999: 322).

In questi esordi, l'artista mostra già un interesse per ciò che è minuto. Tuttavia, non è solo una questione di dimensioni, ma anche di gesti e di attenzione: per "dialogare" con la polvere di gesso, ci si deve chinare a terra.

Successivamente, in un momento non precisato, Ettore Spalletti inventa una tecnica che rimarrà sempre segreta. Inizia stendendo un impasto fatto di gesso, colla e colore su un supporto (spesso, di legno), per 10 o 12 giorni e sempre alla stessa ora, così da avere un controllo sulla luce; passato questo tempo, interviene sulla superficie con un'abrasione che libera polvere e colori dai toni nuovi.⁶ In questa fase i pigmenti si rompono, trovano una nuova densità: essi sono pochi in numero (rosa, bianco, grigio e azzurro), ma sempre il simbolo di qualcosa. L'azzurro è il cielo che è "sempre diverso, un po' come l'aria che c'è intorno" (Galletta 2019), e per questo trasparente. Il rosa è il tono dell'incarnato, che cambia sempre con le emozioni che viviamo. Il bianco fa parte dell'impasto originale, modula la saturazione dei colori ma emerge dopo l'abrasione. Poi c'è il grigio, il colore che per l'artista è il più accogliente perché sa stare con tutti gli altri: è il tono che sa adattarsi alle circostanze. È anche il colore che tradizionalmente associamo alla polvere, e anch'essa si adegua sempre alle situazioni che trova. Solitamente, vederla in controluce è un fatto momentaneo, che accade quando l'occhio incrocia la linea di un raggio di sole. Succede ad esempio nella *Madonna di Senigallia* (1474-78) di Piero della Francesca (1412/1416-1492), dove l'artista dipinge un pulviscolo accanto alla finestra dietro il gruppo (Fig. 3).



Fig. 3 - Piero della Francesca, *Madonna col Bambino benedicente e due angeli* (*Madonna di Senigallia*), ottavo decennio del XV sec., olio su tavola, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Public domain.

Come visto, in Ettore Spalletti la polvere arriva dopo l'abrasione. Guardando i rapporti interni, emerge però qualcosa: colore e luce fanno un tandem che si valorizza reciprocamente, mentre la polvere non è più nel suo status abituale di materia che cade. Questo aspetto sarà approfondito successivamente; intanto si fa notare che spesso i lavori dell'artista presentano diversi elementi che vivono insieme, dove ognuno è necessario agli altri, e viceversa. Vediamo alcuni esempi.

3. *Ombre, acque, tagli e fiori*

Spesso le opere sporgono dalle pareti in modo irregolare, creando uno spazio retrostante che da un lato permette all'ombra di esser notata, dall'altro amplia il volume del quadro: perché esserci non implica necessariamente l'esser visti, e l'ombra ne è la dimostrazione (Figg. 4-5).



Fig. 4 - Veduta dell'esposizione Ettore Spalletti *Ombre d'azur, transparence*, 2019. Nouveau Musée National de Monaco-Villa Paloma. Photo-credit: Werner J. Hannappel, VG-Bildkunst Bonn 2019.

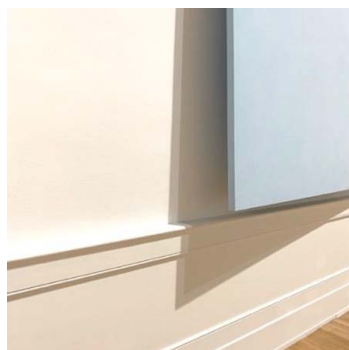


Fig. 5 - Dettaglio dell'esposizione Ettore Spalletti. *Il cielo in una stanza*, 2021, La Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma. Photo: Eleonora Minna.

Un altro elemento ricorrente si trova ai bordi, che spesso sono tagliati agli angoli e coperti di foglia d'oro: senza cornice, il quadro guadagna la realtà dello spazio. Nella Fondazione Ettore Spalletti c'è una camera bianca che, secondo l'artista, dovrebbe trasmettere la sensazione di vivere un giorno totalmente bianco (Spalletti 2014: 18). Sui bordi superiori delle tavole c'è una striscia d'oro che non è visibile a chi guarda, perché è troppo in alto rispetto al suo punto di vista. Però, affinando la vista, l'incontro tra la luce naturale e i neon bianchi fa scorgere una sorta di vapore aureo: è il prodotto di materiali diversi che, incontrandosi nell'atmosfera, cambiano le superfici. Dissolto in aria, l'oro ritrova inoltre un valore atmosferico che raramente si ha occasione di vedere. Forse è per questo che l'artista ha messo al centro della stanza una punta di smeraldo grezzo che, secondo antiche credenze, dovrebbe purificare la vista (Fig. 6, tuttavia l'effetto ottico e atmosferico è impossibile da trasmettere in fotografia).



Fig. 6 - Ettore Spalletti, *Stanza bianca, oro*, 2011, Fondazione Ettore Spalletti, Moscufo (Pe). Photo-credit: Matteo Ciavattella.
Courtesy Fondazione Ettore Spalletti.

Arriviamo ora alle *Scatole di colore*, sculture composte da due blocchi di alabastro separati da un velo di colore (Fig. 7). Questa roccia si forma sottoterra, quando le condizioni geologiche creano delle camere di acqua e minerali solidificati. La luce entra nella pietra e cambia la scultura da dentro, con l'obiettivo di «rompere la geometria stessa» (Spalletti 2014: 18), afferma l'artista.



Fig. 7 - Ettore Spalletti, *Scatola di Colore*, 1991. Photo-credit: Matteo Ciavattella.
Courtesy Fondazione Ettore Spalletti.

Anche i fiori spesso sono parte delle sue installazioni (Fig. 8); fare esperienza duratura di un odore significa dare all'olfatto – senso evanescente per eccellenza – una presenza concreta. L'olfatto è un senso relazionale e oggi, nella Fondazione, ci sono lilium profumati tutti i giorni dell'anno, mantenendo l'abitudine che aveva l'artista in vita.



Fig. 8 - Veduta dell'esposizione Ettore Spalletti *Ombre d'azur, transparence*, 2019. Nouveau Musée National de Monaco – Villa Paloma. Photo-credit: Werner J. Hannappel, VG-Bildkunst Bonn 2019.

In tutti questi esempi, Ettore Spalletti rende più manifesto qualcosa che prima non lo era: l'ombra dietro le tavole, l'oro in sospensione, la luce che dilata il marmo e l'odore dei fiori. Tra questi elementi non ci sono gerarchie; ciò che conta è l'insieme e il modo in cui ognuno agisce nel modulare ciò che c'è intorno.⁷ Lo prova il fatto che questi "sistemi" non resistono a prove di commutazione: togliendo anche un solo elemento, ne perde tutto il resto.

4. *Azzurro cielo in Piero della Francesca*

Tra gli artisti che Spalletti citava più spesso come i suoi riferimenti storici, ci sono Piero della Francesca e Raffaello Sanzio (Obrist 2020: 84).



Fig. 9 - Piero della Francesca, *Storie della Vera Croce*, 1452-1466, ciclo di affreschi nella Chiesa di San Francesco, Arezzo. Public domain.

Ci concentriamo brevemente su Piero della Francesca e le *Storie della Vera Croce*, sia per una coincidenza di temi e oggetti, sia per il modo di trattare le superfici. Gli affreschi del Coro della Chiesa di San Francesco di Arezzo sono stati realizzati tra il 1452-1466⁸ e raccontano la *Legenda Aurea* del frate domenicano Jacopo da Varagine (Fig. 9). Nel ciclo, alcuni ritrovamenti e coincidenze storiche dovevano legare la storia di Adamo al legno della Croce di Gesù, e dunque alla vittoria di Costantino. Nella lunetta con la *Morte di Adamo* sono rappresentati tre momenti temporali in un unico spazio. Inoltre, c'è un primo sviluppo di quel "polvere tornerai" detto da Dio nella Genesi. Il suo protagonista è infatti il primo uomo: a destra, Adamo è seduto a terra circondato dai tre figli e da Eva. Andando verso sinistra, sullo sfondo, si vede Seth che bussa al Paradiso Terrestre per chiedere all'Arcangelo Michele di mantenere in vita suo padre. A sinistra vediamo Adamo ormai morto. Tra la disperazione dei presenti, Seth inserisce nella bocca del padre tre semi donati dall'Arcangelo, da cui nascerà l'albero che fornirà il legno della croce di Gesù (rappresentato al centro della lunetta). Muore il primo uomo e ciò che è stato per i suoi cari, ma le sue ceneri/polveri no, perché partecipano a qualcosa di più in alto. Omar Calabrese (1949-2012) notava che la morte di Adamo produce una salvezza più grande: infatti «occorre aver fede, dunque, per poter 'vedere' il nascosto fine divino» (Calabrese 1985: 248).

Prima di lui, Roberto Longhi (1890-1970) sottolineava che il ciclo vive di una certa gioia cromatica. Il riferimento di Piero sono gli affreschi di Masaccio (1401-1428) della Cappella Brancacci di Santa Maria del Carmine a Firenze (1425-1428 ca.) e in particolare l'episodio della *Cacciata dei progenitori dall'Eden*. Ma se Masaccio usa toni terrosi, Piero preferisce un colore diverso, restituendo un mondo «tinto all'arrivo del primo raggio di mero sole» (Longhi 1927: 47). I brani azzurri (l'aggettivo ricorre più volte nello scritto di Longhi), occupano metà dello spazio in molte scene.⁹ Persino nel *Sogno di Costantino*, considerato il notturno per eccellenza, l'angelo arriva in sogno poco prima che faccia giorno, quando il buio si sta dissolvendo (Longhi 1927: 56, 76). Per Longhi, il volume di Piero è «continuamente prodotto in dimostrazioni di superficie» (*ibid*: 75): con questa espressione intende che l'artista si libera a poco a poco dei chiaroscuri forti di Masaccio, per creare forme che emergono da lievi saturazioni dei colori. Queste dimostrazioni di superficie sono allora il cielo turchino e solcato dalla «nuvolaglia bianca», le carni pallide e luminose dei primi uomini, l'uso della sola calce per rendere con più evidenza le barbe invecchiate, o l'ebano lucente per le teste brune (*ibid*: 76). Tutto questo spiega quella sintesi prospettica «di forma e colore» (*ibid*: 57) individuata dallo storico dell'arte a proposito di Piero della Francesca. A questo moto del colore, partecipano ombre leggere che non sono mai profonde, ma quasi accennate. Le ombre dei personaggi di Piero, inoltre, sono sempre coerenti con quelle che potrebbero essere generate dalla luce naturale. Durante tutta la giornata, infatti, il sole passa dietro la finestra al centro del coro: pertanto, nelle scene a sinistra le ombre sono a sinistra (presupponendo che la luce solare entri da destra), mentre per quelle a destra succede il contrario. L'atmosfera reale, dunque, partecipa potenzialmente nella narrazione.

Ettore Spalletti titola la sua ultima mostra al Nouveau Musée National de Monaco *Ombre d'azur, transparence*. Questa espressione richiamava l'idea di uno spazio museale affacciato sul mare, dove era quasi impossibile non percepire dentro le stanze il riverbero della luce marina esterna.

Come visto, anche nelle opere di Spalletti è sempre la parte più esposta che acco-

glie l'incontro, dando l'occasione a volumi e superfici di cambiare continuamente. In un'intervista, l'artista ha dichiarato che le stanze del suo studio sono bianche perché, riempiendosi dei pigmenti delle opere presenti nell'aria, si colorano leggermente; tutto lo spazio diventa allora «colore appena tinto» (Spalletti in Obrist 2020: 92).

5. Un sistema coerente. La polvere come oggetto teorico

In queste opere, ogni elemento partecipa del dialogo organizzato dall'artista, che fa affiorare anche ciò che di solito si trova alla periferia dell'attenzione (come l'ombra, i riflessi, gli odori). Tra questi, la polvere emerge in modo più netto, facendomi sostenere che possa essere considerata un oggetto teorico. Nella teoria dell'arte, un oggetto teorico produce senso attraverso la sua forma, pur restando rigorosamente all'interno di essa (Calabrese 1985: 38). Altri autori aggiungono che un oggetto teorico obbliga sempre a fare teoria (Bois, Hollier, Krauss 1998), riconsiderando una serie di elementi dell'opera o della storia dell'arte alla luce dello "scompiglio" (espressione usata da chi scrive), apportato da questo nuovo protagonista.

Prima di individuare come la polvere è intesa nell'opera dell'artista, proviamo a fare una breve panoramica di come si presenta in quanto materia e quali discorsi nascono attorno ad essa. A partire dall'età moderna, la polvere è sempre stata relegata ai margini della vita quotidiana (Douglas 1966; Amato 1999). Come *sostanza dell'espressione* (Floch 1984),¹⁰ è uno scarto che manifesta spiccati caratteri di duratività, nonostante l'uomo tenda sempre a disfarsene. Grazie alla sua persistenza nel tempo, alcuni studi hanno messo in luce persino un suo potenziale carattere relazionale (Ingold 2019: 57-59): la polvere raggruppa oggetti diversi sotto la sua coltre, ma essendo un materiale inerte, questa connessione avviene sempre suo malgrado. Per quanto riguarda l'uomo, essa è una sorta di patina che racconta, al contrario, come una certa cosa non più ha rapporti con lui da molto tempo. E infatti, come sosteneva Fontanille, ogni patina è espressione del tempo che passa e del tempo che dura (Fontanille 2001: 71, 73). Ovviamente, il secondo per la polvere si rivela debole, perché essa può essere spazzata via con un soffio.¹¹

In Ettore Spalletti non troviamo nulla di questi modi di convivere con la polvere. Ad esempio, non è qualcosa di residuo o la traccia di una *fine* qualsiasi. Essa rientra in *un fine* preciso: arriva a un certo punto del processo e diventa centrale di lì in poi, determinando la sua forma finale. Dal momento dell'abrasione, la polvere diventa l'elemento necessario a livello sintattico, una malta invisibile tra i colori e l'aria. La sua funzione si può paragonare a quei volumi pittorici o congiunzioni che negli affreschi di Piero legavano personaggi e spazi – notati sia da Longhi (1927: 48) che da Calabrese (2006: 78-79).¹² Nelle *Storie della Vera Croce* questi artifici servono per la progressione del racconto, mentre in Spalletti la direttrice è più interna: la polvere narra un processo ormai concluso, ma essa è essenziale alla sequenza. A questo livello, si chiarisce meglio l'affermazione introdotta nella prima parte dell'articolo, secondo cui la polvere in Spalletti è sempre autoriflessiva. L'autoriflessività riguarda quei materiali che portano in superficie le condizioni stesse del loro fare: la polvere è condizione determinante, eppure non si lascia vedere in modo troppo diretto. Inoltre, dal punto di vista del *corpus* dei lavori, essa annulla l'efficacia del tempo, un aspetto che si comprende meglio con le parole di Spalletti: «ricordo che per il mio primo catalogo ho mischiato le immagini di tutti i lavori senza tenere in considerazione l'anno di realizzazione, proprio per sottrarmi all'idea di tempo» (Politi 2017).

Da quando l'artista ha elaborato questa tecnica, sapere che un suo lavoro è degli anni Settanta o di dieci anni dopo non incide più in alcun modo sul suo significato. Annullando la scansione temporale, la polvere elimina ogni possibilità di confronti o valutazioni.

L'artista immagina un suo nuovo modo di stare al mondo, mettendola in contraddizione con ciò che gli è abituale. Nella vita comune, infatti, questo materiale arriva sempre alla fine di qualcosa, momento caratterizzato spesso da abbandono e incoerenza. Coerente invece è tutto ciò che è vitale e organizzato, come l'aria che respiriamo. Questo ci porta alla fine del discorso, dove coerenza e incoerenza saranno i due poli di una relazione tra opposti. Ettore Spalletti eleva la polvere in un sistema coerente, dove accoglie l'atmosfera *e fa* il colore. È un oggetto teorico perché raramente accade che un residuo – quasi impalpabile – diventi qualcosa di necessario affinché gli elementi possano vivere insieme.

Infine, l'oggetto teorico riguarda anche il destinatario. Nella Genesi la polvere è associata sempre a un "eri" o un "ritornerai", due verbi che denotano sempre la fine dell'uomo. Nel lavoro di Spalletti il presente continuo del suo sistema sostituisce quel "polvere eri". Per capire questo aspetto, occorre fare un breve passaggio intermedio. Spesso l'artista ha affermato che il valore più importante della sua opera è il dono, cioè la possibilità di offrire spazi in cui sentirsi avvolti e protetti. Nel documentario, quando l'artista parla di dono, mostra un'opera fatta dal calco in gesso della sua mano¹³ (Fig. 10). Il negativo di una parte del corpo ci invita a renderci conto che l'atmosfera è sempre abitata da qualcosa, facendoci toccare questo aspetto letteralmente con mano.



Fig. - 10 Still dal documentario *Ettore Spalletti* (2019), scritto e diretto da Alessandra Galletta. Una produzione LaGalla23, Milano con Maddalena Bregani ©LaGalla23.

Lo stesso artista ha affermato che il suo lavoro vuole trasmettere una sensazione tattile (Obrist 2020: 101). Questa emerge non solo dalla materia dell'impasto, ma direi anche quando porta in primo piano ciò che attiva maggiormente relazioni (come la possibilità di toccare l'ombra sul muro o di sentire l'odore dei fiori). Non è possibile sfiorare le opere e l'artista, a tal proposito, è sempre stato molto chiaro. È pur vero che il dono può non manifestarsi in modo troppo diretto, ma bisogna essere nella condizione di accoglierlo. Diamo ora uno sguardo alla Cappella di Villa Serena di Città Sant'Angelo (PE),¹⁴ un luogo di culto annesso a un ospedale a cui l'artista lavora nel 2016 insieme alla moglie, l'architetta Patrizia Leonelli Spalletti. Di solito, chi varca questi spazi è in cerca di raccoglimento per riflettere e pregare. La Cappella di Villa Serena risponde certamente a questo bisogno; eppure, chi si trova in questo ambiente sente continuamente l'atmosfera muoversi attorno. Ad esempio, essa

scuote le fronde degli alberi e fa sentire il loro fruscio all'interno; entra con i passi dei visitatori e dentro cambia sempre i toni (Fig. 11), che rimbalzano tra gli interventi dell'artista e gli elementi architettonici. Il corpo si trova sempre e impercettibilmente teso verso tutto questo.

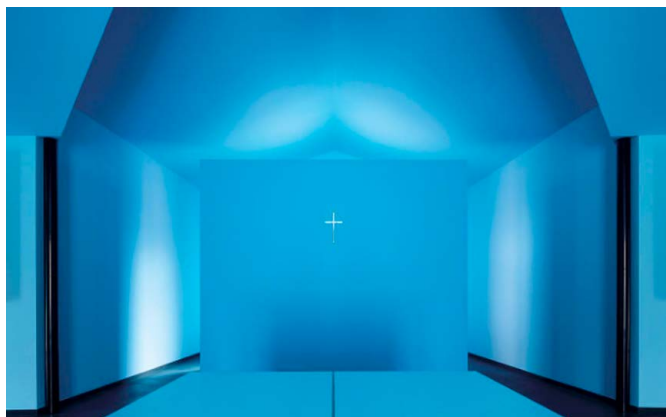


Fig. 11 - Ettore Spalletti, Patrizia Leonelli Spalletti, Cappella per Casa di Cura di Villa Serena a Città Sant'Angelo, 2016. Photo-credit: Werner J. Hannappel. Courtesy Fondazione Ettore Spalletti.

“Per vedere il cielo lo devi bucare” ripeteva spesso l'artista (Galletta 2019) e nella Cappella avviene qualcosa di simile a questo. Si comprende che l'aria azzurra e trasparente che di solito non si vede è un vuoto sì, ma a tendere, poiché sempre abitato da qualcosa. Questi sistemi pongono chi guarda nella condizione di accorgersi di queste relazioni. Ogni materia che li compone si trova in una condizione leggermente meno ordinaria dell'abituale, eppure necessaria a questa organizzazione nuova. I colori sono abrasi, la polvere non cade a terra ascoltando la gravità, ma diventa sospesa; e poi c'è lo spettatore che vive nell'atmosfera, ma spesso senza badarci. Così facendo, il dono è un'istanza implicita nell'opera e rimane sospesa finché non viene attivata da un certo tipo di incontro reale. E sarà in questo momento che, forse, il dono può essere ricevuto nella sua pienezza, allineando lo spettatore empirico e “reale” a quello ideale che forse era nella mente dell'artista¹⁵ (Bal, Bryson 1991: 184-185).

6. Conclusioni

L'analisi ha dimostrato che, nell'opera di Ettore Spalletti, parlare di polvere come oggetto teorico implica diversi aspetti. Innanzitutto, essa è un materiale di superficie, aspetto che lega le vicende dell'artista contemporaneo a quelle di uno del passato che Spalletti stimava particolarmente, cioè Piero della Francesca. A livello più processuale, la polvere è un materiale pienamente padroneggiato, e non uno scarto della realtà. Essa, inoltre, arriva a conclusione di processo tecnico ideato dall'artista e innesca la vita “futura” dell'opera. Questo ne fa un elemento centrale a livello sintattico, perché lega insieme materiali e momenti diversi del lavoro. In questo suo esserci, la polvere ha a che fare anche con lo spettatore, perché questi è messo nella condizione di accorgersi di questo pulviscolo atmosferico fatto di colore, polvere e cielo.

