

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 <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

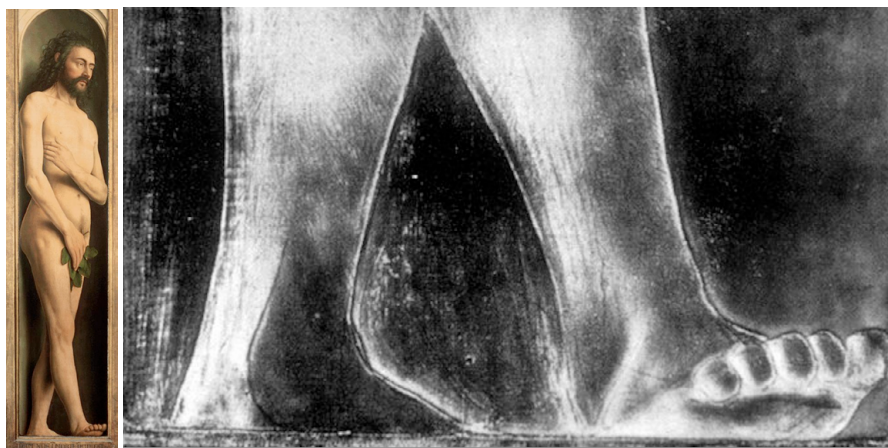
Effetti collaterali

Woody Allen e il *trompe-l'œil*
Victor I. Stoichita

Abstract. The cinematographic *trompe-l'œil* predates the invention of cinema. It first originated in painting, at a time when the artifices in use broke through the so-called “aesthetic boundary” and hinted at a dynamic surpassing of the limits of the image. This magical feat first manifested itself in the painting of the early modern period. Its origins are very distant in time. It is not possible within the confines of this article to trace every stage leading from the beginnings of this cinematographic technique through to the animation work made possible by its invention. I will thus content myself with a very brief foray into the immediate prehistory of the cinematographic *trompe-l'œil* in the 19th century – a time of great and frenzied technical experimentation – before turning my attention, in a more analytical manner, to one of the most remarkable examples of *trompe-l'œil* proposed by the cinema of the second half of the 20th century.

Keywords: cinema, image, *trompe l'œil*, fiction, painting

Il *trompe-l'œil* cinematografico è precedente all'invenzione del cinema. Ha origine in pittura, in un'epoca in cui gli artifici utilizzati valicavano i cosiddetti “confini estetici” e lasciavano intravedere un superamento dinamico dei limiti dell'immagine. Questa magia si manifesta la prima volta nella pittura del primo periodo cosiddetto moderno. Le sue origini sono molto lontane nel tempo (Figg. 1-3).



Figg. 1-2. Jan Van Eyck, *Polittico dell'Agnello mistico*, particolare con Adamo, 1426-1432, Gand, Cattedrale di san Bavone e radiografia del piede di Adamo.



Fig. 3. Pere Borrell del Caso, *Sfuggendo alla critica*, 1874, Madrid, Banco de España.

La preistoria del *trompe-l'œil* cinematografico è costituita in primo luogo dalle fantasmagorie del Settecento, per proseguire, nel XIX secolo, con gli spettacoli di magia da fiera, nei quali Georges Méliès – considerato il padre fondatore del cinema europeo – eccelleva. Oltre a questi precedenti, i romanzi di S. F. degli anni '80 e '90 dell'Ottocento forniscono descrizioni letterarie pertinenti in cui l'avven-

to del cinema e la sua capacità di creare illusioni sono pienamente percepiti (Figg. 4-5). Villiers de L'Isle-Adam, in *Eva futura* (1885), e alcuni anni dopo, Jules Verne, nel suo *Il castello dei Carpazi* (1892), basandosi sulla tradizione dei trucchi da fiera (Figg. 6-7), prevedono con largo anticipo ciò che l'invenzione dei fratelli Lumière (risalente al 1895) ha realmente concretizzato.



