

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 Sarrailh</i>	49
Incarnare l'oggetto teorico. Dalla <i>déplacée</i> di Damisch all'immagine queer <i>Giorgio Ficara</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 Acquarrelli</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

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 *figuralità*, 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.

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)