Note

¹ Parte della ricerca è stata condotta su cataloghi di mostre e articoli scientifici. Un'altra fonte importante è stato il film-documentario Ettore Spalletti (di Alessandra Galletta), uscito poco prima della morte dell'artista nel 2019, in occasione della sua ultima mostra al Nouveau Musée National de Monaco. Nella fase finale c'è stata un'intervista con Patrizia Leonelli Spalletti a Moscufo (PE, Italia), sede dello studio di Ettore Spalletti. Patrizia Leonelli Spalletti è un'architetta che ha affiancato il marito artista in numerosi progetti. È inoltre la fondatrice della Fondazione Ettore Spalletti.

² L'artista ha partecipato a diverse mostre internazionali, tra cui le edizioni VII e IX di Documenta, Kassel (1982 e 1992), le edizioni XL, XLIV, XLVI e XLVII della Biennale di Venezia (1982, 1993, 1995 e 1996). Tra le mostre personali: Museo Folkwang di Essen (1982), Fundación La Caixa Madrid (2000), Castello di Rivoli - Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli - Torino (2004), Académie de France, Villa Medici, Roma (2006), MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma, GAM - Galleria Civica d'arte moderna e contemporanea, Torino, MADRE - Museo d'arte contemporanea Donna Regina, Napoli (2014), Nouveau Musée National de Monaco, Monaco, France (2019).

³ Lo studio di Ettore Spalletti (oggi Fondazione), si trova a Moscufo (Pescara, Italy) non lontano da dove l'artista abitava.

⁴ Il titolo della mostra del 1976 alla Galleria Mario Pieroni di Pescara era: *e porgere, chissà da quale tempo, quanto rimane vivo*.

⁵ I suoi caratteri di stato discreto, durevole e di elemento messo ai margini del quotidiano, sono stati già rilevati dalla filosofia e dalla letteratura semiotica (Amato 1999; Fontanille 2001, 2004; Grazioli 2004; Bassano 2023).

⁶ Daniela Lancioni riporta un'intervista dell'artista del 1975 in cui racconta la sua tecnica in maniera più specifica: «Ottengo un impasto mescolando il gesso preparatorio con la colla, e lo stendo ancora caldo sulla tela o una parete. Il supporto può essere una tela o una tavola di legno, o addirittura non esiste il supporto, ma è uno spessore di intonaco, oppure un affresco. Quando la pasta è ancora fresca, ci metto il colore e il colore viene assorbito, e quindi lo spessore diventa tutto colorato. Però il colore non è reale. Il colore viene restituito attraverso la quantità del bianco che ho messo nell'impasto [...]. Dopo, quando la pasta è asciutta, ci vado su con la carta abrasiva.» (Lancioni 1999: 322).

⁷ Fatto sperimentato dall'artista anche in altre occasioni. Infatti, nel 1987, crea una scultura che è il risultato dell'incontro di tutte le forme geometriche: una linea orizzontale, verticale, obliqua e curva (che chiama *Disegno* ed è in alabastro) (Celant 2015: 27).

⁸ Il ciclo, realizzato dall'artista in un periodo compreso tra il 1452 e il 1466, non segue una sequenza narrativa e gli episodi non sono collegati secondo la successione cronologica, ma per rapporti formali e simbolici. Le scene, articolate in tre livelli sulle pareti della Cappella Bacci, sono caratterizzate da una attenta visione prospettica e raccontano la storia della Croce sulla quale venne crocifisso Gesù Cristo, a partire dalla nascita dell'albero dal quale proviene il legno col quale essa fu costruita. Gli episodi sono tratti dalla Legenda Aurea del frate domenicano Jacopo da Varagine, una raccolta di vite di santi e spiegazioni di feste liturgiche scritta a partire dagli anni Sessanta del XIII secolo e diffusa con grande successo durante tutto il Medioevo. Scheda di P. della Francesca, Scheda di P. Della Francesca, *Storie della Vera Croce*, 1452-1466, Museiarezzo.it, <<https://museiarezzo.it/affreschi-di-piero-della-francesca/>>, 28/09/2025.

⁹ Ad esempio nella *Vittoria di Costantino su Massenzio, Il ritrovamento e il riconoscimento della Vera Croce, Battaglia di Eraclio contro Cosroe, Esaltazione della Croce*. (Longhi 1927: 75-76).

¹⁰ La *sostanza dell'espressione* è diversa dalla *sostanza del contenuto*, che riguarda invece gli usi e i discorsi sui materiali.

¹¹ Diversamente dalla patina di rame degli scritti di Fontanille (Fontanille 2001: 91-93).

¹² Un *trait d'union* notato da Omar Calabrese in tutto il ciclo sono alcuni elementi sintattici più visibili (come i tronchi e gli elementi verticali nelle scene), oppure congiunzioni più piccole (gli equivalenti pittorici di un "e" o "ma") che legano due parti consecutive di una frase: nell'affresco questo ruolo è svolto da piedi, ginocchia e altri arti che segnano il passaggio da un episodio a quello dopo. Roberto Longhi, nel 1927, scriveva che ci sono forme e spazi che "si attraversano, collimano per frammenti", formando la sintesi prospettica di questo brano della *Morte e sepoltura di Adamo*, ma in generale di tutto il ciclo.

¹³ L'opera nasce dalla colatura di gesso liquido nella coppetta delle sue mani (Obrist 2020: 108).

¹⁴ Nel 2016 Ettore Spalletti lavora insieme alla moglie Patrizia Leonelli alla Casa di Cura di Villa Serena a Città Sant'Angelo, in provincia di Pescara. La prima si occupa dell'architettura, l'artista della decorazione interna.

¹⁵ Nella distinzione di Calabrese la differenza è tra osservatore teorico e spettatore reale (Calabrese 2006: 31-40).

Bibliografia

-
- Amato, Joseph
1999 *Dust*, Berkeley, University of California Press; tr. it., *Polvere*, Milano, Garzanti, 2001.
- Bal, Mieke; Bryson, Norman
1991 *Semiotics and Art History*, "The Art Bulletin", 73, 2, 174-208.
- Barthes, Roland
1966 *Éléments de sémiologie*, Paris, Gonthier; tr. it., *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 1993.
- Bassano, Giuditta
2023 *Polvere. Questioni semiotiche sulle sostanze*, "ELC Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici", 27, 38, 179-196.
- Burgio, Giuseppe; Migliore, Tiziana
2024 *Promesse del tempo. Polvere e significazione*, Milano, Meltemi.
- Bois, Yves-Alain; Hollier, Denis; Krauss, Rosalind
1998 *A conversation with Hubert Damisch*, "October", 85, 3-17.
- Calabrese, Omar
1985 *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*, Bari, Laterza; nuova ed. Firenze-Lucca, La Casa Usher, 2012.
2006 *Come si legge un'opera d'arte*, Milano, Mondadori Università.
- Campailla, Carlo; Marrone, Gianfranco; Ventura Bordenca, Ilaria, a cura di
2023 *Semiotica elementale. Materie e materiali*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino.
- Celant, Germano
2015 *Ettore Spalletti*, Milano, Edizioni Bianca.
- Corrain, Lucia; Lancioni, Tarcisio
2012 *Geometrie del senso*, introduzione a Calabrese, Omar, *La macchina della pittura*, Firenze, La Casa Usher.
- Damisch, Hubert
1972 *Théorie du nuage*, Paris, Seuil; tr. it., *Teoria della nuvola*, Genova, Costa & Nolan, 1984.
- Denis, Jérôme; Pontille, David
2022 *Le soin des choses. Politiques de la maintenance*, Paris, La Découverte.
- Di Pietrantonio, Giacinto, a cura di
1997 *Ettore Spalletti*, Pescara, Edizioni Ad. Venture.
- Domínguez Rubio, Fernando
2014 *Preserving the unpreservable: docile and unruly objects at MoMA*, "Theory and Society", 43, 6, 617-645.
- Douglas, Mary
1966 *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London, Routledge; tr. it., *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- Floch, Jean-Marie
1984 "Pour une approche sémiotique du matériau", in Ranier, Alain, a cura di, *Espace: construction et signification*, Paris, Éditions de la Villette, 77-84; tr. it. "Per un approccio semiotico ai materiali", in Agnello, Marialaura, a cura di, *Bricolage*, Milano, Franco Angeli, 2013.

Fontanille, Jacques

2001 *La patine et la connivence*, "Protée", 29, 1, 23-35; tr. it., *La patina e la connivenza*, in G. Marrone, E. Landowski, Eric, a cura di, *La società degli oggetti*, Roma, Meltemi, 2002, 71-95.

2004 *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi.

Galletta, Alessandra

2019 *Ettore Spalletti* [documentario], Milano, LaGalla23 Productions, con Maddalena Bregani.

Grazioli, Elio

2004 *La polvere nell'arte*, Milano, Mondadori.

Ingold, Tim

2013 *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London, Routledge; tr. it., *Making. Antropologia, archeologia, arte e architettura*, Milano, Raffaello Cortina, 2019.

Lancioni, Daniela

1999 "Lungo le immagini di questo libro", in Raimondi, Cristiano, a cura di, *Ettore Spalletti. Ombre d'azur, transparence*, catalogo della mostra, Monaco, Nouveau Musée National de Monaco – Milano, Mousse Publishing, 2020, 319-345.

Longhi, Roberto

1927 *Piero della Francesca*, Milano, Hoepli, 1942.

Marin, Louis

1989 *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, La Maison Usher; tr. it., *Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*, Firenze, La Casa Usher, 2012.

1993 *De la représentation*, Paris, Seuil; tr. it., *Della rappresentazione*, in Corrain, Lucia, a cura di, Milano-Udine, Mimesis, 2014.

Obirst, Hans Ulrich

2020 "Intervista a Ettore Spalletti", in Raimondi, Cristiano, a cura di, *Ettore Spalletti. Ombre d'azur, transparence*, catalogo della mostra, Monaco, Nouveau Musée National de Monaco – Milano, Mousse Publishing, 81-111.

Politi, Giancarlo

2017 *Ettore Spalletti*, "Flash Art", 7 febbraio, <https://flash---art.it/article/ettore-spalletti/> (28.09.2025).

Spalletti, Ettore.

2014 "Per rompere la geometria stessa. Ettore Spalletti in conversazione con Carlos Basualdo", in *Ettore Spalletti. Un giorno così bianco, così bianco*, catalogo della mostra (Roma, MAXXI – Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, 13 marzo-14 settembre 2014; Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 27 marzo-15 giugno 2014; Napoli, Madre – Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, 13 aprile-18 agosto 2014), Milano, Electa.

Trione, Vincenzo

2018 "Il monaco e le nuvole", in Leonelli, Patrizia, a cura di, *Ettore Spalletti. Cappella e Sala del Commiato*, Pescara, Villa Serena Edizioni, 21-25.

Sitografia

Scheda di P. Della Francesca, *Storie della Vera Croce*, 1452-1466, MuseiArezzo.it, <<https://museiarezzo.it/affreschi-di-piero-della-francesca/>> (28.09.2025).

Ringraziamenti. Ringrazio Patrizia Leonelli Spalletti, Arianna Chiriatti e la Fondazione Ettore Spalletti; la Casa di Cura di Villa Serena di Città Sant'Angelo; Alessandra Galletta e LaGalla23 Productions, Cristiano Raimondi, Alessandra Santerini, Marie-Claude Beaud, Elodie Biancheri e tutto lo staff del Nouveau Musée National de Monaco; Mario Pieroni e Dora Stiefelmaier; Daniela Lancioni; Marco Betti, dell'Ufficio Promozione e Comunicazione della Direzione regionale Musei nazionali Toscana. Ringrazio anche le due (o i due) anonimi revisori, perché ogni osservazione esterna è uno stimolo ad arricchire il lavoro.

Il ritratto del re nell'era dell'intelligenza artificiale. Incroci tra generi e scontri intertestuali

Valentina Manchia

Abstract. In mid-February 2025, around a month after Donald Trump's inauguration, the official White House accounts posted an AI-generated image of the president wearing a crown alongside the caption, "Long live the king!". This is a striking example of the extensive use of artificial intelligence on presidential accounts.

Following the initial enthusiasm surrounding the introduction of mass image generation technologies (from Midjourney to ChatGPT), criticism has emerged regarding the visual homogenisation caused by these tools (and inherent in the functioning of synthetic images; see Arielli-Manovich 2024). Consequently, what was once considered "surreal" or "weird" (Lorusso 2024) is now dismissed as "AI slop" (Crawford 2025).

In this situation, it appears pertinent to us that the latest official portrait of Trump (captured by photographer Daniel Torok) deviates from the conventional approach to presidential portraits by notably alluding to the AI style.

Taking inspiration from Omar Calabrese's approach, this article aims to take a closer look at the aesthetics of artificial intelligence. Rather than viewing it as a set of stylistic features, we will examine it as a device for creating images and as a genre in its own right. We will also consider its placement within the framework of knowledge in a culture (Calabrese 1985), in order to grasp its value.

First, we will place Trump's portrait in the context of the tradition of presidential portraiture, as a device for representing power (Marin 1981, 1983, 1985), to understand the differences. Second, we will examine Trump's image alongside other images, both memetic and AI-generated, with which it opens a dialogue that could be termed "intertextual" (Calabrese 1985). Ultimately, we will restate, with Calabrese (1985, 2006), that any figurative object is a theoretical object by its very nature because it always implies the existence of an abstract construction that leads to its manifestation.

Keywords: visual semiotics, visual culture, portrait, AI-generated images, intertextuality, kitsch, AI slop

0. Introduzione

Nell'ottobre 2025, in occasione dell'anticipazione della copertina di *Time* dedicata al presidente degli Stati Uniti e al “suo trionfo” (“his triumph”) sullo scenario mediorientale, Trump commenta sui social, in modo sprezzante, la “stranezza” della foto scelta, con il volto ripreso dal basso e i capelli a fare da “corona fluttuante”, ma “estremamente piccola” (Fig. 1). Decisamente più stereotipica l'immagine, realizzata con l'Intelligenza Artificiale, di una finta copertina di magazine (la cui testata e veste tipografica imitano proprio quelle del *Time*), del presidente con una corona in testa, con il testo “Lunga vita al re!”, postata a circa un mese dal nuovo insediamento di Trump dall'account X ufficiale della Casa Bianca, nel febbraio 2025 (Fig. 2).



Fig. 1 - *Time*, copertina del numero del 10 novembre 2025.



Fig. 2 - Profilo ufficiale della Casa Bianca su X, screenshot di un post del 19 febbraio 2025.

Il presidente repubblicano – e, dato ancor più rilevante, mediante i suoi canali social ufficiali, non solo tramite i suoi profili personali – gioca in modo manifesto con l'immagine e il corredo iconografico del re. Non è però per questo unico, scontato motivo che ci appare rilevante provare a ragionare sulla sua immagine presidenziale attraverso il prisma del “ritratto del re”, come dispositivo di costruzione discorsiva e simbolica.

La nostra ipotesi, infatti, è che l'intera messa in forma dell'immagine presidenziale ufficiale adottata da Donald Trump, al di là dei post sui social, segni un cambio di passo rispetto alla tradizione iconografica del ritratto del presidente degli Stati Uniti, non da ultimo per le scelte stilistiche adottate, in linea con l'estetica dell'Intelligenza Artificiale. Proveremo, in linea con il pensiero di Calabrese, a considerare tale tradizione dalla prospettiva di una «logica della cultura» soggiacente, e la svolta trum-

piana nell'utilizzo della sua immagine come indice di una nuova «proposta di valori» (Calabrese 2013: 61). È in questa cornice che l'immagine presidenziale di Trump può essere considerata come un oggetto teorico, ovvero un oggetto capace di produrre, a partire dal contesto culturale e storico su cui si staglia, una sorta di riflessione per immagini su ciò che rappresenta (Careri 2019).

1. *L'immagine dell'istituzione.*

La galleria dei presidenti come rappresentazione della democrazia americana

Il rilievo contro la copertina del *Time* è un primo sintomo dell'attenzione di Trump per la sua rappresentazione: la fotografia è giudicata strana e inadeguata perché non si allinea all'immagine con cui prevede di rappresentarsi.

La contrapposizione tra immagine mimetica e immagine “di rappresentanza” è uno dei temi più classici che emergono nell'ampia letteratura di studi sull'arte del ritrarre: il ritratto è sì somiglianza, figura umana “tratta” o “cavata dal naturale”, come nelle prime definizioni del genere nel XVII secolo (Pommier 1998: 6-8) ma nasce soprattutto per essere memoria, come attestano i miti di fondazione sulla pittura e primo fra tutti quello di Plinio, che ne riconduce l'origine all'osservazione dell'ombra di un essere amato, di cui si vuole proprio per questa speciale ragione conservare l'immagine.¹

Sempre più, a partire dal Rinascimento, emerge nella letteratura artistica che il ritratto non deve solo essere “al vero”, non deve solo puntare all'illusione, ma deve dotarsi di un “potere esemplare” dal momento che il ritratto «non ‘è’ solo la persona, ma anche la sua vita gloriosa, la sua vita da imitare» (Pommier 1998: 15). In questo suo essere ineliminabilmente dipendente da un referente reale ma soprattutto dalla sua interpretazione, anche un ritratto “in assenza”, come quello di Lorenzo de' Medici dipinto da Giorgio Vasari nel 1534, più di quarant'anni dopo la sua morte, diventa concepibile. Si tratta di un ritratto «emblematico» (Pommier 1998: 76), perché giocato sia sulla somiglianza a modelli precedenti che sull'applicazione di un doppio linguaggio, sovrapposto a quello della rappresentazione: il linguaggio degli elementi, reali o fittizi, che concorrono a guidare il senso di quello che è rappresentato aggiungendo allusioni al carattere, alla biografia, e al ruolo politico del grande fiorentino. Non è un caso che questo ritratto “d'invenzione” di cui parla Vasari sia un ritratto storico, politico, ovvero un ritratto il cui scopo è delineare un preciso significato, dalla lettura chiaramente orientata, in forma di rappresentazione.

Oscillano tra queste due polarità – la verosimiglianza storica e la testimonianza simbolica – anche i ritratti dei presidenti degli Stati Uniti d'America tradizionalmente conservati nella White House Collection. La storia del primo ritratto della collezione, quello di George Washington, dipinto nel 1797 durante l'ultimo anno della sua presidenza, scampato alla distruzione della Casa Bianca durante la guerra anglo-americana e poi tornato nel 1817 dopo la sua ricostruzione su interessamento della first lady di allora, Dolley Madison, simboleggia bene l'importante funzione politica di queste rappresentazioni ufficiali del potere, commissionate per “fotografare” il presidente ma allo stesso tempo per illustrarne l'operato e per inanellarsi in una collezione che diventa il racconto di un'istituzione e della sua evoluzione (Fig. 3).



Fig. 3 - Gilbert Stuart,
George Washington, 1797, olio su tela,
(©White House Collection/White House
Historical Association).

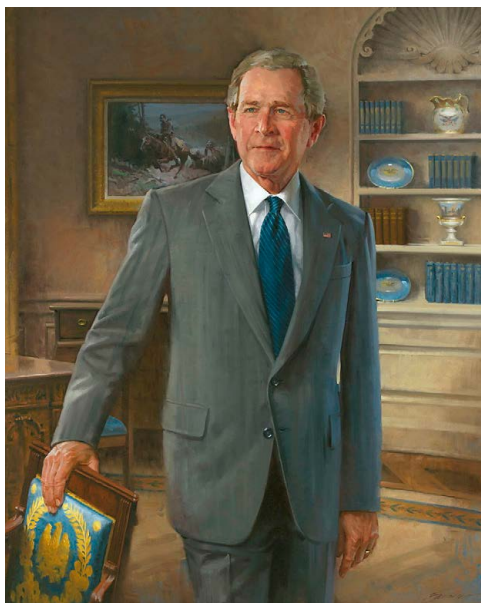


Fig. 4 - John Howard Sanden,
George W. Bush,
2011, dipinto a olio, (©White House
Collection/White House Historical Association).

Il dipinto di Gilbert Stuart incarna chiaramente la tradizione del ritratto di stato come ritratto di una persona in forma pubblica, attraverso l'evocazione dei principi astratti che la muovono (Jenkins 1947).² Esso mostra un Washington in abiti civili mentre guarda fuori quadro, verso sinistra, quasi invitando l'osservatore, con un gesto della mano, a inoltrarsi nel suo studio. Sono la pergamena e la penna d'oca, oltre che i libri con la Costituzione e le leggi degli Stati Uniti, a costituire il fulcro del dipinto, molto più della spada tenuta nella mano sinistra e quasi del tutto inglobata dal nero della figura: quello di Washington, che pure era stato comandante della Continental Army durante la Rivoluzione, è il ritratto di un uomo di legge, non di un militare.