Fig. 4. Jean Baptiste Joseph Breton de La Martinière, Frantespizio di *Les savants de quinze ans ou entretiens d'une jeune famille*, Vol. 2, La V. Lepetit, Paris 1811.

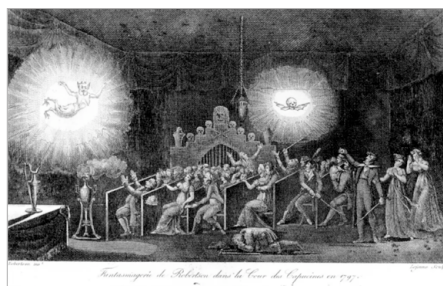
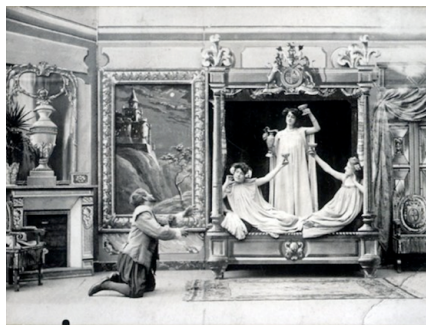


Fig. 5. *Fantasmagoria*, da *Memoires Recreatifs Scientifiques et Anecdotes* di Etienne Gaspard Robertson, Chez l'Auteur, Paris 1831.

Leggiamo a titolo esemplificativo il passo dove, in *Il castello dei Carpazi*, Orfanik il malvagio fa “tornare” la cantante Stilla grazie a un dispositivo di duplicazione.



Figg. 6-7 Jules Verne, nel suo *Il castello dei Carpazi* (1892).



Jules Verne – e ciò è una stranezza per uno scrittore attentissimo ai dettagli tecnici – non ne offre una descrizione particolarmente convincente. Egli si limita a menzionare un ritratto, uno specchio, un filo elettrico e un cilindro di metallo. Insiste, invece, sullo spazio destinato alla proiezione, che unisce le caratteristiche di una torre gotica a quelle di una camera oscura, ricordando al lettore di oggi una sala cinematografica. Il protagonista del romanzo – Franz von Telek – vi penetra come se fosse un’antica “macchina parastatica”:

Un raggio di luce intensa filtrava dal buco della serratura, la cui chiave era all'esterno. Franz ascoltò, ma non sentì alcun suono provenire dall'interno dell'appartamento. Quando avvicinò l'occhio alla serratura, riuscì a vedere solo il lato sinistro di una stanza – che era ben illuminato, mentre il lato destro era in ombra. Dopo aver girato delicatamente la chiave, Franz aprì la porta. Una stanza spaziosa occu-

pava l'intero piano superiore del bastione. Sulle sue pareti circolari poggiava una volta a cassettoni, le cui nervature, incontrandosi, al centro, si fondevano in una pesante pinnacolo pendente. Spessi arazzi antichi con figure coprivano le pareti. Spesse tende pendevano dalle finestre, impedendo di vedere l'interno. La disposizione della stanza era a dir poco bizzarra e Franz rimase colpito dal contrasto che offriva a seconda che fosse immersa nell'ombra o nella luce. A destra della porta, lo sfondo scompariva in un'oscurità profonda. A sinistra, invece, una piattaforma, la cui superficie era drappeggiata con un panno nero, riceveva una luce potente, dovuta a qualche dispositivo di concentrazione, posto di fronte, ma in modo tale che non si riusciva a vedere il dispositivo di concentrazione, posto a circa tre metri di distanza. A circa tre metri di distanza, separata da uno schermo all'altezza del supporto, si trovava una poltrona antica con un lungo schienale che lo schermo circondava con una sorta di penombra (Verne 1892: 201).

