

**Carte Semiotiche 2025/2**

## **L'oggetto teorico**

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



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

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

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

*Valentina Manchia*

---

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

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

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

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

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

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

## 0. Introduzione

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



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



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

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

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



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

### 1. *L'immagine dell'istituzione.*

#### *La galleria dei presidenti come rappresentazione della democrazia americana*

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

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

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

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



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

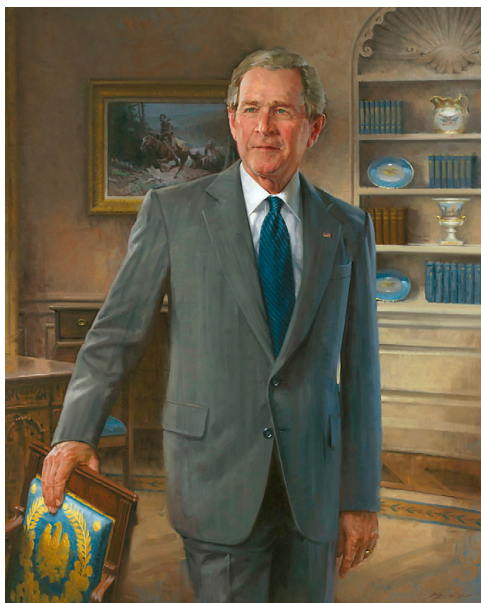


Fig. 4 - John Howard Sanden,  
*George W. Bush*,  
2011, dipinto a olio, (©White House  
Collection/White House Historical Association).

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

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

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

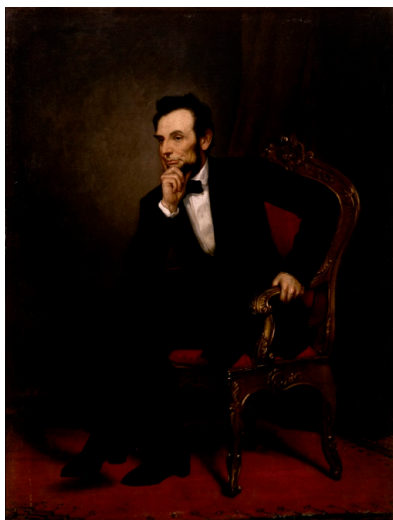


Fig. 5 - George P. A. Healy, *Abraham Lincoln*, 1869 (©White House Collection/White House Historical Association).



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

Più che alla tradizione della *presidential portraiture*, strumento e complemento dell'affermazione e del perpetuarsi di un'istituzione, sembra piuttosto di trovarsi di fronte a un vero e proprio "ritratto del re", a cui Louis Marin (1981, 1983, 1985) ha dedicato molta attenzione, ovvero a una rappresentazione che non ha solo uno scopo mimetico o documentario ma piuttosto vuole produrre degli effetti pragmatici in chi la guarda. Il ritratto è *pro-tractus*, quello che è messo al posto di o messo davanti a: è la faccia pubblica che viene rivolta ai sottoposti, che viene esposta per suscitare sentimenti di ammirazione, contemplazione, riverenza. Il ritratto è la manifestazione di una presenza, ma anche il ritratto di un potere che si mostra nella sua potenza: è «posa» e allo stesso tempo «ostentazione della posa» (Marin 1983: 90). Una potenza che qui si mostra come rovesciamento delle regole canoniche del ritratto presidenziale, e che è sottolineata dalla luce "contro natura" che proviene dal basso.

Allo stesso tempo, quella faccia pubblica è anche la faccia che il Re rivolge a sé stesso, aggiunge Marin (1985: 49) a proposito del celebre ritratto del Re Sole a opera di Hyacinthe Rigaud: è l'immagine che delimita i confini della sua rappresentazione, quella a cui occorrerà alludere o che bisognerà replicare, in ultima analisi che dovrà rimanere a fare da matrice, da *image* per ogni altra *picture* (Mitchell 2015, 2017). Una faccia pubblica che deve restare riconoscibile, pressoché ferma nei suoi tratti portanti, per evitare di essere riassorbita dalla cronaca giornalistica (come nel caso della copertina di Time criticata da Trump) o peggio ancora di diventare caricatura, bassa rappresentazione del solo corpo mortale del re (Marin 1983).