Similmente, molti sono i ritratti ambientati che collocano la figura del presidente nel suo studio, tra gli oggetti maggiormente capaci di evocarne il pensiero: il ritratto di George W. Bush, per esempio, svelato al pubblico nel 2012, svariati anni dopo la chiusura del suo doppio mandato (2001-2009) caratterizzato da varie operazioni di guerra (come la Guerra del Golfo), lo pone al centro dello Studio Ovale, punto nevralgico della Casa Bianca, la mano destra saldamente posata su una sedia decorata con l'aquila imperiale (Fig. 4).

Non mancano però anche ritratti più intimisti, dedicati all'introspezione psicologica di figure diventate emblematiche dell'istituzione americana, come Abraham Lincoln e John F. Kennedy.

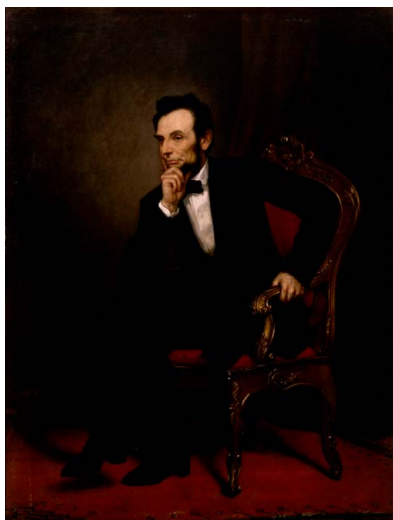


Fig. 5 - George P. A. Healy, *Abraham Lincoln*, 1869 (©White House Collection/White House Historical Association).



Fig. 6 - Aaron Shikler, *John F. Kennedy*, 1970, olio su tela, (©White House Collection/White House Historical Association).

Il ritratto di Lincoln (Fig. 5), realizzato da George Peter Alexander Healy nel 1869, dunque quattro anni dopo l'assassinio del presidente, riprende la postura già sintetizzata in un suo quadro precedente (*The Peacemakers*, 1868) per cui Lincoln aveva avuto l'occasione di posare, così come con tutta probabilità di condividere l'impostazione del dipinto così come era solito fare per i suoi molti (oltre 100) ritratti fotografici (Krainik 2005: 28-30). Lincoln è pensoso, mentre guarda fuori campo verso sinistra e, come Washington, ripensa al lavoro compiuto, se possiamo interpretare in questo modo: immerso in un'atmosfera silenziosa e meditativa, il colletto della camicia stretto dallo stesso papillon con cui è ritratto in altre celebri fotografie, è seduto su una sontuosa poltrona in stile vittoriano, apparentemente meno eloquente della poltrona di Washington, decorata da un blasone con la bandiera a stelle e strisce. Si tratta, in realtà, di una poltrona molto simile, sia nella foggia della spalliera che nell'imbottitura, alla cosiddetta *Lincoln Chair*, ovvero la poltrona sulla quale il presidente antisciaivista fu assassinato nel 1865 (ora esposta nella collezione dell'Henry Ford Museum, a Dearborn).

Se non si tratta di un ritratto apertamente emblematico nel senso di Vasari, i cui oggetti rimandano per cifratura a caratteristiche e virtù del soggetto, pure filtra, nel ritratto di Lincoln, una buona dose di mitologia americana, attraverso tutti quei dettagli della sua figura che sono ormai parte dell'"enciclopedia" patriottica americana, per dirla con Eco.

Decisamente più astratto è invece il ritratto di Kennedy, commissionato da Jacqueline Kennedy al pittore Aaron Shikler all'inizio degli anni Settanta, molti anni dopo il brutale agguato del 1963, appositamente per finire nella collezione dei ritratti presidenziali della Casa Bianca (Fig. 6).

Il ritratto, che fu esposto al pubblico nella East Room il 5 febbraio 1971, coglie un Kennedy raccolto in sé stesso, tutto intento nei suoi pensieri, il volto chino a riflettere.

Solo il volto e le mani sono plasticamente definiti, mentre il resto del corpo sembra quasi sul punto di smaterializzarsi, senza mai stagliarsi nettamente sul fondo del dipinto. Qui non c'è nessun elemento iconografico a rilanciare la mitologia legata al drammatico evento, ma tutto sembra raccontare di un'intensità di pensiero e di intenti che ancora prosegue, mentre l'intera cornice storica è del tutto assente.

Dai primi dell'Ottocento fino al 2012, anno della presentazione al pubblico del ritratto di George W. Bush di cui sopra, nonostante l'avvicinarsi di democratici e repubblicani e l'evoluzione del panorama culturale e mediatico, sembrano mantenersi costanti i codici e le convenzioni del ritratto presidenziale, sempre orientato per il ritratto "di profondità", la cui focalizzazione non è sul solo volto ma sulla figura e sul suo spazio, vero e proprio motore narrativo (Calabrese 1985), con il presidente in posa nei suoi spazi istituzionali (eccezion fatta per Kennedy) e spesso circondato dai suoi "emblemi".

Con la presidenza Obama, e lo svelamento del relativo ritratto nel 2022 (anche in questo caso molto dopo la fine dei due mandati, 2009-2017), cambia non soltanto l'impostazione del ritratto ma la sua stessa natura plastica (Fig. 7).



Fig. 7 - Robert McCurdy, *Barack Obama*, 2018, olio su tela, (©White House Collection/White House Historical Association).

Il dipinto a olio di Robert McCurdy, pressoché di dimensioni 1:1, adotta infatti il linguaggio della pittura iperrealista: ci si trova di fronte a un Obama sorridente, colto quasi di sorpresa, su uno sfondo bianco, descritto da una luce netta e precisa che ricorda in tutto e per tutto quella di un flash fotografico. L'unico dettaglio emblematico, ma fondamentale per orientare la lettura, è la piccola spilla, appuntata al bavero, con la bandiera americana. Nella galleria del tempo dei presidenti americani il ritratto di Obama parla per la prima volta la lingua del presente.

È interessante che il ritratto venga presentato al pubblico nel 2022, nel periodo della presidenza democratica di Joe Biden che si poneva in continuità politica con Obama, per collocarsi prima (nella linea espositiva) del ritratto di Donald Trump relativo al suo primo mandato (2017-2021).

Quello di Trump (Fig. 9) era stato il primo ritratto fotografico a entrare nella galle-

ria dei volti presidenziali. Si tratta una fotografia a mezzo busto, di taglio descrittivo, giornalistico, con sullo sfondo la bandiera americana e una spilla a stelle e strisce sul bavero: tutto quello che è presente nell'immagine (il taglio dell'abito, il sorriso d'ordinanza, il blu *regimental*) ben si allinea al tipo di *studium* (Barthes 1980) che questa immagine richiede. Anche il successivo ritratto presidenziale, quello di Biden per il mandato 2021-2025, richiama in modo molto piano questo stesso modello. È probabile che questi due ritratti fossero intesi come provvisori, dunque destinati a essere sostituiti da dei dipinti veri e propri commissionati successivamente.

Il ritratto fotografico del primo mandato Trump, tuttavia, è stato mantenuto, mentre un nuovo ritratto per il suo secondo mandato, presentato al pubblico e alla stampa nel marzo 2025, è intervenuto a rompere lo schema.

2. Il ritratto di Trump. Dalla rottura di una serie alla rivisitazione di un genere

La galleria dei ritratti presidenziali, prima formatasi pressoché spontaneamente, radunando i ritratti provenienti dalle famiglie dei presidenti, a partire dalla metà degli anni Sessanta è guidata dalla White House Association, che ha assunto un ruolo attivo sia nel collezionare sia nel far aggiungere ritratti mancanti, oltre che nel far sostituire «earlier likenesses judged less than successful» (Tederick 2005: 44).

La galleria di ritratti non è dunque una raccolta ma una serie ordinata, con un ruolo documentario ben preciso, e va per di più letta come emanazione iconografica di un'istituzione, la massima carica democratica americana. Alla “logica” di questa “morfologia” in trasformazione, per riprendere nuovamente Calabrese (2013), afferiscono i numerosi schizzi compositivi, le interviste agli artisti che raccontano le sedute di posa o i molti scatti fotografici preliminari ai ritratti, o ancora le modifiche richieste.

Una logica che trova una sua prosecuzione anche nella svolta “fotografica” di Obama, che è una rilettura contemporanea del genere del ritratto presidenziale: a mezzobusto o a figura intera e saldamente ancorato ad elementi figurativi che ne garantiscano la pertinenza istituzionale (l'ambiente della Casa Bianca, i decori ufficiali, o anche solo la bandiera USA o altri simboli).

Tutto cambia nuovamente, e in modo ancora più radicale, il 16 marzo 2025, con lo svelamento dei nuovi ritratti ufficiali in occasione dell'inaugurazione della 47° presidenza: il nuovo ritratto di Trump è ancora una fotografia, realizzata dal fotografo capo della Casa Bianca Daniel Torok, ma è completamente diversa da quella del precedente mandato (Fig. 8).



Fig. 8 - Profilo ufficiale di Daniel Torok su X, screenshot del post del 16 gennaio 2025.

Innanzitutto, la posa: sguardo aperto e sorriso d'ordinanza sono sostituiti da uno sguardo di sfida e da un'espressione trattenuta, colte a una distanza che non è più quella della rassicurante cornice del ritratto ambientato istituzionale ma ricorda quella violenta e ravvicinata della foto segnaletica. Come evidenzia Rabbito (2025), è un'espressione che ricorda molto da vicino quella di Jake Angeli, accolito protagonista dell'assalto al Campidoglio del gennaio 2021, che a sua volta era stata la "matrice" della foto profilo social del presidente, ancora visibile sui suoi social personali su X e Instagram (vedi Figg. 9 e 12).

L'aria sottilmente sovversiva della foto si sprigiona anche grazie all'allusione a un altro schema di rappresentazione: l'adozione di un'illuminazione dal basso, e non frontale come nella normale, rassicurante costruzione dell'immagine classica, che per esempio è stata messa in valore nel cinema horror (Falcinelli 2024: 56-57). Lo sguardo poi non è semplicemente rivolto fuori dal quadro, come negli altri ritratti storici, ma instaura una comunicazione diretta con chi lo guarda: se però lo zio Sam intimava un ordine rimarcando la sua autorità, Trump instaura un patto complice con chi lo guarda: un patto quasi in via personale, a partire dalla speciale autorità "scorretta" che emana. Il protagonista della rottura di ogni regola che si mostra nella sua autorità.

Più che alla tradizione della *presidential portraiture*, strumento e complemento dell'affermazione e del perpetuarsi di un'istituzione, sembra piuttosto di trovarsi di fronte a un vero e proprio "ritratto del re", a cui Louis Marin (1981, 1983, 1985) ha dedicato molta attenzione, ovvero a una rappresentazione che non ha solo uno scopo mimetico o documentario ma piuttosto vuole produrre degli effetti pragmatici in chi la guarda. Il ritratto è *pro-tractus*, quello che è messo al posto di o messo davanti a: è la faccia pubblica che viene rivolta ai sottoposti, che viene esposta per suscitare sentimenti di ammirazione, contemplazione, riverenza. Il ritratto è la manifestazione di una presenza, ma anche il ritratto di un potere che si mostra nella sua potenza: è «posa» e allo stesso tempo «ostentazione della posa» (Marin 1983: 90). Una potenza che qui si mostra come rovesciamento delle regole canoniche del ritratto presidenziale, e che è sottolineata dalla luce "contro natura" che proviene dal basso.

Allo stesso tempo, quella faccia pubblica è anche la faccia che il Re rivolge a sé stesso, aggiunge Marin (1985: 49) a proposito del celebre ritratto del Re Sole a opera di Hyacinthe Rigaud: è l'immagine che delimita i confini della sua rappresentazione, quella a cui occorrerà alludere o che bisognerà replicare, in ultima analisi che dovrà rimanere a fare da matrice, da *image* per ogni altra *picture* (Mitchell 2015, 2017). Una faccia pubblica che deve restare riconoscibile, pressoché ferma nei suoi tratti portanti, per evitare di essere riassorbita dalla cronaca giornalistica (come nel caso della copertina di Time criticata da Trump) o peggio ancora di diventare caricatura, bassa rappresentazione del solo corpo mortale del re (Marin 1983).

La volontà di rompere la serie ordinata dei ritratti presidenziali è evidente dallo scatto pubblicato sui social poco dopo l'insediamento di Trump (Fig. 9).

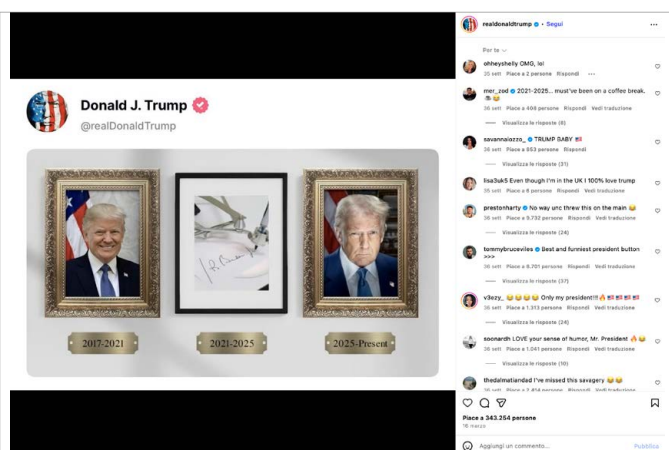


Fig. 9 - Profilo ufficiale di Donald Trump su Instagram, screenshot di un post del 16 marzo 2025.

Come si vede dalla sequenza, la foto di Torok, a destra, è l'evoluzione della prima foto, composta e istituzionale, e allo stesso tempo il superamento di Biden, la cui prima foto ufficiale (di cui si è già parlato) è stata alla fine sostituita da Trump stesso, con intenti polemici, con una foto in bianco e nero dell'*autopen* incaricata di siglare con la sua firma. Il volto di Biden, dalla prospettiva di Trump, non genera nessun ritratto proprio come da lui non si origina alcuna firma. Il *ductus* del braccio meccanico, immortalato da uno scatto anomalo, e in bianco e nero, è quello di un non-presidente.

All'inverso, la firma di Trump (riprodotta anche nei souvenir presidenziali, ma soprattutto documentata in ogni occasione pubblica di trattato o accordo) è una delle figure del suo potere esecutivo, un'esibizione di forza che passa per mezzo dell'ostensione del suo nome simbolico. In questa chiave, Trump che brandisce la sua stessa firma appena tracciata e si mette in posa per i fotografi sembra esemplificare esattamente la tripla dimensione della rappresentazione del potere descritta da Marin, sviluppando in forma visuale il pensiero di Kantorowicz (1957): come corpo *visibile*, reale ma in posa; come corpo *storico*, trasformato in immagine; come corpo *simbolico*, riassunto dal nome manoscritto (Marin 1981: 19).

3. Il ritratto AI del re. La sovversione come effetto di discorso

Per quanto possa essere analizzato nelle sue componenti compositive, per le convenzioni figurative adottate e nelle sue caratteristiche plastiche, lo scatto di Torok necessita però, per essere compreso al meglio, di essere ricondotto alla logica da cui proviene, che è poi la più generale strategia comunicativa adottata da Trump sui social, prima cassa di risonanza dei tweet e dei post dei suoi profili.

La nostra ipotesi è infatti che il ritratto di Torok, ovvero, possa essere letto non solo come l'ultimo dei ritratti presidenziali, quindi all'interno della cornice del genere dello *state portrait*, ma anche all'interno di un altro genere: quello del cosiddetto *AI style*.

I social presidenziali non sono nuovi all'uso delle tecnologie di Intelligenza Ar-

tificiale: producono e pubblicano immagini generative, come nel caso della finta copertina di Time di Trump-re con corona (Fig. 2); rilanciano produzioni esterne, anche di impostazione critica o satirica, di fatto risemantizzandole a loro vantaggio, come è avvenuto per il video denominato *Trump Gaza* (Manchia 2025: 245-248); si inseriscono nella sperimentazione memetica di nuove *features*, come nel caso della criticata immagine dell'immigrata messicana trasformata in stile Ghibli proprio per mezzo dell'AI o dei continui video *fake* contro i Democratici.

Dopo i primi entusiasmi dovuti all'introduzione di tecnologie di massa come *Dall-E* e *Midjourney* (nel 2022), che sono state largamente usate per sperimentare immagini AI «strane», «surreali», o «weird» (Lorusso 2024), e ancor più con il potenziamento di ChatGPT per la generazione delle immagini, ora sempre più efficace in quanto al fotorealismo dei risultati, si sono levate le prime voci fortemente critiche nei confronti dell'omogeneizzazione visiva provocata da questi strumenti (e insita nel funzionamento stesso dell'immagine di sintesi; cfr. Arielli-Manovich 2024).

In altre parole, ora che il risultato sembra essere garantito, in termini di immagini sufficientemente credibili, per non dire ingannevoli, iniziano a emergere le vere problematiche di queste immagini: il loro essere appunto rivelatrici dei *bias* di partenza, e difficili da usare, in modo consapevole, per la produzione creativa – a meno di non riuscire a costruire insieme agli algoritmi tattiche e strategie di uso e riuso delle immagini, come hanno fatto molti importanti artisti visivi contemporanei (Zylinska 2020).

In questo scenario l'utente medio di Internet ha continuato a servirsi dell'AI per le immagini nel modo più *naïf* possibile, in modo non dissimile dal riuso *kitsch* delle immagini artistiche, ma su scala esponenziale e in forma potenziata («*deep kitsch*», per Lorusso 2024) sperimentando le *feature* disponibili e condividendole sul web. Web che è ora inondato, mediante i social, da immagini virali di scarsa qualità visiva, fortemente memetiche nell'accostamento di mondi visivi distanti o differenti, con risultati che dall'ironico si spostano al grottesco e al pittoresco. Il sottobosco MAGA, vicino al presidente, così come le varie sottoculture di Internet (su cui si è aperto uno spiraglio in seguito all'omicidio dell'attivista-ideologo Charlie Kirk) ne fanno largo uso.

Vista la crescita di questi contenuti – che si generano anche a cascata, in modi automatici o semi-automatici, per poi essere massicciamente diffusi sui social mediante bot o influencer – c'è chi ha parlato di «*enshittification*» (Doctorow 2025) e di «*AI slop*» (Crawford 2025), termine che si potrebbe tradurre come «brodaglia AI».

Un contenuto slop è un contenuto di bassa qualità, perché caratterizzato da una scarsa pertinenza a livello figurativo tra i suoi elementi, quando non è direttamente controfattuale sul piano narrativo, mescolando vero, verosimile e *fake* senza soluzione di continuità. Mantiene una coerenza visiva perché le tecnologie AI sono ora molto abili nella creazione di scenari complessi, ma ha un'estetica oleografica e incostante nella gestione degli elementi visivi, con la definizione accurata, fino al fotorealismo, di alcuni dettagli che si accompagna alla scarsa o errata definizione di altri, ivi inclusi dettagli «scenici», di messa in forma (o resa plastica) dell'immagine. L'anche troppo famoso *Shrimp Jesus* ne è un esempio, così come il Trump-papa condiviso dall'account di Donald Trump (Fig. 10).



Fig. 10 - Profilo ufficiale di Donald Trump su Instagram, screenshot di un post del 3 maggio 2025.

È un'estetica che gioca in modo ambiguo sui territori del *kitsch* come sacralizzazione di stili e iconografie – una sacralizzazione volgare, operata da un «gusto non educato» (Gombrich 1979: 64) – ma anche del *trash*, inteso come volontaria e compiaciuta rottura della norma (Bassano 2024): è *kitsch* il personaggio Trump protagonista di meme e post che lo rilanciano e lo volgarizzano, ma in fondo sul serio (Trump-re, Trump-papa, e altri), è *kitsch* l'applicazione di stili visivi AI che nascono già normalizzati, «prefabbricati» (Eco 1964), è invece *trash* l'insistenza sui contenuti AI *slop* autoprodotti ed esibiti in quanto tali, ovvero in modo compiaciuto, in quanto vistosamente falsi e totalmente scorretti (il caso della finta foto del Thanksgiving sull'Air Force One, o del video fake dell'aereo di "King Trump" contro i manifestanti No Kings).

A ben guardare, qualcosa stona nella fotografia di Trump scattata da Torok. Il contrasto tra lo sfondo istituzionale, estremamente sfocato e dai colori caldi, e il primo piano, illuminato da una luce fredda e innaturale; i solchi del viso esasperati a contrasto con la matericità anomala, quasi minerale, della cravatta; l'aspetto incongruo della spilla, che sembra emanare luce autonoma; l'eccessivo guizzo nelle pupille: tutti dettagli che potrebbero indurci a sospettare che si tratti di un'immagine realizzata con l'intelligenza artificiale.

Se il trash può essere definito un'operazione di estetizzazione che può avere varie sfumature, tra cui l'«estetizzazione del mediocre» (Bassano 2024), quella dello stile AI a cui l'immagine trumpiana allude ci sembra in modo deliberato e più specifico un'estetizzazione dello scorretto: lo sbagliato, l'inverosimile, il discordante ne diventano la cifra stilistica.

Qualche mese dopo il ritratto dell'insediamento, Trump ha presentato il suo ritratto ufficiale, sempre scattato da Torok (Fig. 11), che ha sostituito quello inaugurale e ha trovato definitivamente posto nella collezione della White House Association.



Fig. 11. Daniel Torok, *Donald Trump*, 2 giugno 2025, fotografia, (©Official White House Photo).