La proiezione non si fa attendere:

Franz entrò e andò a mettersi dietro la poltrona. Aveva solo un altro passo da fare per afferrare il barone di Gortz, quindi, con il sangue agli occhi e la testa persa, alzò la mano [...]. Improvvisamente apparve Stilla. Franz lasciò cadere il suo coltello sul tappeto. Stilla si ergeva sulla pedana, in piena luce, i capelli sciolti, le braccia tese, mirabilmente bella nel suo costume bianco dell'Angelica dell'*Orlando*, proprio come era apparsa sul bastione del villaggio. Gli occhi fissi sul giovane conte penetrarono fino in fondo alla sua anima. Era impossibile che Franz non fosse visto da lei, eppure Stilla non accennava in alcun modo a rivolgergli la parola (Verne 1892: 202).

L'illustrazione di questa scena, che accompagnerà le prime edizioni del romanzo di Jules Verne, insiste su una pulsione scopica e tattile unidirezionale (Fig. 8).



Fig. 8. Léon Benett, *Illustrazione per Le Château des Carpathes* di Jules Verne, 1892; Parigi, Bibliothèque d'Éducation et Récréation.

L'ardore del giovane protagonista è censurato due volte: una prima volta dall'intersperso del suo rivale, e una seconda dalla natura spettrale della proiezione. Il fascino esercitato dalla fantasia è comunque molto ben tematizzato, a dispetto dei mezzi grafici, piuttosto scarsi, utilizzati nell'incisione. È uno scenario che, *mutatis mutandis*, andrà presto a far parte della struttura dei manifesti pubblicitari dei film in cui proiettore, pubblico e schermo bianco finiscono per organizzarsi in una triade alquanto efficace (Fig. 9).



Fig. 9. Leon Gabriel Louis Coulet, *Salle de l'Etoile*, 1902 circa. Poster storico degli inizi del cinema proiettato.

Passerà meno di un secolo tra questi esperimenti preliminari e il film che affronterà nel modo più ricco e ingegnoso il tema dell'esca cinematografica. Stiamo riferendoci a *La rosa purpurea del Cairo* di Woody Allen del 1985, film in cui l'azione si svolge nel periodo della Grande Crisi del 1929.

Cecilia, la protagonista del film, si reca al cinema *Jewel* nel New Jersey, dove con i suoi pochi soldi acquista un biglietto che le permetterà di accedere a quella grotta delle meraviglie che è la sala cinematografica, per lasciarsi trascinare nel mondo dei sogni del cinema hollywoodiano. Benché spettacolo indubbiamente pubblico, il film per Woody Allen è anche il luogo dove le fantasie personali possono prendere forma (Figg. 10-11).



Fig. 11. Woody Allen, Gordon Willis, *La rosa purpurea del Cairo*, 1985. Cecilia al Box. Jewel.



Fig. 10. Woody Allen, Gordon Willis, *La rosa purpurea del Cairo*, 1985. Esterno del cinema.

Siamo negli anni della Grande Depressione. Cecilia ha appena perso il suo lavoro come cameriera in un modesto caffè, suo marito la tradisce e la maltratta. Sola, in mezzo al pubblico, si nutre delle immagini di un universo proibito, mentre tranquilla i suoi popcorn, finché, mentre sta rivedendo per la quinta volta lo stesso film (*La rosa purpurea del Cairo*), non accade qualcosa.

Non c'è forse nessuna scena in tutta la storia del cinema in cui il *trompe-l'œil* cinematografico sia più ricco di implicazioni e più astuto nei suoi artifici. È dunque mia intenzione procedere a un rapido esame di questo film. Iniziamo con lo sguardo di Tom Baxter, l'esploratore *playboy*, mentre Cecilia non può che stupirsi quando di colpo costui si rivolge a lei, e a lei soltanto (Figg. 12-13).

Lo scambio di sguardi produce una prima trasgressione della frontiera estetica, traducendo nel linguaggio cinematografico una delle figure più antiche della narrazione pittorica classica.