La volontà di rompere la serie ordinata dei ritratti presidenziali è evidente dallo scatto pubblicato sui social poco dopo l'insediamento di Trump (Fig. 9).

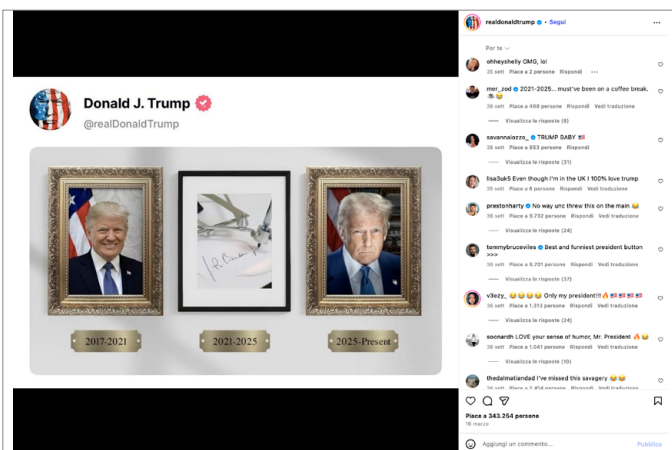


Fig. 9 - Profilo ufficiale di Donald Trump su Instagram, screenshot di un post del 16 marzo 2025.

Come si vede dalla sequenza, la foto di Torok, a destra, è l'evoluzione della prima foto, composta e istituzionale, e allo stesso tempo il superamento di Biden, la cui prima foto ufficiale (di cui si è già parlato) è stata alla fine sostituita da Trump stesso, con intenti polemici, con una foto in bianco e nero dell'*autopen* incaricata di siglare con la sua firma. Il volto di Biden, dalla prospettiva di Trump, non genera nessun ritratto proprio come da lui non si origina alcuna firma. Il *ductus* del braccio meccanico, immortalato da uno scatto anomalo, e in bianco e nero, è quello di un non-presidente.

All'inverso, la firma di Trump (riprodotta anche nei souvenir presidenziali, ma soprattutto documentata in ogni occasione pubblica di trattato o accordo) è una delle figure del suo potere esecutivo, un'esibizione di forza che passa per mezzo dell'ostensione del suo nome simbolico. In questa chiave, Trump che brandisce la sua stessa firma appena tracciata e si mette in posa per i fotografi sembra esemplificare esattamente la tripla dimensione della rappresentazione del potere descritta da Marin, sviluppando in forma visuale il pensiero di Kantorowicz (1957): come corpo *visibile*, reale ma in posa; come corpo *storico*, trasformato in immagine; come corpo *simbolico*, riassunto dal nome manoscritto (Marin 1981: 19).

### 3. Il ritratto AI del re. La sovversione come effetto di discorso

Per quanto possa essere analizzato nelle sue componenti compositive, per le convenzioni figurative adottate e nelle sue caratteristiche plastiche, lo scatto di Torok necessita però, per essere compreso al meglio, di essere ricondotto alla logica da cui proviene, che è poi la più generale strategia comunicativa adottata da Trump sui social, prima cassa di risonanza dei tweet e dei post dei suoi profili.

La nostra ipotesi è infatti che il ritratto di Torok, ovvero, possa essere letto non solo come l'ultimo dei ritratti presidenziali, quindi all'interno della cornice del genere dello *state portrait*, ma anche all'interno di un altro genere: quello del cosiddetto *AI style*.

I social presidenziali non sono nuovi all'uso delle tecnologie di Intelligenza Ar-



tificiale: producono e pubblicano immagini generative, come nel caso della finta copertina di Time di Trump-re con corona (Fig. 2); rilanciano produzioni esterne, anche di impostazione critica o satirica, di fatto risemantizzandole a loro vantaggio, come è avvenuto per il video denominato *Trump Gaza* (Manchia 2025: 245-248); si inseriscono nella sperimentazione memetica di nuove *features*, come nel caso della criticata immagine dell'immigrata messicana trasformata in stile Ghibli proprio per mezzo dell'AI o dei continui video *fake* contro i Democratici.

