

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

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 coniato 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 medialità 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 enunciatrici

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 règles 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.

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).

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).

Mirco Vannoni si occupa di semiotica, estetica e teorie dell'immagine. Dopo essersi formato a Siena, Bologna e Palermo è stato Affiliate 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.