Figg. 12-13. Woody Allen, Gordon Willis, *La rosa purpurea del Cairo*, 1985. Tom intento a guardare Cecilia e Cecilia, a sua volta, intenta a guardarlo.

Dobbiamo ricordare qui il ricorso al “*Blick aus dem Bilde*” (“lo sguardo dal quadro”, Neumeyer 1964) nella pittura antica (Figg. 14-15), e la teorizzazione dell’*ammonitore* nel testo fondatore di Leon Battista Alberti:

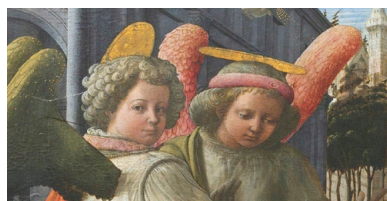


Fig. 15. *Annunciazione*, 1440, dettaglio.

Fig. 14. Filippo Lippi, *Annunciazione*, 1440, tempera su tavola, Firenze, Basilica di san Lorenzo.

E piaciemi sia nella storia chi ammonisca e insegni a noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere, o con viso cruccioso e con gli occhi turbati minacci che niuno verso loro vada, o dimostri qualche pericolo o cosa ivi maravigliosa, o te inviti a piagnere con loro insieme o a ridere (Alberti 1435: 24).

Tuttavia le azioni di Tom vanno oltre il ruolo del semplice “commentatore” tradizionale. Allo scambio degli sguardi segue quello verbale, cosa che rinforza la componente miracolosa della sequenza, collocandola oltre i limiti del verosimile. Di più: qui il film non fa che aggiornare, in virtù dei propri specifici mezzi, un’antica fenomenologia, quella cioè dell’immagine miracolosa (*Wunderbild*), che agisce e che parla (Fig. 16).¹



Fig. 16. Hieronymus Wierix,
San Giovanni della croce, incisione.

Alla concatenazione sguardo/parola segue l’evento cinematografico più importante, che definirei senza dubbio “il salto”. È qui che il film di Woody Allen propone una delle sue novità più rilevanti. Come per le precedenti esperienze pittoriche, anche l’impresa cinematografica si realizza mediante la tematizzazione della cornice dell’immagine e della sua trasgressione, fornendo allo stesso tempo un surplus reso possibile dalla sequenza dinamica e narrativa delle inquadrature.² In *La Rosa Purpurea del Cairo* la trasgressione inaugurale avviene tra due confini: lo sguardo e il “prendere per mano”.

Il racconto è proposto con mezzi puramente cinematografici, di cui uno dei più significativi è il passaggio dal mondo in bianco e nero del film incastrato nel mondo “reale”, policromo, o, per essere più precisi, dall’universo dei sogni di Hollywood al mondo bruno cupo degli anni della Grande Recessione americana. Nello stesso istante del “salto”, Tom Baxter cambia sostanza (il suo corpo getta un’ombra proiettata sullo stesso schermo dal quale è appena fuggito) senza cambiare del tutto il proprio status esistenziale: sarà per tutto il film un “fantasma incarnato” e le avventure che seguiranno ne saranno la conseguenza (Fig. 17).



Fig. 17. Woody Allen, Gordon Willis, *La rosa purpurea del Cairo*, 1985. Fotogramma del “salto” fuori dallo schermo del protagonista.

La questione più importante che si pone qui riguarda le motivazioni del “salto”. Affinché questo “salto” avvenga occorre che ci sia “desiderio”, e quello di Tom, felice in quel suo mondo di telefoni bianchi, dove lo champagne scorre a fiumi, non è poi tanto facilmente spiegabile. La sua azione agile e lieve è, invece, interdetta agli altri personaggi del suo stesso ambiente, e il desiderio che incarna non è in realtà *il suo*, bensì quello di Cecilia. Se il desiderio di Cecilia è quello di richiamare Tom nel suo mondo, il suo interesse di Cecilia di vederlo accompagnato dalla bionda Rita (Deborah Rusch) è inesistente, così a venirle miracolosamente in soccorso sarà lo schermo facendo resistenza a qualsiasi tentativo inopportuno di trasgressione.