L'espressione è ferma e composta ma sembra comunque derivata dalla prima foto di Torok; è meno fuori registro di quella, ma appare comunque ambigua, soprattutto rispetto al ritratto del primo mandato. È come se l'impeto di rottura della posa del ritratto inaugurale si fosse sedimentato in un nuovo assetto, più istituzionale. Ma è lo stile visivo dello scatto a porsi in continuità con il ritratto dell'insediamento. Abbandonata la logica della *mugshot*, la luce che proviene di lato scava i volumi del volto in modo teatrale, complice il fondo nero, e produce un generale effetto pittorico che approfondisce ancor di più la differenza con il precedente ritratto fotografico, come si vede dalla nuova visione d'insieme pubblicata da Trump in un post successivo (Fig. 12).

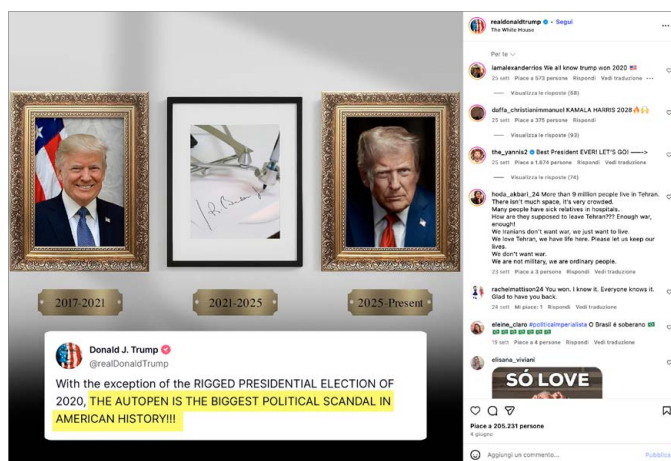


Fig. 12. Profilo ufficiale di Donald Trump su Instagram, screenshot di un post del 4 giugno 2025.

Il nuovo scatto istituzionale è una fotografia che vuole sembrare un dipinto, ma ha ben poco a che vedere con il ritratto istituzionale di Obama, che abbiamo definito “fotografico”, per il suo rimando allo stile iperrealista. Obama sembra eternato dal flash di uno scatto fotografico, che lo ferma in una posa pulita, da reportage ufficiale; il Trump del ritratto del 2025 gioca con i riverberi oleografici delle immagini generative iperrealiste: l'estremo fotorealismo dei dettagli del volto (le rughe del viso e le pupille) che ricorda più la plastica o la cera ha qualcosa di *uncanny*, di perturbante (Mori 1970, Surace 2021). A soffermarci sul tempo che queste due immagini descrivono – spostando quindi l'attenzione dal punto di vista aspettuale (Greimas & Courtés 1979: 12-13) – tanto Obama è colto in un attimo significativo, quanto la posa di Trump sembra emergere da un brusco movimento, come se fosse il momento culminante di un *reel*: a dare quest'impressione è la frizione tra il volto *AI-style* e il trattamento delle aree sfocate dell'immagine, *moiré* ma non piatte, bensì ricche di volumi (le ombre della camicia) e di luci (le sfumature della cravatta), accentuato dal contrasto con lo sfondo nero, solido nella parte superiore e indistinto nella parte inferiore.

4. *Forme, stili, sintomi, episteme. Brevi note conclusive*

Sulla scia di Calabrese (1985, 2013) – che guarda a Greimas ma anche a Lotman – un genere, così come uno stile, non è soltanto una modulazione espressiva, ma trova una sua ragione d'essere nel quadro della cultura da cui si sprigiona, ovvero rispetto all'“organizzazione del sapere” in cui si inserisce. Ecco che da questa prospettiva il disallineamento figurativo (il mondo alla rovescia, l'immagine controfattuale, il falso deliberatamente mescolato al vero) e l'imperfezione estetica insistita ed esibita possono essere lette, oltre che come figure di un'estetica precisa, come sintomi di una logica più astratta, precedente a ogni concretizzazione figurativa: quella dell'ostensione dell'errore in quanto tale, della proclamazione dello scorretto a regola, del sovvertimento di un ordine precedente a favore di un disordine al potere.

È a questa estetica virale, eccessiva, del tutto fuori norma e fuori misura, volutamente disturbante e consapevolmente *kitsch*, capace di valorizzare l'errore come nuovo standard, che il “ritratto del re” in chiave trumpiana si richiama. Tutto ciò, tuttavia, non equivale a etichettare l'*AI-style* come intrinsecamente slop (cfr. Crawford 2025), o a definire il *kitsch* digitale come territorio esclusivo della cultura di destra. Quella che abbiamo cercato di definire qui non è una corrispondenza immediata, ma un rapporto di dipendenza che può istituirsi tra un «carattere», una «episteme», una «mentalità» d'epoca (Calabrese 2013: 57), ovvero tra una base culturale strutturata e articolata in forma di sistema di valori, e una serie di tratti formali, visivi, stilistici: è una dipendenza elettiva che però deve innescarsi, che può attivarsi, e che ha bisogno di confermarsi e riprodursi (tanto nella comunicazione ufficiale quanto nel rilancio social).

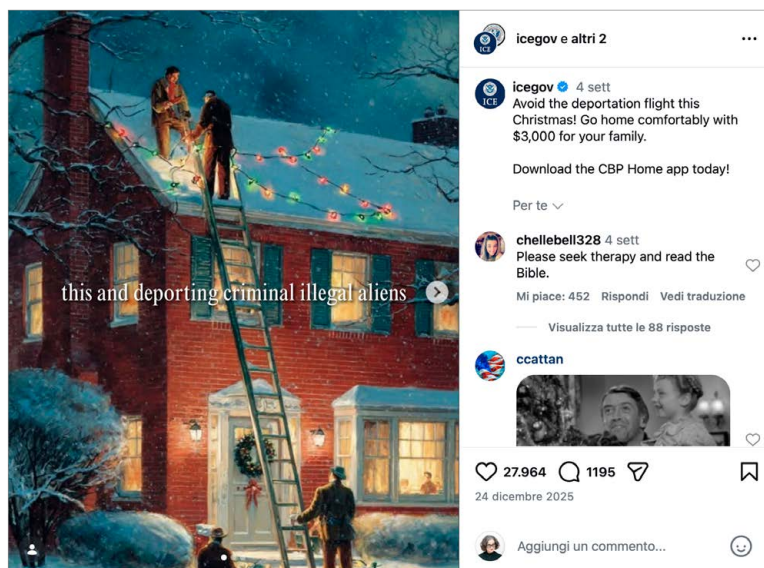


Fig. 13. Profilo ufficiale dell'United States Immigration and Customs Enforcement (ICE), screenshot di un post del 24 dicembre 2025 che riutilizza un dipinto del pittore e illustratore americano Stevan Dohanos, *Setting the Christmas Lights* (1951).

Per esempio, i profili social della Casa Bianca e delle istituzioni federali pubblicano sempre più spesso, insieme a immagini prodotte con l'AI, anche le immagini del realismo romantico americano più incline al pittoresco, che molto hanno di oleografico e condividono con le immagini generative un certo sentore *kitsch*, a volte inglobandole direttamente nei loro post, senza nemmeno citare la fonte e spesso a scopi puramente propagandistici (Fig. 13).³

Il *digital kitsch*, tuttavia, è un territorio estremamente complesso, deliberatamente frequentato anche dagli sperimentatori tra arte, tecnologia e nuovi linguaggi (Ryynänen & Barragán 2023), e che, come tale, meriterebbe un'apposita indagine a parte che non può essere intrapresa qui.

All'interno dello scenario che abbiamo cercato di definire, in cui l'*AI-style* entra deliberatamente in gioco come nuovo linguaggio visivo, e attraverso più media, entrando per così dire in simbiosi con certi *leitmotiv* cari alla destra americana MAGA, la fotografia ufficiale di Trump che sembra una oleografia creata con l'Intelligenza Artificiale è un ircocervo visivo che si incarica di immaginare una dimensione altra in cui anche il controfattuale può farsi possibile.

È il ritratto di un presente inverosimile eppure reale, in cui la rottura dell'ordine diventa essa stessa ordine. A ben guardare, una logica non lontana dall'insistenza, sotto l'ombrello protettivo del *kitsch*, sulla figura del re, in un contesto saldamente plurale come quello americano. Una presa di posizione che diventa anche, e prima di tutto, una messa in immagine.

Note

¹ Cfr. su questo tema Calabrese 1985: 140, e Stoichita 1997: 13-29.

² La teoria dei “due corpi” del re (Kantorowicz 1957) è a ben guardare implicita, oltre che in Jenkins (1947) anche nella letteratura critica del ritratto, come fa notare Pommier (1998: 149), che la ricollega al celebre *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* di Gabriele Paleotti (1582).

³ La ripresa da parte delle istituzioni governative delle immagini di un artista come Norman Rockwell per la comunicazione social è già stata ampiamente notata e criticata dagli stessi eredi Rockwell, in una lettera aperta resa nota a novembre 2025.

Bibliografia

-
- Arielli, Emanuele & Manovich, Lev
 2024 *Artificial Aesthetics: Generative AI, Art and Visual Media*, <<https://manovich.net/index.php/projects/artificial-aesthetics>>
- Barthes, Roland
 1980 *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard-Seuil, Paris (tr. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 1981).
- Bassano, Giuditta
 2024 “Nani da giardino, assassinati e da collezione. Una proposta semiotica su kitsch, trash e camp”, *I castelli di Yale online. Annali di filosofia*, vol. 13, n. 1, 7-29.
- Belpoliti, Marco & Marrone, Gianfranco, (a cura di)
 2020 *Kitsch*, Riga 41, Milano, Marcos y Marcos.
- Calabrese, Omar
 1985 *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*, Bari, Laterza (nuova ed. Firenze-Lucca, La Casa Usher 2012).
- 1985 *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milano.
- 2006 *Come si legge un'opera d'arte*, Milano, Mondadori Università.
- 2013 *Il Neobarocco. Forme e dinamiche della cultura contemporanea*, Firenze-Lucca, La Casa Usher.
- Careri, Giovanni
 2019 “L'objet théorique entre structure et histoire”, *La part de l'oeil*, 32, 13-24.
- Corrain, Lucia & Lancioni, Tarcisio
 2012 “Geometrie del senso”, *La macchina della pittura*, Firenze, La Casa Usher.
- Crawford, Kate
 2025 “Eating the future: The metabolic logic of AI slop”, *e-flux Architecture*, <<https://www.e-flux.com/architecture/intensification/6782975/eating-the-future-the-metabolic-logic-of-ai-slop>>.
- Doctorow, Cory
 2025 *Intensification Why Everything Suddenly Got Worse and What To Do About It*, Verso Books.
- Dorfles, Gillo, (a cura di)
Il kitsch. Antologia del cattivo gusto. Milano, Mazzotta.
- Eco, Umberto
 1964 *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 2017.
- Falcinelli, Riccardo
 2024 *Visus. Storie del volto dall'antichità al selfie*, Torino, Einaudi.
- Gombrich, Ernst Hans
 1979 *The sense of order. A study in the psychology of decorative art*, Ithaca, New York, Cornell University Press (tr. it. *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, Torino, Einaudi, Torino, 1984).
- Jenkins, Marianne
 1947 *The state portrait, its origin and evolution*, New York, College Art Association of America.

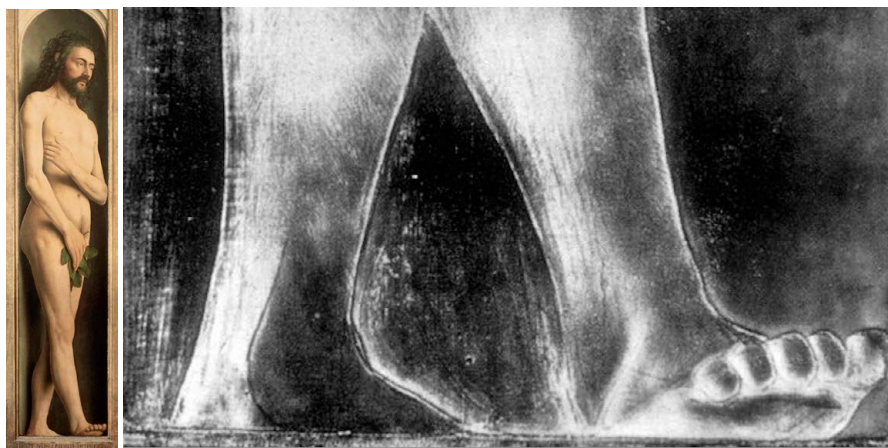
- Kantorowicz, Ernst
 1957 *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton (tr. it. *I due corpi del Re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Torino, Einaudi, 1989).
- Krainik, Clifford
 2005 *Face the Lens, Mr. President: A Gallery of Photographic Portraits of 19th-Century U.S. Presidents, Presidential Portraiture, White House History*, 16, 22-39.
- Leish, Kenneth W.
 1972 *The White House*, New York, Newsweek.
- Lorusso, Silvio
 2024 *Deep-dreaming Willy Wonka: AI Weird as the New Kitsch, rrrreflect. Journal of Integrated Design Research*, 1, 1-11.
- Manchia, Valentina
 2024 *Come creare insieme. AI-generated images e intersezioni possibili tra umano e artificiale*, ElC, 41, 299-311. <<https://mimesisjournals.com/ojs/index.php/ec/article/view/4451>>
- 2025 *Dentro l'immagine. Il primo libro di semiotica visiva*, Torino, Einaudi.
- Marin, Louis
 1981 *Le Portrait du Roi*, Paris, Minuit.
 1983 *Du sublime en politique. Le portrait du monarque, Procès. Cahiers d'analyse politique et juridique*, n. 11-12, 79-100.
 1985 *Le corps pathétique du roi. Sur le Journal de la santé du roi Louis XIV*, *Revue des Sciences humaines*, 1985, 69, 198, 31-49.
 1994 *Della rappresentazione* (Milano, Mimesis 2014).
- Mitchell, W.J.T.
 2015 *Image Science. Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*, Chicago, The University of Chicago Press (tr. it. *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Monza, Johan & Levi, 2019).
- 2017 *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Cometa, Michele & Cammarata, Valeria (a cura di), Milano, Raffaello Cortina.
- Mori, Masahiro
 1970 "Bukimi no tani Genshō", *Energy*, 7, 33-35.
- Pommier, Édouard
 1998 *Théories du portrait. De la Renaissance au Lumières*, Paris, Gallimard (tr. it. *Il ritratto. Storia e teorie del Rinascimento all'Età dei Lumi*, Torino, Einaudi, 2003).
- Rabbito, Andrea
 2025 *Pictorial Trump. Il ruolo politico delle nuove immagini*, Milano, Mimesis.
- Stoichita, Victor I.
 1997 *A Short History of the Shadow*, London, Reaktion Books (tr. it. *Breve storia dell'ombra*, Milano, il Saggiatore, 2015, pp. 13-39).
- Surace, Bruno
 2021 "Semiotica dell'uncanny valley", *Lexia*, 37-38, Volti Artificiali, 359-380.
- Tederick, Lydia Barker
 2005 "Artists' Life Studies for White House Portraits", *Presidential Portraiture, White House History* (16), 44-67.
- Zylinska, Johanna
 2020 *AI Art. Machine Visions and Warped Dreams*, London, Open Humanities Press.

Effetti collaterali

Abstract. The cinematographic *trompe-l'œil* predates the invention of cinema. It first originated in painting, at a time when the artifices in use broke through the so-called “aesthetic boundary” and hinted at a dynamic surpassing of the limits of the image. This magical feat first manifested itself in the painting of the early modern period. Its origins are very distant in time. It is not possible within the confines of this article to trace every stage leading from the beginnings of this cinematographic technique through to the animation work made possible by its invention. I will thus content myself with a very brief foray into the immediate prehistory of the cinematographic *trompe-l'œil* in the 19th century – a time of great and frenzied technical experimentation – before turning my attention, in a more analytical manner, to one of the most remarkable examples of *trompe-l'œil* proposed by the cinema of the second half of the 20th century.

Keywords: cinema, image, *trompe l'œil*, fiction, painting

Il *trompe-l'œil* cinematografico è precedente all'invenzione del cinema. Ha origine in pittura, in un'epoca in cui gli artifici utilizzati valicavano i cosiddetti “confini estetici” e lasciavano intravedere un superamento dinamico dei limiti dell'immagine. Questa magia si manifesta la prima volta nella pittura del primo periodo cosiddetto moderno. Le sue origini sono molto lontane nel tempo (Figg. 1-3).



Figg. 1-2. Jan Van Eyck, *Polittico dell'Agnello mistico*, particolare con Adamo, 1426-1432, Gand, Cattedrale di san Bavone e radiografia del piede di Adamo.



Fig. 3. Pere Borrell del Caso, *Sfuggendo alla critica*, 1874, Madrid, Banco de España.

La preistoria del *trompe-l'œil* cinematografico è costituita in primo luogo dalle fantasmagorie del Settecento, per proseguire, nel XIX secolo, con gli spettacoli di magia da fiera, nei quali Georges Méliès – considerato il padre fondatore del cinema europeo – eccelleva. Oltre a questi precedenti, i romanzi di S. F. degli anni '80 e '90 dell'Ottocento forniscono descrizioni letterarie pertinenti in cui l'avven-

to del cinema e la sua capacità di creare illusioni sono pienamente percepiti (Figg. 4-5). Villiers de L'Isle-Adam, in *Eva futura* (1885), e alcuni anni dopo, Jules Verne, nel suo *Il castello dei Carpazi* (1892), basandosi sulla tradizione dei trucchi da fiera (Figg. 6-7), prevedono con largo anticipo ciò che l'invenzione dei fratelli Lumière (risalente al 1895) ha realmente concretizzato.

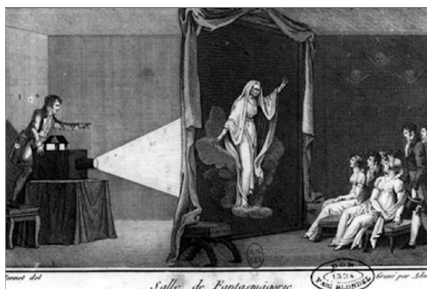


Fig. 4. Jean Baptiste Joseph Breton de La Martinière, Frantespizio di *Les savants de quinze ans ou entretiens d'une jeune famille*, Vol. 2, La V. Lepetit, Paris 1811.

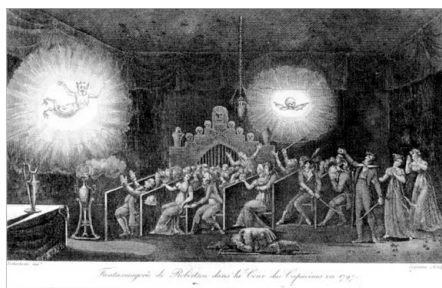
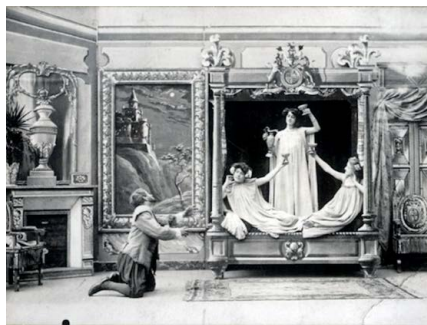


Fig. 5. *Fantasmagoria*, da *Memoires Recreatifs Scientifiques et Anecdoticques* di Etienne Gaspard Robertson, Chez l'Auteur, Paris 1831.

Leggiamo a titolo esemplificativo il passo dove, in *Il castello dei Carpazi*, Orfanik il malvagio fa “tornare” la cantante Stilla grazie a un dispositivo di duplicazione.



Figg. 6-7 Jules Verne, nel suo *Il castello dei Carpazi* (1892).



Jules Verne – e ciò è una stranezza per uno scrittore attentissimo ai dettagli tecnici – non ne offre una descrizione particolarmente convincente. Egli si limita a menzionare un ritratto, uno specchio, un filo elettrico e un cilindro di metallo. Insiste, invece, sullo spazio destinato alla proiezione, che unisce le caratteristiche di una torre gotica a quelle di una camera oscura, ricordando al lettore di oggi una sala cinematografica. Il protagonista del romanzo – Franz von Telek – vi penetra come se fosse un’antica “macchina parastatica”:

Un raggio di luce intensa filtrava dal buco della serratura, la cui chiave era all'esterno. Franz ascoltò, ma non sentì alcun suono provenire dall'interno dell'appartamento. Quando avvicinò l'occhio alla serratura, riuscì a vedere solo il lato sinistro di una stanza – che era ben illuminato, mentre il lato destro era in ombra. Dopo aver girato delicatamente la chiave, Franz aprì la porta. Una stanza spaziosa occu-

pava l'intero piano superiore del bastione. Sulle sue pareti circolari poggiava una volta a cassettoni, le cui nervature, incontrandosi, al centro, si fondevano in una pesante pinnacolo pendente. Spessi arazzi antichi con figure coprivano le pareti. Spesse tende pendevano dalle finestre, impedendo di vedere l'interno. La disposizione della stanza era a dir poco bizzarra e Franz rimase colpito dal contrasto che offriva a seconda che fosse immersa nell'ombra o nella luce. A destra della porta, lo sfondo scompariva in un'oscurità profonda. A sinistra, invece, una piattaforma, la cui superficie era drappeggiata con un panno nero, riceveva una luce potente, dovuta a qualche dispositivo di concentrazione, posto di fronte, ma in modo tale che non si riusciva a vedere il dispositivo di concentrazione, posto a circa tre metri di distanza. A circa tre metri di distanza, separata da uno schermo all'altezza del supporto, si trovava una poltrona antica con un lungo schienale che lo schermo circondava con una sorta di penombra (Verne 1892: 201).