Dopo i primi entusiasmi dovuti all'introduzione di tecnologie di massa come *Dall-E* e *Midjourney* (nel 2022), che sono state largamente usate per sperimentare immagini AI «strane», «surreali», o «weird» (Lorusso 2024), e ancor più con il potenziamento di ChatGPT per la generazione delle immagini, ora sempre più efficace in quanto al fotorealismo dei risultati, si sono levate le prime voci fortemente critiche nei confronti dell'omogeneizzazione visiva provocata da questi strumenti (e insita nel funzionamento stesso dell'immagine di sintesi; cfr. Arielli-Manovich 2024).

In altre parole, ora che il risultato sembra essere garantito, in termini di immagini sufficientemente credibili, per non dire ingannevoli, iniziano a emergere le vere problematiche di queste immagini: il loro essere appunto rivelatrici dei *bias* di partenza, e difficili da usare, in modo consapevole, per la produzione creativa – a meno di non riuscire a costruire insieme agli algoritmi tattiche e strategie di uso e riuso delle immagini, come hanno fatto molti importanti artisti visivi contemporanei (Zylinska 2020).

In questo scenario l'utente medio di Internet ha continuato a servirsi dell'AI per le immagini nel modo più *naïf* possibile, in modo non dissimile dal riuso *kitsch* delle immagini artistiche, ma su scala esponenziale e in forma potenziata («*deep kitsch*», per Lorusso 2024) sperimentando le *feature* disponibili e condividendole sul web. Web che è ora inondato, mediante i social, da immagini virali di scarsa qualità visiva, fortemente memetiche nell'accostamento di mondi visivi distanti o differenti, con risultati che dall'ironico si spostano al grottesco e al pittoresco. Il sottobosco MAGA, vicino al presidente, così come le varie sottoculture di Internet (su cui si è aperto uno spiraglio in seguito all'omicidio dell'attivista-ideologo Charlie Kirk) ne fanno largo uso.

Vista la crescita di questi contenuti – che si generano anche a cascata, in modi automatici o semi-automatici, per poi essere massicciamente diffusi sui social mediante bot o influencer – c'è chi ha parlato di «*enshittification*» (Doctorow 2025) e di «*AI slop*» (Crawford 2025), termine che si potrebbe tradurre come «brodaglia AI».

Un contenuto slop è un contenuto di bassa qualità, perché caratterizzato da una scarsa pertinenza a livello figurativo tra i suoi elementi, quando non è direttamente controfattuale sul piano narrativo, mescolando vero, verosimile e *fake* senza soluzione di continuità. Mantiene una coerenza visiva perché le tecnologie AI sono ora molto abili nella creazione di scenari complessi, ma ha un'estetica oleografica e incostante nella gestione degli elementi visivi, con la definizione accurata, fino al fotorealismo, di alcuni dettagli che si accompagna alla scarsa o errata definizione di altri, ivi inclusi dettagli «scenici», di messa in forma (o resa plastica) dell'immagine. L'anche troppo famoso *Shrimp Jesus* ne è un esempio, così come il Trump-papa condiviso dall'account di Donald Trump (Fig. 10).





Fig. 10 - Profilo ufficiale di Donald Trump su Instagram, screenshot di un post del 3 maggio 2025.

È un'estetica che gioca in modo ambiguo sui territori del *kitsch* come sacralizzazione di stili e iconografie – una sacralizzazione volgare, operata da un «gusto non educato» (Gombrich 1979: 64) – ma anche del *trash*, inteso come volontaria e compiaciuta rottura della norma (Bassano 2024): è *kitsch* il personaggio Trump protagonista di meme e post che lo rilanciano e lo volgarizzano, ma in fondo sul serio (Trump-re, Trump-papa, e altri), è *kitsch* l'applicazione di stili visivi AI che nascono già normalizzati, «prefabbricati» (Eco 1964), è invece *trash* l'insistenza sui contenuti AI *slop* autoprodotti ed esibiti in quanto tali, ovvero in modo compiaciuto, in quanto vistosamente falsi e totalmente scorretti (il caso della finta foto del Thanksgiving sull'Air Force One, o del video fake dell'aereo di "King Trump" contro i manifestanti No Kings).