Tutta la filmografia di Woody Allen è attraversata tenacemente da un dialogo con la psicoanalisi e *La Rosa purpurea del Cairo* non fa eccezione, visto che illustra in maniera ironica e, oserei dire molto “woodyalliana”, i principi riguardanti la formazione dei “fantasmi” che Freud descrive nella sua *Traumdeutung*, e successivamente elaborati nel breve saggio divenuto ben presto un classico intitolato *Formulazione sui due principi della visione psichica* del 1911:

Il nevrotico si distoglie dalla realtà effettuale perché la trova – nel suo insieme o in una sua parte – insopportabile. [...] In questo caso il pensato (il desiderato) era posto in modo semplicemente allucinatorio, così come ancor oggi accade ogni notte ai nostri pensieri onirici. Solo la mancanza dell’atteso soddisfacimento, la disillusione, ha avuto come conseguenza l’abbandono di questo tentativo di soddisfacimento per via allucinatoria [...]. La rimozione resta onnipotente nell’ambito del fantasticare; essa riesce a inibire rappresentazioni *in statu nascendi* prima che possano essere avvertite dalla coscienza, se il loro investimento può dare occasione allo sprigionarsi del dispiacere. Questo è il punto debole della nostra organizzazione psichica, che può essere impiegato per riportare sotto il dominio del principio di piacere processi di pensiero già divenuti razionali (Freud 1911: 20-21).

A questo punto potrebbe essere utile indagare i meccanismi messi in atto dalla creazione artistica dei fantasmi, cioè su come vengono affrontati dall'arte antica. Si tratta di invenzioni che, tradizionalmente, sono per lo più il frutto della libido maschile, mentre l'impulso scopico viene a volte tematizzato in modo immanente, sia mediante il simbolismo dello sguardo-freccia (Fig. 18),³ che in forma di *trompe-l'œil* (Fig. 19).⁴



Fig. 18. Werner van den Valckert, *Venere e Cupido*, 1612-1614, Collezione privata.



Fig. 19. Bartholomeus van der Helst (1613-1670), *Ritratto di giovane donna*, Paris, Musée du Louvre.

Negli esperimenti illusionistici pre e para cinematografici di Georges Méliès la manipolazione delle fantasie è quasi sempre qualcosa che riguarda gli uomini ed è senz'altro non per pura casualità quanto piuttosto il culmine di uno dei più apprezzati spettacoli di illusionismo di questo cineasta-venditore di trucchi, vale a dire l'ingrandimento allucinatorio delle carte da gioco, consista nell'animazione della "dama di cuori" (Fig. 20).⁵

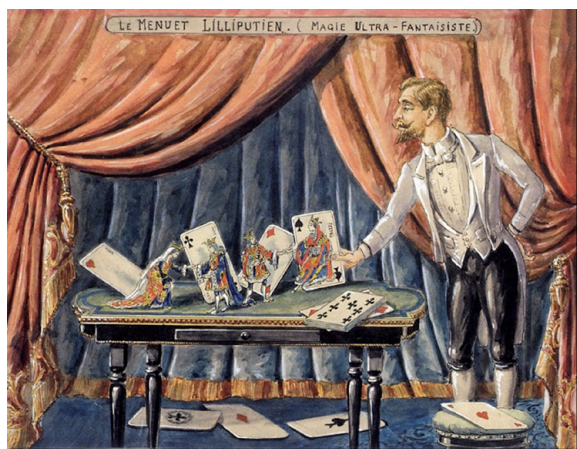


Fig. 20. Georges Méliès, *Le Menuet lilliputien* 1904. I lillipuziani si trasformano in carte da gioco.