La proiezione non si fa attendere:

Franz entrò e andò a mettersi dietro la poltrona. Aveva solo un altro passo da fare per afferrare il barone di Gortz, quindi, con il sangue agli occhi e la testa persa, alzò la mano [...]. Improvvisamente apparve Stilla. Franz lasciò cadere il suo coltello sul tappeto. Stilla si ergeva sulla pedana, in piena luce, i capelli sciolti, le braccia tese, mirabilmente bella nel suo costume bianco dell'Angelica dell'*Orlando*, proprio come era apparsa sul bastione del villaggio. Gli occhi fissi sul giovane conte penetrarono fino in fondo alla sua anima. Era impossibile che Franz non fosse visto da lei, eppure Stilla non accennava in alcun modo a rivolgergli la parola (Verne 1892: 202).

L'illustrazione di questa scena, che accompagnerà le prime edizioni del romanzo di Jules Verne, insiste su una pulsione scopica e tattile unidirezionale (Fig. 8).

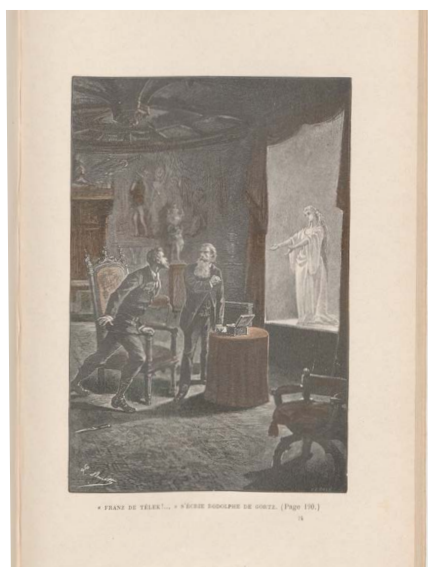


Fig. 8. Léon Benett, *Illustrazione per Le Château des Carpathes* di Jules Verne, 1892; Parigi, Bibliothèque d'Éducation et Récréation.

L'ardore del giovane protagonista è censurato due volte: una prima volta dall'interpersi del suo rivale, e una seconda dalla natura spettrale della proiezione. Il fascino esercitato dalla fantasia è comunque molto ben tematizzato, a dispetto dei mezzi grafici, piuttosto scarsi, utilizzati nell'incisione. È uno scenario che, *mutatis mutandis*, andrà presto a far parte della struttura dei manifesti pubblicitari dei film in cui proiettore, pubblico e schermo bianco finiscono per organizzarsi in una triade alquanto efficace (Fig. 9).



Fig. 9. Leon Gabriel Louis Coulet, *Salle de l'Etoile*, 1902 circa. Poster storico degli inizi del cinema proiettato.

Passerà meno di un secolo tra questi esperimenti preliminari e il film che affronterà nel modo più ricco e ingegnoso il tema dell'esca cinematografica. Stiamo riferendoci a *La rosa purpurea del Cairo* di Woody Allen del 1985, film in cui l'azione si svolge nel periodo della Grande Crisi del 1929.

Cecilia, la protagonista del film, si reca al cinema *Jewel* nel New Jersey, dove con i suoi pochi soldi acquista un biglietto che le permetterà di accedere a quella grotta delle meraviglie che è la sala cinematografica, per lasciarsi trascinare nel mondo dei sogni del cinema hollywoodiano. Benché spettacolo indubbiamente pubblico, il film per Woody Allen è anche il luogo dove le fantasie personali possono prendere forma (Figg. 10-11).



Fig. 11. Woody Allen, Gordon Willis, *La rosa purpurea del Cairo*, 1985. Cecilia al Box. Jewel.



Fig. 10. Woody Allen, Gordon Willis, *La rosa purpurea del Cairo*, 1985. Esterno del cinema.

Siamo negli anni della Grande Depressione. Cecilia ha appena perso il suo lavoro come cameriera in un modesto caffè, suo marito la tradisce e la maltratta. Sola, in mezzo al pubblico, si nutre delle immagini di un universo proibito, mentre tranquilla i suoi popcorn, finché, mentre sta rivedendo per la quinta volta lo stesso film (*La rosa purpurea del Cairo*), non accade qualcosa.

Non c'è forse nessuna scena in tutta la storia del cinema in cui il *trompe-l'œil* cinematografico sia più ricco di implicazioni e più astuto nei suoi artifici. È dunque mia intenzione procedere a un rapido esame di questo film. Iniziamo con lo sguardo di Tom Baxter, l'esploratore *playboy*, mentre Cecilia non può che stupirsi quando di colpo costui si rivolge a lei, e a lei soltanto (Figg. 12-13).

Lo scambio di sguardi produce una prima trasgressione della frontiera estetica, traducendo nel linguaggio cinematografico una delle figure più antiche della narrazione pittorica classica.



Figg. 12-13. Woody Allen, Gordon Willis, *La rosa purpurea del Cairo*, 1985. Tom intento a guardare Cecilia e Cecilia, a sua volta, intenta a guardarlo.

Dobbiamo ricordare qui il ricorso al “*Blick aus dem Bilde*” (“lo sguardo dal quadro”, Neumeyer 1964) nella pittura antica (Figg. 14-15), e la teorizzazione dell’*ammonitore* nel testo fondatore di Leon Battista Alberti:



Fig. 14. Filippo Lippi, *Annunciazione*, 1440, tempera su tavola, Firenze, Basilica di san Lorenzo.



Fig. 15. *Annunciazione*, 1440, dettaglio.

E piacemi sia nella storia chi ammonisca e insegni a noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere, o con viso cruccioso e con gli occhi turbati minacci che niuno verso loro vada, o dimostri qualche pericolo o cosa ivi maravigliosa, o te inviti a piagnere con loro insieme o a ridere (Alberti 1435: 24).

Tuttavia le azioni di Tom vanno oltre il ruolo del semplice “commentatore” tradizionale. Allo scambio degli sguardi segue quello verbale, cosa che rinforza la componente miracolosa della sequenza, collocandola oltre i limiti del verosimile. Di più: qui il film non fa che aggiornare, in virtù dei propri specifici mezzi, un’antica fenomenologia, quella cioè dell’immagine miracolosa (*Wunderbild*), che agisce e che parla (Fig. 16).¹



Fig. 16. Hieronymus Wierix,
San Giovanni della croce, incisione.

Alla concatenazione sguardo/parola segue l’evento cinematografico più importante, che definirei senza dubbio “il salto”. È qui che il film di Woody Allen propone una delle sue novità più rilevanti. Come per le precedenti esperienze pittoriche, anche l’impresa cinematografica si realizza mediante la tematizzazione della cornice dell’immagine e della sua trasgressione, fornendo allo stesso tempo un surplus reso possibile dalla sequenza dinamica e narrativa delle inquadrature.² In *La Rosa Purpurea del Cairo* la trasgressione inaugurale avviene tra due confini: lo sguardo e il “prendere per mano”.

Il racconto è proposto con mezzi puramente cinematografici, di cui uno dei più significativi è il passaggio dal mondo in bianco e nero del film incastrato nel mondo “reale”, policromo, o, per essere più precisi, dall’universo dei sogni di Hollywood al mondo bruno cupo degli anni della Grande Recessione americana. Nello stesso istante del “salto”, Tom Baxter cambia sostanza (il suo corpo getta un’ombra proiettata sullo stesso schermo dal quale è appena fuggito) senza cambiare del tutto il proprio status esistenziale: sarà per tutto il film un “fantasma incarnato” e le avventure che seguiranno ne saranno la conseguenza (Fig. 17).



Fig. 17. Woody Allen, Gordon Willis, *La rosa purpurea del Cairo*, 1985. Fotogramma del “salto” fuori dallo schermo del protagonista.

La questione più importante che si pone qui riguarda le motivazioni del “salto”. Affinché questo “salto” avvenga occorre che ci sia “desiderio”, e quello di Tom, felice in quel suo mondo di telefoni bianchi, dove lo champagne scorre a fiumi, non è poi tanto facilmente spiegabile. La sua azione agile e lieve è, invece, interdetta agli altri personaggi del suo stesso ambiente, e il desiderio che incarna non è in realtà *il suo*, bensì quello di Cecilia. Se il desiderio di Cecilia è quello di richiamare Tom nel suo mondo, il suo interesse di Cecilia di vederlo accompagnato dalla bionda Rita (Deborah Rusch) è inesistente, così a venirle miracolosamente in soccorso sarà lo schermo facendo resistenza a qualsiasi tentativo inopportuno di trasgressione.

Tutta la filmografia di Woody Allen è attraversata tenacemente da un dialogo con la psicoanalisi e *La Rosa purpurea del Cairo* non fa eccezione, visto che illustra in maniera ironica e, oserei dire molto “woodyalliana”, i principi riguardanti la formazione dei “fantasmi” che Freud descrive nella sua *Traumdeutung*, e successivamente elaborati nel breve saggio divenuto ben presto un classico intitolato *Formulazione sui due principi della visione psichica* del 1911:

Il nevrotico si distoglie dalla realtà effettuale perché la trova – nel suo insieme o in una sua parte – insopportabile. [...] In questo caso il pensato (il desiderato) era posto in modo semplicemente allucinatorio, così come ancor oggi accade ogni notte ai nostri pensieri onirici. Solo la mancanza dell’atteso soddisfacimento, la disillusione, ha avuto come conseguenza l’abbandono di questo tentativo di soddisfacimento per via allucinatoria [...]. La rimozione resta onnipotente nell’ambito del fantasticare; essa riesce a inibire rappresentazioni *in statu nascendi* prima che possano essere avvertite dalla coscienza, se il loro investimento può dare occasione allo sprigionarsi del dispiacere. Questo è il punto debole della nostra organizzazione psichica, che può essere impiegato per riportare sotto il dominio del principio di piacere processi di pensiero già divenuti razionali (Freud 1911: 20-21).

A questo punto potrebbe essere utile indagare i meccanismi messi in atto dalla creazione artistica dei fantasmi, cioè su come vengono affrontati dall'arte antica. Si tratta di invenzioni che, tradizionalmente, sono per lo più il frutto della libido maschile, mentre l'impulso scopico viene a volte tematizzato in modo immanente, sia mediante il simbolismo dello sguardo-freccia (Fig. 18),³ che in forma di *trompe-l'œil* (Fig. 19).⁴



Fig. 18. Werner van den Valckert, *Venere e Cupido*, 1612-1614, Collezione privata.



Fig. 19. Bartholomeus van der Helst (1613-1670), *Ritratto di giovane donna*, Paris, Musée du Louvre.

Negli esperimenti illusionistici pre e para cinematografici di Georges Méliès la manipolazione delle fantasie è quasi sempre qualcosa che riguarda gli uomini ed è senz'altro non per pura casualità quanto piuttosto il culmine di uno dei più apprezzati spettacoli di illusionismo di questo cineasta-venditore di trucchi, vale a dire l'ingrandimento allucinatorio delle carte da gioco, consiste nell'animazione della "dama di cuori" (Fig. 20).⁵



Fig. 20. Georges Méliès, *Le Menuet lilliputien* 1904. I lillipuziani si trasformano in carte da gioco.

I caratteri ripetitivi di questi precedenti confermerebbero la tesi esposta da Laura Mulvey in un articolo di grande impatto del 1975, in cui sottolineava che il godimento maschile rappresenta un elemento soggiacente a ogni spettacolo cinematografico.⁶ Woody Allen nella sua filmografia ricorre costantemente alla figura emblematica dell'illusionista da fiera,⁷ in cui riconosce il proprio *alter ego*, mentre nella *Rosa purpurea del Cairo* resta, per così dire, dietro le quinte (effettivamente, e lo si è notato diverse volte, è uno dei rari film in cui Allen non mette direttamente in scena se stesso). In questo film, inoltre, sottolinea i tratti femminili del voyeurismo cinematografico. La *Schaulust* al femminile, fenomeno assai raro nella tradizione, faceva comunque già parte della storia delle arti visive tradizionali: un esempio estrapolato dal quel grande corpus di leggende d'artista che sono *Le Vite* di Vasari, potrebbe chiarire alcuni suoi meccanismi. Nella *Vita* di fra Bartolomeo, Vasari (1568) racconta la genesi del *San Sebastiano* (Fig. 21), che fra Bartolomeo dipinse per la chiesa della Santissima Annunziata a Firenze, ma anche i problemi posti dalla ricezione di quel dipinto, così poco consueto. Prima di tutto l'esecuzione:



Fig. 21. Zacchia il Vecchio, copia da Fra Bartolomeo, *San Sebastiano e un angelo*, 1526, Fiesole, San Francesco.

E così se ne tornò a Fiorenza, dove era stato morso più volte, che non sapeva fare gli ignudi. Volse egli dunque mettersi a prova, e con fatiche mostrare ch'era attissimo ad ogni eccellente lavoro di quella arte, come alcuno altro. Laonde per prova fece in un quadro un San Sebastiano ignudo con colorito molto alla carne simile, di dolce aria e di corrispondente bellezza alla persona parimente finito, dove infinite lodi ac-

quistò appresso a gli artefici [...]. Aveva preso collera Fra Bartolomeo con i legnaioli che gli facevano alle tavole e quadri gli ornamenti, i quali avevan per costume, come hanno anche oggi, di coprire coi battitoi delle cornici sempre un ottavo delle figure il laddove Fra Bartolomeo deliberò di trovare una invenzione di non fare alle tavole ornamenti; ed a questo San Bastiano fece fare la tavola in mezzo tondo, e vi tirò una nicchia in prospettiva che par di rilievo incavata nella tavola, e cos' con le cornici dipinte attorno fece ornamento alla figura di mezzo.⁸

Da questo brano risulta piuttosto evidente che l'opera di fra Bartolomeo si impervia su un sofisticato dispositivo di adescamento al quale contribuivano, da un lato, l'esecuzione pittorica (i «colori carnali») e, dall'altro, la cornice dell'immagine concepita come un limite che è possibile trasgredire. E effettivamente la reazione davanti a quest'opera è stata tanto forte da superare probabilmente le stesse aspettative del suo creatore:

Dicesi che stando in chiesa per mostra questa figura, avevano trovato i frati nelle confessioni, donne che nel guardarlo s'erano corrotte, per la leggiadra e lasciva imitazione del vivo, datagli dalla virtù di fra Bartolomeo; per il che levatolo di chiesa, lo misero nel capitolo.⁹

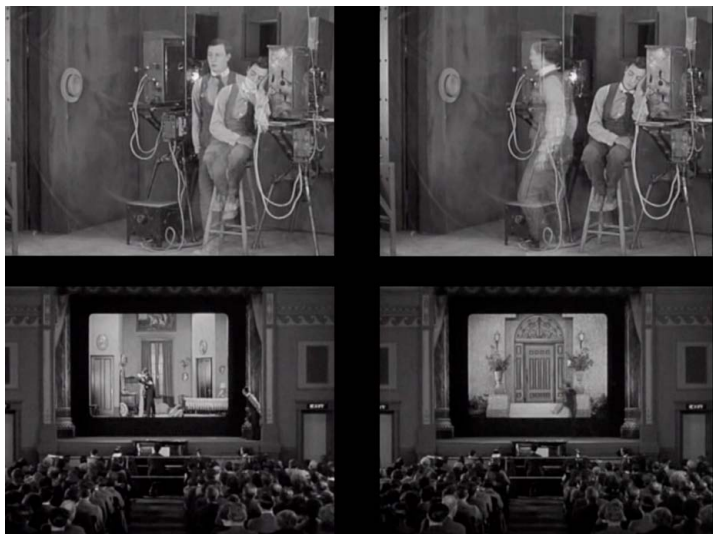
Occorre notare che nel resoconto vasariano il creatore dell'illusione trasgressiva è un uomo (il pittore-monaco fra Bartolomeo della Porta) e che i censori dei nocivi effetti sospettati di quella illusione (i frati domenicani della Santissima Annunziata) sono a loro volta degli uomini, il che dà all'affermazione dell'esistenza di un pubblico femminile (considerato allo stesso tempo sia visivamente eccitabile che moralmente colpevolizzabile) il carattere di una doppia proiezione e di una manipolazione prossima alla perversione.¹⁰

La maniera in cui Woody Allen tratta il tema della trasgressione fantasmatica è colma di tenerezza e priva di qualsivoglia implicazione moralizzatrice, riducendo, almeno in apparenza, il carattere puramente libidico della fantasia. Inoltre, la fascinazione di Cecilia non è che una delle reazioni possibili, e anche molto personalizzata, a fronte del miracolo della trasgressione, mentre altre reazioni – comunica Woody Allen – sono a loro volta possibili e forse anche più giustificate (Fig. 22).



Fig. 22. Woody Allen, Gordon Willis, *La rosa purpurea del Cairo*, 1985. Il protagonista Tom davanti allo schermo cinematografico.

Grazie al ruolo assegnato nel processo di fantasmaticizzazione della spettatrice femminile, *La Rosa purpurea del Cairo* occupa un posto singolare nella storia del *trompe-l'œil* in generale e in quella del *trompe-l'œil* cinematografico in particolare, e Woody Allen aveva probabilmente ragione a difendere l'originalità del suo film con i critici che lo hanno collocato sotto il segno degli esperimenti trasgressivi escogitati da Buster Keaton negli anni venti del secolo scorso.¹¹ In *Sherlock Jr.* del 1924, Buster Keaton, modesto gestore di un cinema di provincia, si addormenta sul lavoro e, sognando, entra nel film che stava proiettando. Il sogno dell'operatore trasforma il film, intitolato *Hearts and Pearls*, in una storia personale. La trasgressione è apertamente onirica e "il salto" (dalla realtà alla finzione – non viceversa come, tempo dopo, in Woody Allen) è tematizzato come un'impresa difficile e rischiosa. Uno dei colpi di genio di Keaton è stato quello di intervallare le avventure dell'operatore perso nella finzione con un percorso fatto di soglie, di fosse, di abissi e di cadute, veri e propri emblemi dei pericoli derivanti dall'effrazione originale delle frontiere. Alla fine, al momento del risveglio dell'operatore sognatore e della sua ultima caduta seguirà un gioco mimetico abilmente orchestrato in cui la realtà entrerà, non senza alcune note teneramente umoristiche, in una relazione speculare con la fiction (Figg. 23-26). Fine del film-quadro, intitolato *Sherlock Jr.* e di quello del film-nel-film, intitolato *Hearts and Pearls* coincidono, e tuttavia – fatto importante – si tratta di due realtà ben diverse che si confrontano. In Woody Allen, invece, il film-nel film e il film-quadro hanno lo stesso titolo.



Figg. 23-26. *Sherlock Jr.*, 1985. Fotogrammi con Buster Keaton, L'opérateur rêve, still du film *Sherlock Jr.* (1924)

«Il mio film» e il «film di Cecilia» sono «la stessa cosa» ma solo nella misura in cui *La Rosa Purpurea del Cairo* è un film su *La Rosa Purpurea del Cairo*.¹² Prendiamo ora in esame la seconda sequenza fondamentale di questo film, quella in cui Cecilia «va oltre» (Fig. 27).



Fig. 27. Woody Allen, Gordon Willis, *La rosa purpurea del Cairo*, 1985. I due protagonisti si incontrano nella sala cinematografica.

La sala è vuota, perché gli spettatori l'hanno abbandonata, mentre i personaggi del film aspettano impotenti il ritorno di Tom. L'entrata di Cecilia nel film turba per un momento le abitudini della società del *jet set*, ma la sua assimilazione è piuttosto rapida.



Fig. 28. Woody Allen, Gordon Willis, *La rosa purpurea del Cairo*, 1985. Cecilia “dentro” lo schermo.

Il “salto” di Cecilia avviene grazie all'azione dell'uomo che l'attira nell'al di là della finzione, aiutandola esplicitamente (con la mano tesa). Fortunatamente “lo effettua” senza inciampare, senza incastrare il piede nel “confine estetico” e... senza perdere il suo cappello.

L'integrazione nel mondo di Hollywood avviene in una marea di champagne. La lieve nebbiolina dell'ebbrezza insieme alle note morbide della musica favoriscono il “trasferimento”, e tutto avviene, cinematograficamente, grazie a un

dispositivo di sovrapposizione ottica, attraverso il quale il bianco e il nero del mondo dei sogni viene tematizzato (ironicamente, otticamente e musicalmente allo stesso tempo) dalla tastiera del pianoforte in bianco e nero.



Fig. 29. Woody Allen, Gordon Willis, *La rosa purpurea del Cairo*, 1985. Sovrapposizione ottica dei due protagonisti sulla tastiera del pianoforte.