A ben guardare, qualcosa stona nella fotografia di Trump scattata da Torok. Il contrasto tra lo sfondo istituzionale, estremamente sfocato e dai colori caldi, e il primo piano, illuminato da una luce fredda e innaturale; i solchi del viso esasperati a contrasto con la matericità anomala, quasi minerale, della cravatta; l'aspetto incongruo della spilla, che sembra emanare luce autonoma; l'eccessivo guizzo nelle pupille: tutti dettagli che potrebbero indurci a sospettare che si tratti di un'immagine realizzata con l'intelligenza artificiale.

Se il *trash* può essere definito un'operazione di estetizzazione che può avere varie sfumature, tra cui l'«estetizzazione del mediocre» (Bassano 2024), quella dello stile AI a cui l'immagine trumpiana allude ci sembra in modo deliberato e più specifico un'estetizzazione dello scorretto: lo sbagliato, l'inverosimile, il discordante ne diventano la cifra stilistica.

Qualche mese dopo il ritratto dell'insediamento, Trump ha presentato il suo ritratto ufficiale, sempre scattato da Torok (Fig. 11), che ha sostituito quello inaugurale e ha trovato definitivamente posto nella collezione della White House Association.



Fig. 11. Daniel Torok, *Donald Trump*, 2 giugno 2025, fotografia, (©Official White House Photo).

L'espressione è ferma e composta ma sembra comunque derivata dalla prima foto di Torok; è meno fuori registro di quella, ma appare comunque ambigua, soprattutto rispetto al ritratto del primo mandato. È come se l'impeto di rottura della posa del ritratto inaugurale si fosse sedimentato in un nuovo assetto, più istituzionale. Ma è lo stile visivo dello scatto a porsi in continuità con il ritratto dell'insediamento. Abbandonata la logica della *mugshot*, la luce che proviene di lato scava i volumi del volto in modo teatrale, complice il fondo nero, e produce un generale effetto pittorico che approfondisce ancor di più la differenza con il precedente ritratto fotografico, come si vede dalla nuova visione d'insieme pubblicata da Trump in un post successivo (Fig. 12).

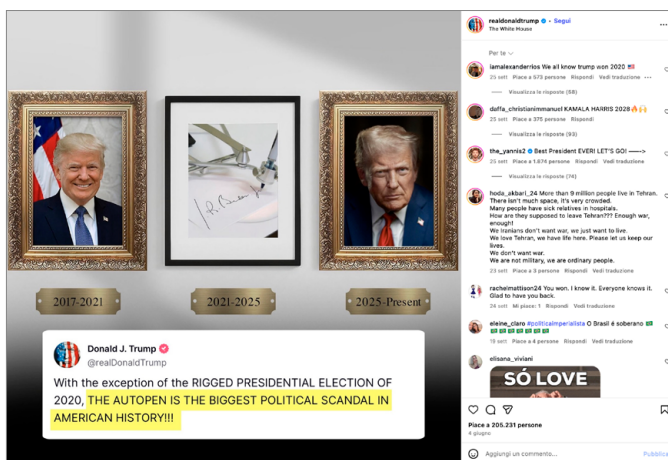


Fig. 12. Profilo ufficiale di Donald Trump su Instagram, screenshot di un post del 4 giugno 2025.

Il nuovo scatto istituzionale è una fotografia che vuole sembrare un dipinto, ma ha ben poco a che vedere con il ritratto istituzionale di Obama, che abbiamo definito “fotografico”, per il suo rimando allo stile iperrealista. Obama sembra eternato dal flash di uno scatto fotografico, che lo ferma in una posa pulita, da reportage ufficiale; il Trump del ritratto del 2025 gioca con i riverberi oleografici delle immagini generative iperrealiste: l'estremo fotorealismo dei dettagli del volto (le rughe del viso e le pupille) che ricorda più la plastica o la cera ha qualcosa di *uncanny*, di perturbante (Mori 1970, Surace 2021). A soffermarci sul tempo che queste due immagini descrivono – spostando quindi l'attenzione dal punto di vista aspettuale (Greimas & Courtés 1979: 12-13) – tanto Obama è colto in un attimo significativo, quanto la posa di Trump sembra emergere da un brusco movimento, come se fosse il momento culminante di un *reel*: a dare quest'impressione è la frizione tra il volto *AI-style* e il trattamento delle aree sfocate dell'immagine, *moiré* ma non piatte, bensì ricche di volumi (le ombre della camicia) e di luci (le sfumature della cravatta), accentuato dal contrasto con lo sfondo nero, solido nella parte superiore e indistinto nella parte inferiore.