I caratteri ripetitivi di questi precedenti confermerebbero la tesi esposta da Laura Mulvey in un articolo di grande impatto del 1975, in cui sottolineava che il godimento maschile rappresenta un elemento soggiacente a ogni spettacolo cinematografico.⁶ Woody Allen nella sua filmografia ricorre costantemente alla figura emblematica dell'illusionista da fiera,⁷ in cui riconosce il proprio *alter ego*, mentre nella *Rosa purpurea del Cairo* resta, per così dire, dietro le quinte (effettivamente, e lo si è notato diverse volte, è uno dei rari film in cui Allen non mette direttamente in scena se stesso). In questo film, inoltre, sottolinea i tratti femminili del voyeurismo cinematografico. La *Schaulust* al femminile, fenomeno assai raro nella tradizione, faceva comunque già parte della storia delle arti visive tradizionali: un esempio estrapolato dal quel grande corpus di leggende d'artista che sono *Le Vite* di Vasari, potrebbe chiarire alcuni suoi meccanismi. Nella *Vita* di fra Bartolomeo, Vasari (1568) racconta la genesi del *San Sebastiano* (Fig. 21), che fra Bartolomeo dipinse per la chiesa della Santissima Annunziata a Firenze, ma anche i problemi posti dalla ricezione di quel dipinto, così poco consueto. Prima di tutto l'esecuzione:

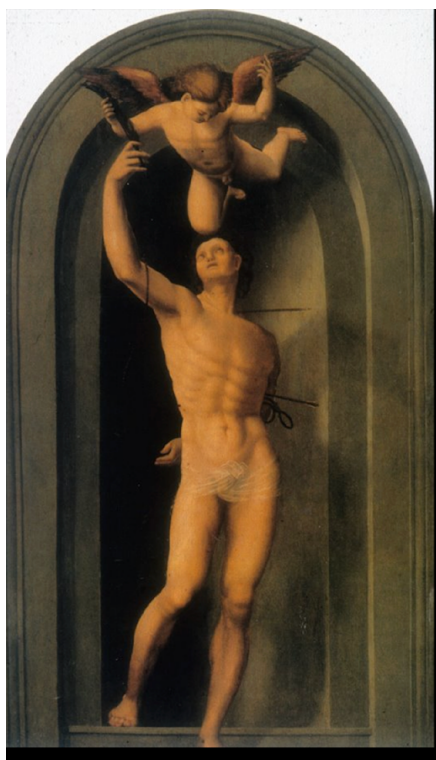


Fig. 21. Zacchia il Vecchio, copia da Fra Bartolomeo, *San Sebastiano e un angelo*, 1526, Fiesole, San Francesco.

E così se ne tornò a Fiorenza, dove era stato morso più volte, che non sapeva fare gli ignudi. Volse egli dunque mettersi a prova, e con fatiche mostrare ch'era attissimo ad ogni eccellente lavoro di quella arte, come alcuno altro. Laonde per prova fece in un quadro un San Sebastiano ignudo con colorito molto alla carne simile, di dolce aria e di corrispondente bellezza alla persona parimente finito, dove infinite lodi ac-

quistò appresso a gli artefici [...]. Aveva preso collera Fra Bartolomeo con i legnaioli che gli facevano alle tavole e quadri gli ornamenti, i quali avevan per costume, come hanno anche oggi, di coprire coi battitoi delle cornici sempre un ottavo delle figure il laddove Fra Bartolomeo deliberò di trovare una invenzione di non fare alle tavole ornamenti; ed a questo San Bastiano fece fare la tavola in mezzo tondo, e vi tirò una nicchia in prospettiva che par di rilievo incavata nella tavola, e cos' con le cornici dipinte attorno fece ornamento alla figura di mezzo.⁸