L'intromissione di Cecilia nella fiction non pone, perciò, problemi di traduzione ottica, ma ne pone a livello della trama, del *plot*: una delle trovate più significative di Woody Allen è quella di rivelare il fallimento dell'incorporazione fittizia dell'eroina non tanto mediante un dissidio visivo, quanto attraverso la tematizzazione dell'incompatibilità tattile.



Fig. 30. Woody Allen, Gordon Willis, *La rosa purpurea del Cairo*, 1985. La cantante tocca Cecilia.

Segnaliamo qui che la narrazione filmica viene interrotta a due riprese da alcune grida di angoscia: la prima volta mentre Tom passa dal film nella realtà, la seconda volta mentre Cecilia passa dalla realtà al film.

Una delle grida traduce uno spavento ottico, la seconda un'angoscia tattile, entrambe vanno interpretate come dei segnali di allarme, messi abilmente in scena dall'autore del film, prima dello *scandalo* della trasgressione. Il carattere "scandaloso" della trasgressione è mitigato, se non addirittura sviato in un unico caso, un caso nodale: cioè nei reiterati abbracci tra Tom e Cecilia, sia che avvengano al di sotto o ben oltre il confine estetico. Quegli abbracci, che coniugano sguardi e carezze, altro non sono – dobbiamo ridirlo? – che delle allucinazioni, sono quindi irreali, illogici, persino assurdi, ma tuttavia teneri e commoventi. Sono certa-

mente il risultato di un *trompe-l'œil*, ma di un *trompe-l'œil* di tipo speciale, che solo il cinema può realizzare: un *trompe-l'œil*, per l'appunto, cinematografico.

Il *trompe-l'œil* artistico anticipa l'invenzione del cinema. Nasce in seno alla pittura proprio quando i diversi artifici chiamati in causa riescono a infrangere la "frontiera estetica",¹³ suggerendo un superamento dinamico dei margini stessi dell'immagine. Le origini di questa magia risalgono a un tempo lontano. Ripercorrere tutte le tappe che, partendo dagli esperimenti fondatori, portano all'animazione cinematografica andrebbe ben oltre i limiti del presente intervento. Per questo motivo mi sono limitato a una brevissima incursione nella preistoria recente del *trompe-l'œil* cinematografico, localizzata in quel periodo di grande effervescenza tecnica che è stato il XIX secolo, per poi essermi dedicato (in maniera più analitica) all'esame di uno degli esempi più significativi di *trompe-l'œil* offerto dal cinema contemporaneo.

La preistoria più prossima del *trompe-l'œil* cinematografico è principalmente da ricercarsi nelle fantasmagorie del XVIII secolo,¹⁴ a cui fecero immediatamente seguito, nel ventesimo secolo, gli spettacoli di magia da baraccone, un genere in cui eccelleva Georges Méliès, il padre fondatore del cinema europeo.¹⁵

Note

¹ Esempi e bibliografia dettagliata in: Milner (1982); Gronemeyer (2004); Warner (2006); Stoichita (1997).

² Per le tecniche pittoriche riguardanti la trasgressione del quadro si veda Michalski (1932); Stoichita (1998), in particolare 46-47; Krüger (2001). Per l'inquadratura cinematografica cfr. fra altri, Bordwell (1999: 175-198).

³ Per lo sguardo freccia, si veda in particolare: Steward (2003) e anche Stoichita (2008: 31-39).

⁴ Stoichita (1990: 106-139).

⁵ Cfr. in proposito Malthête, Mannoni (2008: 176-177).

⁶ Cfr. Mulvey (1975: 6-18).

⁷ Sui rapporti tra la magia da fiera e il cinema, cfr. Barnouw (1981); Gunning (1995: 42-71); Moore (2000).

⁸ «Fece fare la tavola in mezzo tondo e vi tirò una nicchia in prospettiva che par di rilievo incavata nella tavola; e cos', con le cornici dipinte a torno, fece ornamento a la figura di mezzo» (Vasari 1558, vol. IV: 188; cfr. anche Vasari/Chastel, Vol. V: 124).

⁹ Vasari (1558, Vol. IV: 188); Vasari, Chastel, Vol. V: 124).

¹⁰ Particolari in: Stoichita (2008: 108-111).

¹¹ Allen (2002: 144): « Que les choses soient claires: je ne me suis absolument pas inspiré de Sherlock Junior ».

¹² Su *Purple Rose of Cairo* come "metafilm", cfr. tra gli altri: Hösle (2007: 70-78).

¹³ Cfr. Michalski (1932).

¹⁴ Particolari in: Milner (1982). Cfr. anche Gronemeyer (2004) e Warner (2006).

¹⁵ Aspetto messo molto bene in luce nella recente esposizione organizzata presso la Cinémathèque française de Paris, cfr. il catalogo a cura di Malthête, Mannoni (2008).

Bibliografia

-
- Alberti, Leon Battista
1436 *Della Pittura*, Cecil Grayson, a cura di, Bari-Roma, Laterza, 1980.
- Allen, Woody
1993 *Woody et moi, entretiens avec Stig Björkman*, "Cahiers du cinema".
- Barnouw, Erik
1981 *The Magician and the Cinema*, New York-Oxford, Oxford University Press.
- Bordwell, David
1999 *On the History of Film Style*, Cambridge-Mass-London, Harvard University Press.
- Calabrese, Omar
2011 *L'arte del trompe-l'oeil*, Milano, Jaca Book.
- Freud, Sigmund
1911 *Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens* » (1911): *Psychologie des Unbewussten* (Studienausgabe, Bd. III), München, 2000; tr. it., *Precisazioni su due principi dell'accadere psichico*, OSF vol. 6, Boringhieri, Torino 2003.
- 1911 *Erläuterungen zu zwei Prinzipien des psychischen Geschehens*, in GW XIII. Frankfurt, Fischer, pp. 230-238; tr. it., *Precisazioni su due principi dell'accadere psichico* in *Opere. Casi clinici e altri scritti (1909-1912)*, vol. 6, Bollati Boringhieri, Torino 1978.
- Gronemeyer, Nicole
2004 *Optische Magie. Zur Geschichte der visuellen Medien in der frühen Neuzeit*, Bielefeld, Transcript Verlag.
- Gunning, Tom
1995 *Phantom Images and Modern Manifestations. Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny*, in Petro Patrice, a cura di *Fugitive Images. From Photography to Video*, Bloomington, Indiana University Press.
- Hamon, Philippe
2001 *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti.
- Hösle, Vittorio
2007 *Woody Allen. An Essay on the Nature of the Comical*, South Bend, Indiana, University of Notre Dame Press.
- Krüger, Klaus
2001 *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München, Brill-Fink.
- Malthête, Jacques & Mannoni, Laurent
2008 *L'œuvre de Georges Méliès*, Paris, Editions de la Martinière.
- Michalski, Ernst
1932 *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Berlin, De Gruyter.
- Milner, Max
1982 *Le fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Presses Universitaires de France, Paris; tr. it., *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, Bologna, il Mulino, 1986.
- Moore, O. Rachel
2000 *Savage Theory. Cinema as Modern Magic*, Durham-London, Duke University Press.

- Mulvey, Laura
1975 *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, "Screen", 16, 3.
- Neumeyer, Alfred
1964 *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin, Gebr. Mann Verlag.
- Noiray Jacques
1982 *Le romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, vol. II, Jules Verne – Villiers de L'Isle-Adam, Paris, José Corti.
- Petro, Patrice, a cura di
1995 *Fugitive Images. From Photography to Video*, Bloomington, Indiana University Press.
- Steward, Dana E.
2003 *The Arrow of Love. Optics, Gender, and Subjectivity in Medieval Love Poetry*, Lewisburg-London-Cranbury, Bucknell University Press.
- Stoichita, Victor I.
1990 *Der Quijote-Effekt. Bild und Wirklichkeit im 17. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung von Murillos Œuvre*, in Hans Körner, a cura di, *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste, 2, Hildesheim-Zürich-New-York, Georg Olms Verlag.
- 1998 *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München, Bink.
- 2008 *The Pygmalion Effect: From Ovid to Hitchcock*, Chicago, University Chicago Press (tr. it., *L'effetto Pigmalione, Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano 2008).
- 2023 *I cieli in cornice, Mistica e pittura nel secolo d'oro dell'arte spagnola*, Lucia Corrain, a cura di, Milano, Meltemi.
- Vasari, Giorgio
1550 *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, Giunti.
- 1568 *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, Lorenzo Torrentino; tr. it., *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, a cura di André Chastel, Arles, Actés Sud, 2005.
- 1568 *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Gaetano Milanese, a cura di, Firenze, Sansoni, vol. IV, 1879.
- Verne, Jules,
1892 *Le Château des Carpathes*, Bibliothèque d'éducation et de récréation, s.a, p. 200; tr. it., *Il castello dei Carpazi*, Milano, Mursia.
- Warner, Marina
2006 *Phantasmagoria, Spirits Vision, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*, Oxford, Oxford University Press.

Introduzione a *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria
di un genere pittorico*
Omar Calabrese

1. *Precedenti e tipologie generali dell'autoritratto*

Il tema dell'autoritratto è stato affrontato molte volte nella storia dell'arte. In certi casi, si è scelto di esporlo dal punto di vista meramente iconografico, in linea con la tradizione delle grandi collezioni cinque- e seicentesche: una raccolta di «uomini illustri» limitata ai nomi dei grandi artisti che hanno raffigurato se stessi. In altre occasioni, si è preferito approfondire qualche specifico momento storico nel quale l'esecuzione di autoritratti corrisponde alla nascita di una ideologia, di una poetica, di un particolare fatto sociale. Oppure, ci si è soffermati su casi individuali estremamente eclatanti, come quelli di artisti (Rembrandt, van Gogh, Munch, e pochi altri) che si sono esercitati in questo genere con insistenza ossessiva, e si è tentato di chiarirne i motivi o le conseguenze stilistiche. Le tre tipologie appena elencate presentano molti pregi, ma anche alcune carenze. Le gallerie iconografiche, ad esempio, offrono spesso una straordinaria quantità di documenti e costituiscono la fonte necessaria per un lavoro analitico ulteriore, ma si limitano all'elaborazione di liste, senza intervenire nella descrizione e nell'interpretazione del fenomeno, e tanto meno nella sua spiegazione. Le ricerche a carattere storico si orientano, invece, proprio sugli aspetti descrittivi, interpretativi ed esplicativi (sono dunque «scientifiche» nel senso canonico di questo termine), ma il loro difetto è quello di ignorare la possibile esistenza di una «teoria generale» di questo oggetto artistico, perché non comparano i singoli e decisivi momenti prescelti con altri precedenti e successivi nella storia, e non ne traggono pertanto riflessioni più generali. Gli studi sui singoli artisti, infine, inseriscono l'indagine sull'autoritratto all'interno di più complesse ricostruzioni biografiche individuali, e finiscono per perdere di vista il soggetto specifico, e cioè la definizione del tema di cui stanno parlando.

Questo libro si propone di compiere un percorso diverso. In primo luogo, vuole essere una effettiva «storia» dell'autoritratto. Non sorprenda, però, se il termine è tra virgolette. «Storia» non è una parola dal significato univoco, perché questo dipende dal punto di vista col quale la si intende. Il lettore troverà in questo saggio non una successione cronologica di eventi, determinata dalle date di esecuzione delle opere, ma una successione di concetti. Ciascuno ha origine in un momento particolare della storia, e di ciascuno si seguono separatamente gli sviluppi. Ad esempio, nel primo capitolo si parte dagli autoritratti come

manifestazione di una identità generica (il nome dell'autore piuttosto che le sue effettive fattezze, e dunque la comparsa della sua immagine come sostituto della firma). Questo tipo nasce nell'antichità classica e continua nel Medio Evo, ma rimane in vigore in certi casi fino alla modernità, pur cambiando di senso e mostrando maggior coscienza del peso della tradizione da parte degli artisti che lo adottano. Il secondo capitolo tratta dell'autoritratto nascosto in scene narrative, e ha origine nel tardo Medio Evo e nel primo Quattrocento, quasi si trattasse di una necessità di autografia delle opere da parte dei loro esecutori. Ma, ancora una volta, se ne osservano anche le evoluzioni successive e le connotazioni che derivano dall'impiego consapevole di tale modello. E così fino alla fine: l'autoritratto «delegato» inizia nel Quattrocento in ambiente fiammingo, e serve a segnalare certi caratteri morali dell'artista; lo segue l'autoritratto autonomo, destinato a esaltare il nuovo ruolo sociale dell'artista, in parallelo con la funzione del ritratto, cioè di un genere del quale costituisce una sottospecie; si pone poi la questione del fondamento teorico dell'autoritratto, e cioè lo specchio, in rapporto da un lato con la grande produzione di specchi prima convessi e poi piani del Cinquecento, e dall'altro con le regole della prospettiva, ormai divenuta centrale per le idee sulla composizione dell'opera d'arte; nel medesimo periodo si evolve una maniera di intendere l'autoritratto come segno della gloria del suo autore, in conseguenza del sorgere dell'idea dell'artista «divino»; il tema della gloria (inizialmente tutto maschile) fa emergere però una analoga, ma diversa, rivendicazione femminile, e anche in questo caso se ne indagano le specificità e le contraddizioni dovute alla considerazione sociale vigente della donna; dopo l'inserimento delle arti nel novero delle professioni liberali, assistiamo al ritorno della valorizzazione della tecnica materiale a partire dal tardo Cinquecento, e si studiano pertanto le varietà di significato del motivo dell'atelier; nel medesimo momento esplode il tema della diversità, stranezza, bizzarria dell'artista e quello delle sue passioni più intime, anche negative, che costituisce al tempo stesso l'origine di una attività introspettiva; nel medesimo periodo e con il Seicento cominciano a presentarsi sulla scena dell'arte i maestri che affidano all'autoritratto il compito di indagare sulla propria autobiografia attraverso lo strumento dell'immagine invece che con quello della scrittura; e infine, nel Novecento (ma con qualche poco indagato antecedente barocco) si giunge alla negazione o addirittura alla distruzione dell'autoritratto.

Come si vede, l'andamento storico si affianca a una tassonomia, cioè a un principio di classificazione dei differenti modelli di autoritratto. Anche in questo caso, però, il tentativo è quello di andare oltre il puro ordinamento schematico. Ognuno dei tipi illustrati nei vari capitoli corrisponde a un concetto astratto: l'identità, la testimonianza autografa, il simbolo di un valore, la rivendicazione del ruolo, il fondamento scientifico della raffigurazione di sé, la legittimazione sociale, la differenza sessuale, la maestria tecnica, le passioni, la negazione dell'identità. Ma tutti questi concetti intrattengono relazioni reciproche, e il loro insieme è così compatto che ci fa giungere alla conclusione che esista una vera e propria «teoria dell'autoritratto», elaborata lentamente, ma saldamente, in circa quattromila anni di tradizione. Questa teoria finisce con il coincidere con una più vasta teoria della rappresentazione, perché esprime e di volta in volta mette in discussione proprio i canoni di quest'ultima¹.

Due osservazioni sono a questo punto necessarie. La prima riguarda il fatto che l'apparato concettuale che emerge dalla nostra indagine – e che qui viene

espresso mediante parole – è tutto manifestato dagli artisti attraverso il loro strumento comunicativo per eccellenza, e cioè l'immagine. Ciò conferma una tesi che va considerata come un assioma di partenza: l'arte può essere teoria di sé stessa anche con i propri mezzi, e non solo con la mediazione del linguaggio verbale, come solitamente sostengono i linguisti. A nulla vale la possibile obiezione sulla effettiva consapevolezza che gli artisti hanno avuto nel compiere questa operazione. La cultura, infatti, parla in noi della propria organizzazione anche quando noi non sappiamo di conoscerne i principi formatori.

La seconda osservazione concerne il fatto che gli aspetti teorici emergenti dalle opere degli artisti sono stati qui «tradotti» e resi omogenei attraverso i metodi delle scienze umane. Si è fatto ricorso alla narratologia quando si trattava di meditare sulle forme narrative dell'autoritratto, alla semiotica quando occorreva mettere in luce il carattere della soggettività enunciativa degli autori, all'antropologia e alla psicologia cognitiva quando si voleva illustrare il fenomeno dell'identità, e così via in un vasto concorso di procedure analitiche. Ma proprio questo è il tratto fondamentale del volume: non praticare una astratta e confusa interdisciplinarietà, ma rimanere sempre ancorati allo studio delle singole opere, e convocare di volta in volta quegli aspetti teorici che sono esplicitamente o implicitamente richiamati dalle opere stesse, e che servono a capirle meglio.

2. Premesse per una teoria dell'autoritratto

Definire che cosa sia un autoritratto (così come un ritratto) è impresa più complicata di quel che parrebbe a prima vista. Non per nulla, nel linguaggio comune adoperiamo questo termine con grande larghezza di significato. Ne porta testimonianza anche il dizionario. Ne prendo uno qualsiasi, il canonico Devoto-Oli, *Nuovo Vocabolario illustrato della lingua italiana*. E leggo: «Autoritratto: ritratto che un pittore o uno scultore fa di se stesso; e *estens.*: descrizione in prosa o in versi del proprio aspetto fisico o anche delle proprie qualità morali». E alla voce Ritratto: «Riproduzione figurativa o fotografica delle sembianze di una persona; e *estens.*: descrizione dell'aspetto o del carattere di una persona o di un luogo». Che cosa inferiamo dalle due definizioni associate? Che l'uso del termine «autoritratto» può estendersi da un significato proprio a uno metonimico, e indicare di volta in volta una raffigurazione fisica, la descrizione di un individuo, una rappresentazione psicologica o morale, o naturalmente tutte e tre le cose insieme. Ma perché è possibile un simile slittamento progressivo del senso, e come avviene?

Innanzitutto, ricordiamo che il ritratto è originalmente la riproduzione di un'identità fisica: riguarda le sembianze di qualcuno, cioè il modo con cui si può riconoscere visivamente un singolo soggetto. Poi, però, si può allargare il significato sia di «identità» che di «sembianze». L'identità, infatti, è data dall'immagine dell'individuo, ma anche dalle sue altre proprietà: ciò che possiede, ad esempio; o ciò che ha fatto e detto. Si può benissimo dire, del resto, che «il *Discours de la méthode* è l'autoritratto di Cartesio», oppure che «l'arredamento della casa è l'autoritratto di chi ci abita». Ma da qui può prendere le mosse un ulteriore allargamento semantico. Fra le proprietà di una persona – e che ne manifestano l'identità – possiamo anche collocare le sue qualità psicologiche e morali, le sue emozioni e i suoi pensieri. L'interiorità si sostituisce all'insieme di interiorità ed esteriorità che veniva considerato prima. Al limite, si può sostenere che «la teo-

ria della relatività è l'autoritratto di Einstein», se vogliamo sottolineare una volontà di autoraffigurazione da parte dello scienziato nell'impostare la sua teoria (o quanto meno che essa è il suo ritratto). In arte, del resto, è usuale sostenere che ogni opera è un po' l'autoritratto dell'artista, o che ogni testo letterario contiene in qualche modo l'autobiografia del suo autore.

Cominciamo a rinvenire, così, almeno una condizione essenziale per l'autoritratto: un testo verbale o visivo che sta al posto di colui che lo produce, e che dunque lo *rappresenta*. Detto altrimenti: che agisce come «rappresentazione» (cioè, rozzamente, come imitazione «sommigliante» di qualcuno) o come «rappresentanza» (cioè sostituto) del suo autore. Tuttavia, questa conclusione non è ancora del tutto precisa. Se restiamo, infatti, alle definizioni del vocabolario, ci accorgiamo che mancano ancora alcuni elementi necessari e sufficienti perché ci sia autoritratto. Il primo, e più evidente, è che l'autoritratto deve manifestare la volontà di esibire la propria immagine. In termini psicologici, si potrebbe sostenere che non c'è autoritratto senza *l'intenzione di indicare* (con i più differenti gradi di esplicitazione) *la propria identità*. Altrimenti, avremo soltanto un testo che reca la traccia dell'identità del suo autore, cioè che contiene la sua «firma», un suo segno di proprietà, ma non esattamente la produzione dell'immagine di sé. Avremo una specie di proposizione visiva equivalente alla frase «questo è mio», che può tuttavia essere involontaria, perché limitata a una traccia dell'appartenenza al soggetto che la enuncia, ma che non è ancora la proposizione «questo sono io», che è invece una affermazione volontaria relativa al riferimento personale di un'immagine.

Rimaniumo, adesso, all'interno del linguaggio, e ripetiamo il medesimo concetto in termini ancora più strutturati.

Primo: l'opera che chiamiamo «autoritratto» deve contenere la traccia della categoria grammaticale «io-qui-ora», che funziona come simulacro della produzione comunicativa del testo stesso. Linguisti e semiologi chiamano tutto ciò «istanza dell'enunciazione»: appare nel testo un *soggetto enunciatore* (io, tu, noi, voi), un *tempo dell'enunciazione* (ora) e un *luogo dell'enunciazione* (qui), in relazione con l'enunciatario del testo stesso (rozzamente: con colui al quale il testo è rivolto).²

Secondo: l'opera che chiamiamo «autoritratto» deve contenere anche una traccia di riflessività, esattamente come accade ai verbi che portano lo stesso nome. I linguisti hanno posto in evidenza il fatto che in ogni verbo riflessivo è implicata un'azione simmetrica: un soggetto agisce in una direzione, e l'azione ritorna su di lui come oggetto, in un rapporto di specularità. C'è qualcosa di indiscutibilmente visivo e geometrico in tutto ciò, che richiama alla mente per l'appunto l'autoritratto, che nella versione più elementare consiste appunto nella rappresentazione di un'azione riflessiva, cioè quella di guardarsi allo specchio.