#### 4. *Forme, stili, sintomi, episteme. Brevi note conclusive*

Sulla scia di Calabrese (1985, 2013) – che guarda a Greimas ma anche a Lotman – un genere, così come uno stile, non è soltanto una modulazione espressiva, ma trova una sua ragione d'essere nel quadro della cultura da cui si sprigiona, ovvero rispetto all'“organizzazione del sapere” in cui si inserisce. Ecco che da questa prospettiva il disallineamento figurativo (il mondo alla rovescia, l'immagine controfattuale, il falso deliberatamente mescolato al vero) e l'imperfezione estetica insistita ed esibita possono essere lette, oltre che come figure di un'estetica precisa, come sintomi di una logica più astratta, precedente a ogni concretizzazione figurativa: quella dell'ostensione dell'errore in quanto tale, della proclamazione dello scorretto a regola, del sovvertimento di un ordine precedente a favore di un disordine al potere.

È a questa estetica virale, eccessiva, del tutto fuori norma e fuori misura, volutamente disturbante e consapevolmente *kitsch*, capace di valorizzare l'errore come nuovo standard, che il “ritratto del re” in chiave trumpiana si richiama. Tutto ciò, tuttavia, non equivale a etichettare l'*AI-style* come intrinsecamente slop (cfr. Crawford 2025), o a definire il *kitsch* digitale come territorio esclusivo della cultura di destra. Quella che abbiamo cercato di definire qui non è una corrispondenza immediata, ma un rapporto di dipendenza che può istituirsi tra un «carattere», una «episteme», una «mentalità» d'epoca (Calabrese 2013: 57), ovvero tra una base culturale strutturata e articolata in forma di sistema di valori, e una serie di tratti formali, visivi, stilistici: è una dipendenza elettiva che però deve innescarsi, che può attivarsi, e che ha bisogno di confermarsi e riprodursi (tanto nella comunicazione ufficiale quanto nel rilancio social).

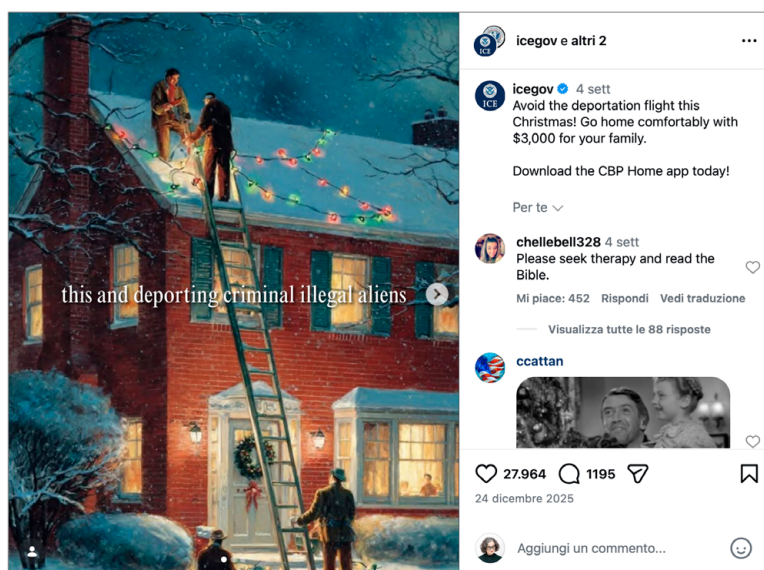


Fig. 13. Profilo ufficiale dell'United States Immigration and Customs Enforcement (ICE), screenshot di un post del 24 dicembre 2025 che riutilizza un dipinto del pittore e illustratore americano Stevan Dohanos, *Setting the Christmas Lights* (1951).