Terzo: l'opera che chiamiamo «autoritratto» deve altresì manifestare *testualmente* quel che abbiamo denominato «intenzione» o «volontà» comunicativa. E, infatti, diversamente da altre opere che semplicemente portano il «gene» stilistico del loro autore, indica il «voler fare» o il «voler essere» del soggetto parlante. Detto altrimenti, l'artista mostra sé stesso, ma lo fa con una posa e con un insieme di gesti e attributi, che ne qualificano l'esistenza o l'attività.³

Una prima rapida conclusione: l'autoritratto è, in quanto tipo di discorso, la somma di una categoria grammaticale (l'ego), di una struttura sintattica (la riflessività) e di una modalizzazione (il volere). Il tutto applicato alle configura-

zioni più diverse: un volto, un insieme di oggetti, un insieme di caratteri astratti. Naturalmente, lo è in ipotesi. Ogni autoritratto concreto, poi, può scegliere la sua strada specifica per manifestarsi, e ad esempio giocare sulle possibili gradazioni nell'apparire dei singoli elementi dell'autoritratto.

Come si è visto, dare una definizione di «autoritratto» è meno facile ed evidente di come appaia a prima vista. Il fatto che si tratti di un genere di rappresentazione in cui l'autore ritrae sé stesso nasconde una lunga serie di problemi che potrebbe allungare ancor di più le osservazioni critiche appena accennate. Il primo riguarda la parola «genere». Che cos'è un «genere»? E come si caratterizza il genere specifico dell'autoritratto? Il secondo concerne invece il termine «rappresentazione». Che cosa «rappresenta» un artista? Con quale mezzo espressivo possiamo legittimamente parlare di rappresentazione (le diverse arti possono essere confrontabili, pur utilizzando mezzi assai differenti tra loro)? Infine, una terza questione tocca il verbo «ritrarre». Che cosa significa? Vuol dire creare un'immagine verosimile, aderente alla realtà? O, più astrattamente, procedere all'identificazione di una persona esistente (ma, se si vuole, persino immaginaria)? A questi interrogativi non risponderemo adesso in via sistematica, ma, come vedremo, essi resteranno sempre sull'orizzonte della nostra ricerca.

Note

¹ Qualcosa di simile (ma da un punto di vista esclusivamente storico) è stato svolto sul ritratto. Cfr. E. Pommier, *Théories du portrait*, Gallimard, Paris 1998, che però va alla ricerca delle fonti teoriche esplicite del ritratto stesso; e anche J. J. Courtine-C. Haroche, *Histoire du visage*, Rivages, Paris 1988, che preferisce indagare il tema dell'espressione passionale in tutte le rappresentazioni dei volti, indipendentemente dai generi.

² La teoria dell'enunciazione è un capitolo fondamentale della linguistica generale e della semiotica generativa. Tende a spiegare il funzionamento del discorso separando l'enunciato e appunto l'enunciazione. Quest'ultima organizza il discorso simulando (o nascondendo) lo scambio comunicativo fra chi produce e chi riceve il discorso stesso, e dunque mettendo in evidenza (o cancellando) la soggettività dell'atto di parola. La semiotica attribuisce quest'ultima caratteristica a qualunque tipo di discorso, anche non verbale. Si vedano in proposito, fra gli altri, E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Paris 1972; C. Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1985; A. J. Greimas - J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris 1979; G. Manetti, *L'enunciazione*, Protagon, Siena 2001.

³ Cfr. O. Calabrese, *La macchina della pittura*, Laterza, Bari, 1985.

1. *Qualche appunto di metodo*

1.1. *Il concetto di genere*

Nella storia della letteratura il concetto di “genere” ha una antichissima tradizione, seppur fra alterne vicende di fortuna. Come è noto, infatti, esso può essere fatto risalire al VI e V secolo a.C., quando i sofisti, e poi i grammatici antichi, cominciarono a classificare secondo categorie formali e di contenuto i prodotti di poesia. Non ripercorreremo qui le tappe nelle quali il concetto di genere letterario è stato variamente considerato fino ai nostri tempi (si vedano a tal riguardo il comodo lavoro di schedatura in Bettetini e altri 1977; o il recente Segre 1979). E dei tentativi della sua rifondazione novecentesca non prenderemo in esame se non quelli di prospettiva semiotica (cfr. Corti 1976; Bettetini e altri 1977; Casetti e altri 1978; Eco 1979; Violi-Manetti 1979; Segre 1979).

Quel che ci interessa però sottolineare è il fatto che il dibattito critico-letterario sui generi è sempre rimasto centrato su alcuni problemi di fondo, che val la pena di ricordare brevemente:

- a) se i generi esistono o meno;
- b) quale sia la natura dei generi: modelli ideali di opere secondo i quali formulare astrattamente dei giudizi di valore sulle opere concrete e individuali, o, al contrario, criteri descrittivi – al limite, nomenclature – capaci però di formalizzare elementi ricorrenti in gruppi di opere;
- c) quale sia la funzione dei generi: una funzione puramente didattica, pratica e precritica (una teoria di mnemotecnica, come volevano, ad esempio, Fubini e De Sanctis) o invece un momento interno alla vita stessa della letteratura e della società (come sosteneva, ad esempio, Brunetière, e poi in generale molta critica positivista);
- d) se si possa parlare di un “sistema” dei generi, e se questo, ancora una volta, sia una pura organizzazione classificatoria, o una gerarchia di giudizi di valore e quindi di normative.

Non è importante, per il momento, discutere delle singole posizioni che storicamente si sono collocate nello schema appena delineato (allo scopo, rinviando nuovamente a Bettetini e altri 1977; Segre 1979). importa però osservare che il dibattito da Aristotele in avanti ha sempre oscillato fra una impostazione deduttivo-descrittiva ed una normativo-progettuale. questa considerazione è fonamen-

tale per comprendere la reale portata del nuovo modo di intendere il concetto di genere che si fa strada nel Novecento.

È solo con il Novecento, infatti, con lo sviluppo da un lato della linguistica generale e dall'altro di diverse teorie dell'interpretazione, che si afferma una particolare formulazione del concetto di genere. e precisamente: l'istituzione del genere non è altro che il momento difficile e complesso in cui si instaura e si articola un rapporto fra autore e lettore. In Kholer, presentatore di una poco nota relazione sul tema *Les genres littéraires* all'omonimo convegno parigino del 1937, tale prospettiva è chiara: l'autore immette nel testo delle marche che rendono quest'ultimo riconoscibile secondo sistemi di attese presunti nel lettore; il quale, a sua volta, è capace di "leggere" le sorprese dell'autore proprio perché esse sono veicolate dalle suddette marche di riconoscimento.

Il genere si condifura, dunque, come una delle strategie di produzione di un testo, e contemporaneamente come un percorso interpretativo. Non siamo lontani, in fondo, da quei principi di cooperazione testuali esaminati oggi, sia pure con ben altra complessità e con differenti strumenti, dalla semiotica letteraria (e su tutti val qui la pena citare il *Lector in fabula* di Eco). Ma in realtà tutte le moderne teorie dell'interpretazione, applicate alla letteratura, esprimono il concetto di genere in termini fra loro simili: il genere rappresenta in certo qual modo il sistema delle regole intrinseche di un tipo di enunciati appartenenti ad una certa "aria di famiglia". È, quindi, una sorta di ponte fra l'unicità dei singoli oggetti presi in esame, e la generalità delle regole del sistema linguistico a cui appartengono. La necessità euristica di questo ponte è evidente tanto in Saussure quanto in Wittgenstein. In Saussure essa in fondo viene posta in evidenza dallo scarto esistente fra norme della *langue* e norme dell'enunciato concreto: la possibilità di comprendere il significato di un enunciato risiede nella possibilità di coniugare norme elastiche come quelle della lingua e norme effettive come quelle dell'enunciato. In Wittgenstein, a pensarci bene, si tratta della stessa cosa: come si imparano le regole di un gioco? Da un lato esistono le norme per tutti i giochi, ma per giocare occorre conoscere le regole *in un* gioco. Cosa che si può fare, perché ogni gioco (diciamo pure: ogni enunciato) è sempre connesso con un "tipo di gioco", cioè con più giochi (enunciati) simili. Il genere è più o meno analogo al "tipo di giochi": è l'idea del tutto che permette di comprendere le parti di un testo, e che nello stesso tempo è autonomamente marcato nelle parti di un testo, e che nello stesso tempo è autonomamente marcato nelle parti stesso del testo. In sostanza, siamo al criterio che permette al circolo ermeneutico heideggeriano di non essere vizioso: è così che in Hirsch (1967) prospettiva heideggeriana e wittgensteiniana paiono finire per coniugarsi perfettamente. Ma anche Segre (1979), nello spiegare l'atto comunicativo orientato dal genere, non è lontano da questa medesima prospettiva, laddove definisce il testo letterario una "comunicazione a due tempi, senza feedback", scissa cioè in due fasi distinte, quella emittente-messaggio, e quella messaggio-ricevente. Il che implica una strutturazione esattamente codificata: l'inserimento del testo in un tipo di messaggio da parte dell'autore, ed una conoscenza dei tipi di messaggio possibili da parte del lettore, cioè il porsi del cosiddetto "orizzonte d'attesa".

1.2. I generi in pittura

Nella tradizione delle arti figurative, il concetto di genere è ambivalente: i trattatisti classici, ad esempio, parlano talora di "genere di pittura" e talora di "pittura di genere", nel primo caso riferendosi a una concezione neutrale di una nomencla-

tura o di una organizzazione gerarchica di valori, nel secondo caso riferendosi alla ripetizione retoricamente consolatoria di schemi figurativi accademici.

Sempre nella tradizione artistica, inoltre, il concetto di genere è – almeno rispetto a quella letteraria – relativamente giovane. È consolidato e coscientemente utilizzato dagli autori a partire dal XVI e XVII secolo, e, quanto a scritti teorici, può essere ritrovato, per qualche particolare intuizione o per qualche aspetto tecnico, al più presto nel *Libro dell'arte* di Cennino Cennini (fine XIV secolo). Certamente nella tradizione artistica il concetto di genere non ha una vita autonoma né una propria esclusiva storia interna. Anzi: i prestiti dalla letteratura sono del tutto evidenti, così però come i paralleli ritorni alla letteratura a partire dalle arti visive. Vanno notate, tuttavia, alcune caratteristiche specifiche. In primo luogo, va segnalata una maggior distanza temporale fra *istituzione pratica dei generi* nelle opere pittoriche e la loro *istituzione teorica* rispetto a quanto non avvenga in letteratura. Ciò almeno se diamo fede a chi sposta assai indietro nel tempo la nascita di alcuni generi, come fanno per il paesaggio Clark (1949) e Gombrich (1966). Sarebbe lecito avanzare l'ipotesi – che qui però ci limitiamo a segnalare e che non discuteremo – che per quanto riguarda le arti figurative la *sanzione* dei generi non avvenga per cause di semplice “decadenza” inventiva (ma è questa stesso ipotesi completamente difendibile?), come paiono suggerire in ambito letterario Corti (1976) e Segre (1979), ma per ragioni molto più “politiche”. Si pensi ad esempio, alla fine del Cinquecento, in armonia col Concilio di Trento e la Controriforma, ai dettami del cardinal Gabriele Paleotti sulla pittura di storia (*Discorso intorno alle immagini sacre e profane* 1582) e in particolare sui soggetti religiosi.

In secondo luogo, va notato che nella tradizione artistica non è così netta la separazione fra una concezione classificatoria ed una concezione normativa, fondata sui giudizi gerarchici di valore. Ad esempio: nella famosa *Lettera al Signor Teodoro Amideni*, di Vincenzo Giustiniani, scritta prima del 1620, si stabiliscono i ben noti dodici gradi di valutazione (dalla copia del disegno mediante spolvero alla pittura di storia), ma in fondo si descrivono anche delle tipologie di soggetti e delle specifiche tecniche di pittura relative a tali soggetti. né vi mancano un certo didattismo e qualche mania classificatoria da collezionista ante litteram. Forse ancora più tecnica e collezionista è poi la graduatoria/classificazione di Giulio Mancini (*Considerazioni sulla pittura*, 1617-1621) che dal paesaggio alla Storia distingue più modestamente sette generi di pittura.

Ma è soprattutto nei pittori che scrivono che è invece facile ritrovare una concezione del termine “genere” assai vicina al senso moderno. È sicuramente già il caso di Leonardo Da Vinci e di Leon Battista Alberti rispettivamente nel *Trattato della pittura*, e nel *De pictura* per quanto di apocrifo essi contengano. E, in particolare, è il caso di Poussin, per il quale Louis Marin ha brillantemente dimostrato che la *Lettera a Chantelou* è un vero e proprio saggio di analisi del discorso pittorico paragonabile a quello del discorso linguistico nella *Logica* di Port-Royal.

Molti altri esempi si potrebbero aggiungere. In una antologia con intenti meramente didascalici come quella poco nota (ma del resto non lo merita) di Henri Guerlin (*L'art enseigné par les Maîtres*, dei primi del Novecento) nel volume dedicato a *La composition* e in quello intitolato a *Le paysage* di creazione o composizione all'interno dei vari generi. A puro titolo di curiosità, ricorderò che esiste una splendida favoletta in versi di Perrault tutta dedicata ai generi di pittura nella quale la coscienza della differenzialità delle marche di genere sembra piena:

Il la vit au milieu d'une superbe salle,

Où, par les traits hardis de ses doctes pinceaux,
D'un soin laborieux il retouchait les tableaux
De neuf jeunes beautés, toutes singulières,
Qui, sous ses ordres, suivaient neuf diverses manières ;

Et qui, s'étant formées de différents objets,
Avaient représenté neuf sortes de sujets.

Nove “diverses manières”, dice Perrault, cioè nove diverse tecniche e strutture compositive, e parallelamente nove forme di organizzazione degli oggetti corrispondenti a nove rappresentazioni dei soggetti. Grande minuzia ordinatrice, dunque, che mette in relazione tecniche produttive, materiale pre-pittorico, e testo pittorico finale sullo sfondo del concetto di genere.

Ma del resto, più tardi, Constable e Delacroix giungeranno a definire perfino il paradigma dei colori della tavolozza del pittore quando dipinge quadri paesistici, storici, naturalistici, e così via. E val la pena citare la grande coscienza semiotica, la “competenza di genere”, dimostrata da Gian Lorenzo Bernini nell'eseguire ritratti (attività minore del grande architetto e scultore, e svolta forse solo in Francia quando ebbe ad andare a costruire la facciata del Louvre), almeno a stare alle parole di Filippo Baldinucci (*Vita del cav. Gian Lorenzo Bernino*, 1682):

nel ritrarre alcuno non voleva ch'e' parlasse, perché in tal modo, diceva egli, ch'e' vedeva tutto il suo bello e lo contraffaceva come egli era; asserendo che nello starsi al naturale immobilmente fermo, egli non è tanto simile a se stesso quanto egli è nel moto, in cui quelle qualità consistono, che sono tutte sue e non d'altri e che danno la somiglianza al ritratto

o a quelle che di Paul Fréart de Chantelou (*Journal du voyage en France du Cavalier Bernin*, 1605-1694):

il cavaliere ha detto che per riuscire in un ritratto è necessario di prendere un'azione e sforzarsi di ben rappresentarla; che il tempo più bello che si possa scegliere per la bocca è quando si comincia a parlare o si prende la parola.

Come non leggere in queste righe una definizione di quella che potremmo oggi dire l'“istantanea”, e soprattutto come non leggervi un'analisi del discorso pittorico (se mi è permesso il prestito da Benveniste) in particolare per quanto concerne il tempo dell'enunciazione, il presente contrapposto al passato del discorso storico, ma anche per ciò che concerne il rapporto “io”/ “egli” istituzionalizzato nel ritratto per mezzo della codificazione degli sguardi verso l'esterno del quadro? Lo sguardo verso la proiezione speculare del punto di fuga significa sguardo verso lo spettatore, che è sempre presupposto nello stesso luogo spaziale dell'autore che ha compiuto il dipinto. Ciò significa allora identificare nel testo un “tu”. Il che a sua volta presuppone qualcuno che dica “io”, che è per l'appunto il personaggio ritratto. Lo sguardo che invece percorre le linee di fuga uscendo lateralmente dal quadro è uno sguardo colto da qualcuno, rubato, spiato. È dunque presente nel quadro un personaggio figurativamente assente che dice “egli”. Ed ecco ritrovata la fondamentale differenza fra discorso e storia, che è poi uno dei classici concetti benvenistiani.

2. Prospettive semiotiche del concetto di genere pittorico

2.1. Un primo passo verso studi testuali in pittura

Da quanto abbiamo precedentemente appena accennato, appare chiaro che l'analisi dei generi in pittura può fornire utilissimi risultati per l'inaugurazione di un settore di studi (finora più indicato che messo in atto) che si richiami alle più recenti teorie testuali.

Non staremo qui a ricordare il tramonto ormai definito delle teorie micro-semiotiche del visivo (cfr. Eco 1979 e 1980; Garroni 1979; Calabrese 1980a e 1980b) ed i continui richiami ad una *teoria del testo pittorico*. Sta di fatto, però, che una simile teoria non è ancora fondata, e che i pochi contributi esistenti appaiono finora dei suggerimenti più che delle soluzioni complessive.

Si prenda ad esempio Eco (1980). L'idea presentata è quella di considerare le opere di pittura come *testi pittorici*, e cioè come "macchine semantico-pragmatiche che chiedono di essere attualizzate in un processo interpretativo, e le cui regole di generazione coincidono con le proprie regole di interpretazione". Il risultato, però, legato all'analisi dei "modi di produzione segnica" del *Carro di fieno* di Bosch (sullo stesso tema cfr. Vallese 1980) e non ancora alla verifica, ad esempio, delle ipotesi testuali contenute in Eco (1979), verifica esplicitamente augurata dall'autore nell'introduzione.

Altro esempio degno di interesse è Marin (1978). Qui, l'analisi dei quadri di Poussin e di Caravaggio è condotta applicando la categoria di enunciazione, e dunque ponendo un'equivalenza fra *discorso* e *discorso pittorico*, la cui fondazione teorica viene fatta risalire al Seicento francese e all'ambiente di Port-Royal. Se, però, Marin ricava eccellenti risultati sul piano dell'individuazione della matrice di questa o quella opera, non ne trae tuttavia ancora conseguenze più genere su quello di una complessiva teoria testuale della pittura.

Lo stesso si può dire di Blanchard (1981), che pone il problema del genere pittorico studiando la natura morta, ma che ne rileva soltanto l'aspetto di sceneggiatura. Petiot (1979), infine, pur utilizzando strumenti audaci come le catastrofi elementari, non esce dallo studio classico dei generi narrativi, verificati nelle loro rappresentazioni visive. Il fatto che esista una pittura "narrativa" è lasciato come presupposto, ma non se ne traggono più incisive deduzioni.

Ritornando al nostro tema, possiamo dunque dire che il concetto di genere in pittura – in quanto di più facile definizione – può già costituire una prospettiva coerente e non occasionali di analisi di opere pittoriche figurative intese come testi. Vediamo qualche prima conseguenza.

Innanzitutto, possiamo affermare che la costruzione del genere da parte dell'autore e l'individuazione del genere da parte del lettore compongono un primo nucleo del lavoro di cooperazione interpretativa nei testi pittorici.

Il testo pittorico contiene sempre dei segnali testuali di genere: ad esempio il titolo (per quanto la titolazione come la conosciamo oggi nasca con l'epoca dell'*Encyclopédie*) funziona in maniera esplicita da formula introduttiva (e va ricordato il titolo in origine è una descrizione a futura memoria dell'opera che sancisce il patteggiamento fra autore e committente, visto che viene stabilito in un contratto solitamente minuzioso); in altri casi il genere è marcato non in modo esplicito, ma va ricostruito a partire dalle competenze enciclopediche del lettore (il ritratto, ad esempio, è marcato da una serie di oggetti – di materiali che potremmo definire "pro-filmici" – che funzionano da deittici, cioè da indicatori di un film "qui e ora"

appartenenti *ad un preciso* personaggio rappresentato, ovvero alla rappresentazione di personaggi “reali”).

Seguendo Eco (1979), potremmo allora sostenere che il genere è il luogo di incontro di una serie di operazioni incrociate: un modo di produzione di incontro di una serie di operazioni incrociate: un modo di produzione di testi da parte dell'autore, e un dispositivo di decodifica da parte del lettore (quel che Eco chiama “ipercodifica”). In altri termini: posizione e individuazione del genere sono un momento di una complessa attività cooperativa, mediante la quale il lettore giunge a ricostruire il significato complessivo di un'opera. Individuando il genere, infatti, il lettore giunge ad inferenze più probabili rispetto ad altre.

2.2. *Verso una riformulazione del concetto di genere*

Certamente le osservazioni finora svolte hanno servito a chiarire come il concetto di genere, sia pur on ancora discusso nei suoi elementi costitutivi, sia utilizzabile per un progetto di analisi semiotica della pittura figurativa. Tuttavia, una volta entrati maggiormente nel merito degli elementi caratterizzanti i generi, ci si accorge immediatamente che la loro definizione classica non regge dal punto di vista della coerenza complessiva del *sistema* dei generi. Se prendiamo infatti alcuni generi classici, notiamo come le loro denominazioni dipendano da criteri eterogenei fra loro, quando non addirittura contraddittori. Il che rende il loro uso probabilmente ancora utile da un punto di vista meramente classificatorio o descrittivo (pedagogico diceva Fubini per la letteratura), ma non ancora degno di rilievo per la comprensione del funzionamento comunicativo di quelle che potremmo presupporre come famiglie di testi. Ad esempio, in alcuni casi la denominazione e definizione del genere dipende da tipologie degli intrecci narrativi: la pittura di storia, la pittura di religione, la pittura mitologica. Ma in altri casi essa pertiene invece alla descrizione dell'oggetto rappresentato: è il caso della natura morta, che pone l'accento sugli “oggetti di ferma”, senza rendere conto del fatto che questi possono benissimo anche raccontare delle storia, come aveva ben comprese Lessing nel *Lacoonte*, o possono altresì essere la maschera di un altro genere descrittivo, il ritratto, o l'autoritratto, come avviene verso la fine del Seicento con quelle natura morte che riproducono angoli di studio, e che pur celando la figura umana “proprietaria” degli oggetti raffigurati, in realtà proprio di quella figura assente finiscono per pronunciare il nome e cognome. A sua volta il ritratto e l'autoritratto, nuovamente generi relativi all'oggetto rappresentato, cioè una determinata persona umana, possono giocare invece su altri livelli, confondendosi con la pittura di storia come nel caso dei ritratti “in figura”, in cui le fattezze del personaggio concreto sono sostituite a quelle di un personaggio di storia (vera o inventata), come San Gerolamo, San Michele, San Giorgio, e così via fino al caso limite dell'identificazione di se stesso con Cristo da parte di Dürer.

In altri casi ancora il genere la sua etichetta dipendono invece dalla scenografia del quadro, quando non addirittura dal taglio dell'inquadratura: il paesaggio ad esempio concentra l'attenzione del lettore sul suo impianto scenico, mettendo in secondo piano l'eventuale narrazione che vi è ambientata, come nei paesaggi di Claude Lorrain, perlopiù intitolati nella stessa identica maniera, ma distinti (a mo' di qualificazione) dalle eventuali porzioni di storia (la partenza di Enea per il Lazio, una scena mitologica, eccetera) che vi sono inserite. La veduta è la “quadratura”, poi, introducono un'ulteriore variante dello speciale punto di

osservazione del paesaggio virgola di solito in iscorcio il primo è di solito in prospettiva pseudo-architettonica il secondo.

Infine, sempre stando alla definizione seicentesca dei generi, alcuni di questi sono trattati a partire dalla tecnica utilizzata dall'artista. Teodoro Amideni, ad esempio, colloca nei gradi più bassi della sua gerarchia la copia da spolvero e il disegno dal vero: qui si sottolinea la situazione di produzione dell'opera ed il lavoro materiale compiuto dall'artista virgola non più il soggetto rappresentato. Peraltro, sarà bene sottolineare che certi generi (per quanto non etichettati in quanto tali) sono spesso accoppiati ai materiali della pittura e alla loro tecnica: non si da natura morta o paesaggio nell'affresco ma quasi esclusivamente pittura di storia; generi più bassi sono lasciati alla decorazione delle cassapanche e di mobili dipinti; certi generi, infine, quasi come pitture "segrete", sono impiegate per il verso dei ritratti, come le "vanitas" e i "memento mori", specialista dei quali fu Jacopo Ligozzi.

Ma il punto fondamentale non è soltanto la questione della contraddittorietà delle etichette di genere in relazione al loro funzionamento comunicativo e produttivo. Quel che più importa è che si possono dare delle definizioni di genere assai più valide di quelle tradizionali distinguendo i punti di vista dell'analisi testuale. Come è noto, la più recente produzione teorica nel campo dell'analisi della narrativa può essere distinta in due grandi filoni paralleli, se non talora contrapposti punto un primo filone è quello che ancora resta legato all'esame del testo come insieme di enunciati virgola e ne ricerca il funzionamento scoprendone le strutture di generazione formale. Un secondo filone, invece, è orientato a privilegiare il momento dell'attività linguistica produttrice di senso, attività che si pone potremmo dire a metà strada fra il livello astratto dei modelli strutturali e il livello concreto della loro attualizzazione punto un testo infatti manifesta sempre certe caratteristiche relative all'atto della sua produzione, ad esempio le tracce del soggetto, delle circostanze e delle situazioni dell'enunciazione punto e soprattutto un testo si muove come una macchina che costruisce al proprio interno una sorta di simulacro dell'obiettivo che gli è proprio, cioè un *far fare* o un *far sapere* qualcosa a quelle entità astratta (anche se poi magari rivestita da individui empirici) che è il Lettore dell'opera. Due filoni, come si vede virgola che potrebbero essere chiamati "genetico" il primo e "generativo" il secondo.

Detto questo, sia pure *en gros* e senza ulteriori specificazioni, si può allora avanzare una prima proposta di riformulazione delle categorie iper codificate di genere distinguendo due diversi livelli di articolazione di quelle stesse categorie punto e contrapporre dunque ad una *grammatica* (o tipologia) *degli enunciati* una *grammatica* (o tipologia) *dell'enunciazione*. Il livello della tipologia degli annunciatori potrà comprendere ad esempio quella semiotica implicita che è data dall'iconologia panofskiana (sul tema Damisch 1976; Eco 1980); anche se questa, almeno a livello di analisi dei motivi, pare ancorata ad una dimensione che potrebbe essere con impropria metafora linguistica detta "lessicale". Il livello della tipologia dell'enunciazione, invece, porterà a caratterizzare gli enunciati per quanto essi manifestano di traccia dell'enunciazione, ovverosia quanto essi comportano sul piano della soggettività della comunicazione e quanto essi comportano sul piano pragmatico. (Per quanto concerne questo secondo filone di ricerca cfr. Greimas 1979; Fabbri 1981).

La precedente distinzione, peraltro, dovrà essere accompagnata da un'ulteriore sforzo analitico punto a seconda di ciascun punto di vista, infatti un primo risultato positivo dovrebbe essere dato dalla configurazione di una sorta di mappa di

oggetti teoricamente rilevanti dal punto di vista della comunicazione, e pertinenti a ciascun livello di analisi punto la costituzione di “geografie” di oggetti teorici della pittura diverrebbe così al tempo stesso è il mezzo per la definizione delle grandi porzioni testuali iper codificate chiamate generi è il mezzo per la interpretazione dei singoli testi in quanto operanti per mezzo di commistione di porzioni appartenenti a generi diversi punto la i per codificazione e l’istituzione di codice andrebbero così di pari passo, superando l’antico impasse di una categorizzazione statica e incapace di rendere conto della specificità innovativa di ciascun singolo testo preso in esame.

Note

¹ Estratto dalla “Rivista di Estetica”, n. 11 (1982).

Bibliografia

-
- Benveniste, Emile
1971 *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard.
Bettetini, Gianfranco *et alii*
1977 *Ricerca bibliografica sui generi*, Roma, Servizio Opinioni Rai.
Blanchard, Marc-Eli
1981 "Natures mortes", in *Communication*, 34.
Calabrese, Omar
1980a "From the semiotics of painting to the semiotics of pictorial text", in *Versus*, 25.
1980b "Introduzione" a *Semiotica della pittura*, Milano, il Saggiatore.
1982 "La sintassi della vertigine. Sguardi, specchi, ritratti", in "Versus", 29.
Casetti, Francesco *et alii*
1978 *Progetto di ricerca sui generi televisivi*, Milano, Fondazione Rizzoli.
Clark, Kenneth
1949 *Landscape into art*, London, Murray.
Corti, Maria
1976 *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani.
Damisch, Hubert
1976 "Sémiologie et iconologie", in *Franca Castel et après*, Paris, Denoel-Gonthier.
Eco, Umberto
1979 *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
1980 "Problemi di una semiotica delle arti visive", in Mucci-Tazzi (a cura di), *Teorie e pratiche della critica d'arte*, Milano, Feltrinelli.
Fabbri, Paolo
1981 *Il motivo del tappeto*, comunicazione al convegno "L'oggetto teorico arte", Urbino, 5-11 luglio.
Garroni, Emilio
1979 *Ricognizione della semiotica*, Roma, Officina.
Gombrich, Ernst
1966 *Norm and form*, London, Phaidon Press.
Greimas, Algirdas J.; Coutes, Joseph
1979 *Sémiotiques. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris Hachette.
Hirsch, David
1967 *Validity in interpretation*, New Haven, Yale University Press.
Marin, Louis
1978 *Détruire la peinture*, Paris, Galilée.
Petitot, Jean
1979 "Saint Georges", in *Sémiotique de l'espace*, Paris, Denoel-Gonthier.
Segre, Cesare
1979 "Generi", in *Enciclopedia*, vol. VI, Torino, Einaudi.
Vallese, Gloria
1980 "Modi di produzione segnica nel *Carro di fieno* di Hieronymous Bosch", in *Versus*, 25.
Violi, Patrizia; Manetti, Giovanni
1979 *L'analisi del discorso*, Milano, Espresso-Strumenti.

Biografie delle autrici e degli autori

Luca Acquarelli est maître de conférences HDR en études visuelles à l'Université de Lille, membre du laboratoire Geriico et chercheur associé au LIRA (Sorbonne Nouvelle). Ses recherches portent sur l'iconographie du pouvoir politique et les relations entre image, art, cinéma, histoire et mémoire, ainsi que sur les théories et les dispositifs de l'image. Son prochain livre *Pour une théorie de l'image immersive. Du trompe l'œil aux réalités virtuelles*, un parcours généalogique entre différents médias (peinture, cinéma, art contemporain, etc) afin de mieux comprendre la théorie de l'image immersive, va paraître pour les Presses Universitaires de Septentrion à l'automne 2026. Parmi ses autres publications, un volume sur le rapport entre image, cinéma et pouvoir dans le fascisme italien, *L'immagine dell'impero. Cultura visuale del fascismo imperiale* (Donzelli, 2022), qui sera prochainement traduit en français ; la co-direction du livre *Le fascisme italien au prisme des arts contemporains* (Presses Universitaires de Rennes, 2021), une réflexion sur la manière dont les arts contemporains et le cinéma depuis l'après-guerre réélaborent le passé traumatique du fascisme ; la direction d'un volume sur la question théorique du figural : *Au prisme du figural. Le sens des images entre forme et force* (Presses Universitaires de Rennes, 2015). Il est co-directeur du Master en Sciences et Cultures du Visuel à l'Université de Lille.

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

Giovanni Careri è Directeur d'études all'EHESS di Parigi e professore di storia e teoria dell'arte

all'Università Iuav di Venezia. Lavorando all'incrocio tra storia dell'arte, antropologia e semiotica, si è occupato, tra l'altro, del montaggio delle arti nelle cappelle barocche di Bernini (*Voli d'amore*, Laterza 1991), della migrazione delle forme barocche (*Baroques*, Princeton University Press 2003) e della trasposizione pittorica, teatrale e coreografica della *Gerusalemme liberata* di Tasso (*La fabbrica degli affetti*, Il Saggiatore 2010). Il suo ultimo libro è *Ebrei e cristiani nella Cappella Sistina* (Quodlibet 2017).

Mattia Cucurullo è dottorando presso L'École des hautes études en sciences sociales (EHESS). Ha studiato presso l'Università Sapienza di Roma (2014-2019). Nel 2020 vince la borsa della Scuola di Specializzazione in Beni Storico-artistici della Sapienza, dove si diploma nel 2022. Attualmente è cultore della materia in Storia dell'arte contemporanea presso la Sapienza Università di Roma. I suoi interessi accademici si concentrano sul rapporto tra critica d'arte e femminismo, tra teoria dell'immagine e psicoanalisi, avendo partecipato e aiutato a organizzare convegni sul tema. Ha curato e scritto testi critici per mostre in spazi indipendenti.

Giorgio Fichera ha conseguito il dottorato di ricerca presso il Centre d'histoire et théorie des arts dell'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi. Si occupa di questioni teoriche legate all'immagine, all'epistemologia di genere e alla storia della sessualità, spaziando dalla prima modernità al contemporaneo. Ha codiretto il volume *Warburg et le genre ? Montages et démontages, mémoires affectées et formes artistiques du savoir* (Hermann 2025). Attualmente insegna Teoria e storia dell'arte presso l'università Paris 1 Panthéon-Sorbonne e l'università Paris 8 Vincennes Saint-Denis.

Tarcisio Lancioni è Professore Associato in Filosofia e Teoria dei Linguaggi, lavora presso il Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne (DFCLAM). È il Direttore

del CROSS - Centro di ricerca “Omar Calabrese” di Semiotica e Teoria dell’Immagine. È direttore di “Carte Semiotiche”, rivista internazionale di semiotica e teoria dell’immagine e membro del comitato scientifico di diverse riviste e collane editoriali. Il suo ultimo libro è *E inseguiremo ancora unicorni* (Mimesis 2020).

Valentina Manchia insegna presso la Scuola del Design del Politecnico di Milano, nel corso di laurea magistrale in Design della Comunicazione, presso l’Alma Mater Studiorum – Università di Bologna e presso l’Università Luiss “Guido Carli” di Roma, oltre che presso gli ISIA di Urbino e di Faenza. Dottore di ricerca in Semiotica e Comunicazione simbolica presso l’Università di Siena, collabora con il Centro Interateneo di Ricerca CROSS ed è redattrice delle riviste “Carte Semiotiche” e “Ocula”. Tra i suoi interessi di ricerca, tra semiotica e teoria delle immagini, le intersezioni tra verbale e visivo e i confini tra rappresentazione e visualizzazione, con una particolare attenzione per la comunicazione visiva e il panorama visuale contemporaneo. Tra le sue ultime pubblicazioni *Dentro l’immagine. Il primo libro di semiotica visiva* (Einaudi, 2025).

Eleonora Minna storica dell’arte e giornalista, con un interesse per l’arte contemporanea, i mass media e la comunicazione. Docente a contratto alle Accademie di Belle Arti di Frosinone e Viterbo, dove insegna Stile, storia dell’arte e del costume 3 e Teoria e metodo dei mass media. Dottorato in Medium e medialità all’Università eCampus (in corso). Ha lavorato per il Nouveau Musée National de Monaco, la Galleria Borghese, la Fondazione La Quadriennale di Roma, il Museo Macro di Roma. Come giornalista, è collaboratrice delle pagine culturali del quotidiano “Avvenire.”

Isabella Pezzini, già ordinaria di Filosofia e Teoria dei linguaggi presso il Dipartimento di Comunicazione e ricerca sociale della Sapienza Università di Roma, insegna Semiotica. Dirige LARS, Laboratorio Romano di Semiotica e presiede FedRoS, Federazione Romanza di Semiotica. E’ autrice e curatrice di saggi e volumi, fra i quali: *In media(s) res. Letture semiotiche in campo mediale* (2025); *Suscettibilità* (2024); *Paolo Fabbri/Unfolding Semiotics* (2021); *Kafka. Politiche del tradurre*, con Paolo Sorrentino (2025); *Scrittura estesa*, con Pietro Montani (2024); *Dallo spazio alla città. Letture e fondamenti di semiotica urbana*, con Riccardo Finocchi (2020);

La moda fra senso e cambiamento, con Bianca Terracciano (2020); *Usi e piaceri del turismo*, con Luigi Virgolin (2020)

Krešimir Purgar is an art historian and visual studies scholar. He is currently a board member of the doctoral program in Visual Culture at the University of Palermo and Professor at the Academy of Arts and Culture in Osijek. He has participated in professional symposia in locations including Genoa, Colorado Springs, Taormina, Rome, Florence, London, Barcelona, Berlin, Vilnius, Manchester, Skopje, Dartmouth College, and the University of Western Ontario. He has given invited talks at the universities of Palermo, Cagliari, Genoa, Chicago, Tirana, Prague, Mostar, Graz, Enna, Krakow, Milan, Tübingen, Klagenfurt and Osaka. His most recent books are: *Images, Reality, and Digital Culture. Towards a Post-Pictorial Condition* (ed. 2025); *Studiare le immagini. Teorie, concetti, metodi* (ed. with L. Vargiu, 2023); *The Palgrave Handbook of Image Studies* (ed. 2021); *The Iconology of Abstraction. Non-figurative Images and the Modern World* (ed. 2020); *Iconologia e cultura visuale*. W.J.T. Mitchell. *Storia e metodo dei visual studies* (2019); *Pictorial Appearing. Image Theory After Representation* (2019); W.J.T. Mitchell’s *Image Theory. Living Pictures* (ed. 2017), and *Theorizing Images* (ed. with Ž. Pač, 2016).

Valentine Saraïs est doctorante à l’EHESS. Diplômée en 2018, d’un master en Arts et Langues, elle poursuit son cursus doctoral sous la tutelle de Giovanni Careri, au sein de cette même institution. Son doctorat en Sémiologie, avec un sujet de thèse intitulé : *Figurabilité : l’image, le verbe et son espace de travail – Étude sémiologique des Annonciations du XIIe au XVe siècle, entre Orient et Occident*, s’inscrit depuis 2019 au sein des centres de recherche du CRAL et du CEHTA. Dans la filiation interdisciplinaire, forgeant l’identité de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales, ainsi que des deux laboratoires associés, l’ensemble de ses questionnements se développe à la croisée des champs théoriques, sémiologiques et psychanalytiques. Elle interroge ainsi, à partir d’un corpus d’objets singuliers, en des systèmes d’énonciation verbaux ou figuratifs, la manière dont certains détails produisent saillance, porosité et figurabilité. Une démarche permettant, à dessin, de saisir ces éléments et leur environnement en complexe, ouvrant leur chant en d’autres niveaux de lecture et de compréhension. Espaces et cheminements réflexifs aux détours desquels, elle convoque, déploie, met en dialogue et résonance la pensée de Louis Marin, Hubert Damisch, Jacques Lacan, Sig-

mund Freud, Roland Barthes, Jacques Derrida, Merleau-Ponty et Georges Didi-Huberman.

Victor I. Stoichita (Bucarest 1949) è professore emerito di Storia dell'arte moderna all'Università di Friburgo e membro straniero dell'Accademia dei Lincei. Ha svolto ricerche e insegnato presso istituzioni internazionali (Institute for Advanced Study di Princeton, Getty Research Institute di Los Angeles, Wissenschaftskolleg di Berlino, Bibliotheca Hertziana-Max-Planck-Institut di Roma). È stato Visiting Professor presso l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales di Parigi, la Scuola di Studi Umanistici di Bologna e la Harvard University di Cambridge (Massachusetts). In italiano con la casa editrice Il Saggiatore ha pubblicato: *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea* (1998); *Breve storia dell'ombra Dalle origini della pittura alla Pop Art* (2000); *L'effetto Pigmalione: breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock* (2006); *Effetto Sherlock. Una storia dello sguardo da Manet a Hitchcock* (2017); con La Casa Usher *L'immagine dell'altro Neri, giudei, musulmani e gitani nella pittura occidentale dell'età moderna* (2019), con Mimesis, *Cieli in cornice. Mistica e pittura nel Secolo d'Oro dell'arte spagnola* (2024).

Viviana Triscari è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Catania, attualmente si occupa delle relazioni tra il cinema muto italiano e le altre arti. I suoi interessi di studio

sono da sempre rivolti al rapporto tra scrittura e visualità (ecfrasi, illustrazione, iconotestualità, transmedialità) indagato attraverso gli strumenti della Visual Culture, della teoria letteraria e della teoria dell'immagine. Ha pubblicato saggi su alcune delle più importanti riviste di teoria e comparatistica letteraria nazionali e internazionali come "Between", "Comparatismi", "TRANS. Revue de littérature générale et comparée". È autrice di una monografia dal titolo *Artista. Per una morfologia dell'autorappresentazione* (Duetredue, 2024). Fa parte del comitato di redazione della rivista "Arabeschi".

Mirco Vannoni si occupa di semiotica, estetica e teorie dell'immagine. Dopo essersi formato a Siena, Bologna e Palermo è stato Affiliato Scholar del Kunsthistorische Institut in Florenz per il progetto Erasmus "GAP. Graffiti Art in Prison", Visiting Scholar al Centre d'Histoire et Théorie des Arts de l'EHESS, assegnista di ricerca all'Università di Palermo nel quadro del progetto PRIN "Colta. Collettivi a tavola" e segretario del Circolo semiologico siciliano. Attualmente sta sviluppando una nuova linea di ricerca al crocevia tra teologia politica e iconologia critica. È membro del CROSS – Centro di ricerca "Omar Calabrese" di semiotica e scienza delle immagini e segretario di redazione della rivista "Carte semiotiche". Passi di lato. *L'avventura semiotica di Louis Marin* (2025) è la sua prima monografia.