Per esempio, i profili social della Casa Bianca e delle istituzioni federali pubblicano sempre più spesso, insieme a immagini prodotte con l'AI, anche le immagini del realismo romantico americano più incline al pittoresco, che molto hanno di oleografico e condividono con le immagini generative un certo sentore *kitsch*, a volte inglobandole direttamente nei loro post, senza nemmeno citare la fonte e spesso a scopi puramente propagandistici (Fig. 13).<sup>3</sup>

Il *digital kitsch*, tuttavia, è un territorio estremamente complesso, deliberatamente frequentato anche dagli sperimentatori tra arte, tecnologia e nuovi linguaggi (Ryynänen & Barragán 2023), e che, come tale, meriterebbe un'apposita indagine a parte che non può essere intrapresa qui.

All'interno dello scenario che abbiamo cercato di definire, in cui l'*AI-style* entra deliberatamente in gioco come nuovo linguaggio visivo, e attraverso più media, entrando per così dire in simbiosi con certi *leitmotiv* cari alla destra americana MAGA, la fotografia ufficiale di Trump che sembra una oleografia creata con l'Intelligenza Artificiale è un ircocervo visivo che si incarica di immaginare una dimensione altra in cui anche il controfattuale può farsi possibile.

È il ritratto di un presente inverosimile eppure reale, in cui la rottura dell'ordine diventa essa stessa ordine. A ben guardare, una logica non lontana dall'insistenza, sotto l'ombrello protettivo del *kitsch*, sulla figura del re, in un contesto saldamente plurale come quello americano. Una presa di posizione che diventa anche, e prima di tutto, una messa in immagine.

## Note

<sup>1</sup> Cfr. su questo tema Calabrese 1985: 140, e Stoichita 1997: 13-29.

<sup>2</sup> La teoria dei “due corpi” del re (Kantorowicz 1957) è a ben guardare implicita, oltre che in Jenkins (1947) anche nella letteratura critica del ritratto, come fa notare Pommier (1998: 149), che la ricollega al celebre *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* di Gabriele Paleotti (1582).

<sup>3</sup> La ripresa da parte delle istituzioni governative delle immagini di un artista come Norman Rockwell per la comunicazione social è già stata ampiamente notata e criticata dagli stessi eredi Rockwell, in una lettera aperta resa nota a novembre 2025.

## Bibliografia

- 
- Arielli, Emanuele & Manovich, Lev  
2024 *Artificial Aesthetics: Generative AI, Art and Visual Media*, <<https://manovich.net/index.php/projects/artificial-aesthetics>>
- Barthes, Roland  
1980 *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard-Seuil, Paris (tr. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 1981).
- Bassano, Giuditta  
2024 “Nani da giardino, assassinati e da collezione. Una proposta semiotica su kitsch, trash e camp”, *I castelli di Yale online. Annali di filosofia*, vol. 13, n. 1, 7-29.
- Belpoliti, Marco & Marrone, Gianfranco, (a cura di)  
2020 *Kitsch*, Riga 41, Milano, Marcos y Marcos.
- Calabrese, Omar  
1985 *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*, Bari, Laterza (nuova ed. Firenze-Lucca, La Casa Usher 2012).
- 1985 *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milano.
- 2006 *Come si legge un'opera d'arte*, Milano, Mondadori Università.
- 2013 *Il Neobarocco. Forme e dinamiche della cultura contemporanea*, Firenze-Lucca, La Casa Usher.
- Careri, Giovanni  
2019 “L'objet théorique entre structure et histoire”, *La part de l'oeil*, 32, 13-24.
- Corrain, Lucia & Lancioni, Tarcisio  
2012 “Geometrie del senso”, *La macchina della pittura*, Firenze, La Casa Usher.
- Crawford, Kate  
2025 “Eating the future: The metabolic logic of AI slop”, *e-flux Architecture*, <<https://www.e-flux.com/architecture/intensification/6782975/eating-the-future-the-metabolic-logic-of-ai-slop>>.
- Doctorow, Cory  
2025 *Ensbittification Why Everything Suddenly Got Worse and What To Do About It*, Verso Books.
- Dorfles, Gillo, (a cura di)  
*Il kitsch. Antologia del cattivo gusto*. Milano, Mazzotta.
- Eco, Umberto  
1964 *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 2017.
- Falcinelli, Riccardo  
2024 *Visus. Storie del volto dall'antichità al selfie*, Torino, Einaudi.
- Gombrich, Ernst Hans  
1979 *The sense of order. A study in the psychology of decorative art*, Ithaca, New York, Cornell University Press (tr. it. *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, Torino, Einaudi, Torino, 1984).
- Jenkins, Marianne  
1947 *The state portrait, its origin and evolution*, New York, College Art Association of America.

- Kantorowicz, Ernst  
 1957 *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton (tr. it. *I due corpi del Re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Torino, Einaudi, 1989).
- Krainik, Clifford  
 2005 *Face the Lens, Mr. President: A Gallery of Photographic Portraits of 19th-Century U.S. Presidents, Presidential Portraiture, White House History*, 16, 22-39.
- Leish, Kenneth W.  
 1972 *The White House*, New York, Newsweek.
- Lorusso, Silvio  
 2024 *Deep-dreaming Willy Wonka: AI Weird as the New Kitsch, rrrreflect. Journal of Integrated Design Research*, 1, 1-11.
- Manchia, Valentina  
 2024 *Come creare insieme. AI-generated images e intersezioni possibili tra umano e artificiale*, ElC, 41, 299-311. <<https://mimesisjournals.com/ojs/index.php/ec/article/view/4451>>
- 2025 *Dentro l'immagine. Il primo libro di semiotica visiva*, Torino, Einaudi.
- Marin, Louis  
 1981 *Le Portrait du Roi*, Paris, Minuit.  
 1983 *Du sublime en politique. Le portrait du monarque, Procès. Cahiers d'analyse politique et juridique*, n. 11-12, 79-100.  
 1985 *Le corps pathétique du roi. Sur le Journal de la santé du roi Louis XIV*, *Revue des Sciences humaines*, 1985, 69, 198, 31-49.  
 1994 *Della rappresentazione* (Milano, Mimesis 2014).
- Mitchell, W.J.T.  
 2015 *Image Science. Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*, Chicago, The University of Chicago Press (tr. it. *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Monza, Johan & Levi, 2019).
- 2017 *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Cometa, Michele & Cammarata, Valeria (a cura di), Milano, Raffaello Cortina.
- Mori, Masahiro  
 1970 "Bukimi no tani Genshō", *Energy*, 7, 33-35.
- Pommier, Édouard  
 1998 *Théories du portrait. De la Renaissance au Lumières*, Paris, Gallimard (tr. it. *Il ritratto. Storia e teorie del Rinascimento all'Età dei Lumi*, Torino, Einaudi, 2003).
- Rabbito, Andrea  
 2025 *Pictorial Trump. Il ruolo politico delle nuove immagini*, Milano, Mimesis.
- Stoichita, Victor I.  
 1997 *A Short History of the Shadow*, London, Reaktion Books (tr. it. *Breve storia dell'ombra*, Milano, il Saggiatore, 2015, pp. 13-39).
- Surace, Bruno  
 2021 "Semiotica dell'uncanny valley", *Lexia*, 37-38, Volti Artificiali, 359-380.
- Tederick, Lydia Barker  
 2005 "Artists' Life Studies for White House Portraits", *Presidential Portraiture, White House History* (16), 44-67.
- Zylinska, Johanna  
 2020 *AI Art. Machine Visions and Warped Dreams*, London, Open Humanities Press.

**Valentina Manchia** insegna presso la Scuola del Design del Politecnico di Milano, nel corso di laurea magistrale in Design della Comunicazione, presso l'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna e presso l'Università Luiss “Guido Carli” di Roma, oltre che presso gli ISIA di Urbino e di Faenza. Dottore di ricerca in Semiotica e Comunicazione simbolica presso l'Università di Siena, collabora con il Centro Interateneo di Ricerca CROSS ed è redattrice delle riviste “Carte Semiotiche” e “Ocula”. Tra i suoi interessi di ricerca, tra semiotica e teoria delle immagini, le intersezioni tra verbale e visivo e i confini tra rappresentazione e visualizzazione, con una particolare attenzione per la comunicazione visiva e il panorama visuale contemporaneo. Tra le sue ultime pubblicazioni *Dentro l'immagine. Il primo libro di semiotica visiva* (Einaudi, 2025).