Da questo brano risulta piuttosto evidente che l'opera di fra Bartolomeo si imperniava su un sofisticato dispositivo di adescamento al quale contribuivano, da un lato, l'esecuzione pittorica (i «colori carnali») e, dall'altro, la cornice dell'immagine concepita come un limite che è possibile trasgredire. E effettivamente la reazione davanti a quest'opera è stata tanto forte da superare probabilmente le stesse aspettative del suo creatore:

Dicesi che stando in chiesa per mostra questa figura, avevano trovato i frati nelle confessioni, donne che nel guardarlo s'erano corrotte, per la leggiadra e lasciva imitazione del vivo, datagli dalla virtù di fra Bartolomeo; per il che levatolo di chiesa, lo misero nel capitolo.⁹

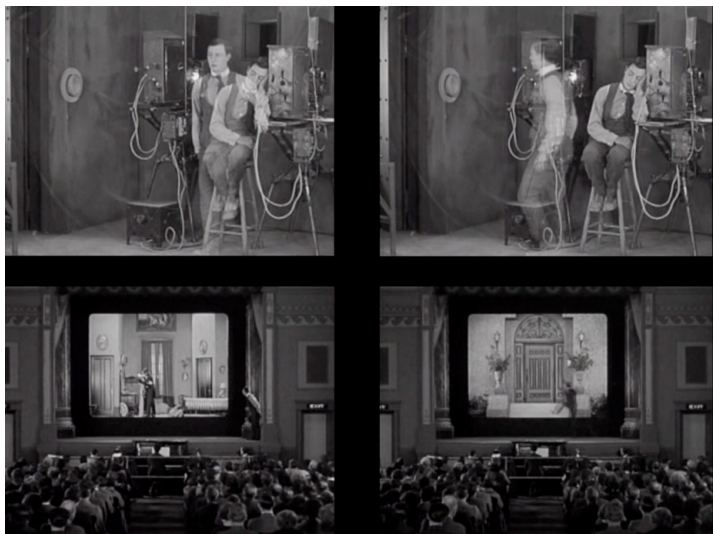
Occorre notare che nel resoconto vasariano il creatore dell'illusione trasgressiva è un uomo (il pittore-monaco fra Bartolomeo della Porta) e che i censori dei nocivi effetti sospettati di quella illusione (i frati domenicani della Santissima Annunziata) sono a loro volta degli uomini, il che dà all'affermazione dell'esistenza di un pubblico femminile (considerato allo stesso tempo sia visivamente eccitabile che moralmente colpevolizzabile) il carattere di una doppia proiezione e di una manipolazione prossima alla perversione.¹⁰

La maniera in cui Woody Allen tratta il tema della trasgressione fantasmatica è colma di tenerezza e priva di qualsivoglia implicazione moralizzatrice, riducendo, almeno in apparenza, il carattere puramente libidico della fantasia. Inoltre, la fascinazione di Cecilia non è che una delle reazioni possibili, e anche molto personalizzata, a fronte del miracolo della trasgressione, mentre altre reazioni – comunica Woody Allen – sono a loro volta possibili e forse anche più giustificate (Fig. 22).



Fig. 22. Woody Allen, Gordon Willis, *La rosa purpurea del Cairo*, 1985. Il protagonista Tom davanti allo schermo cinematografico.

Grazie al ruolo assegnato nel processo di fantasmaticizzazione della spettatrice femminile, *La Rosa purpurea del Cairo* occupa un posto singolare nella storia del *trompe-l'œil* in generale e in quella del *trompe-l'œil* cinematografico in particolare, e Woody Allen aveva probabilmente ragione a difendere l'originalità del suo film con i critici che lo hanno collocato sotto il segno degli esperimenti trasgressivi escogitati da Buster Keaton negli anni venti del secolo scorso.¹¹ In *Sherlock Jr.* del 1924, Buster Keaton, modesto gestore di un cinema di provincia, si addormenta sul lavoro e, sognando, entra nel film che stava proiettando. Il sogno dell'operatore trasforma il film, intitolato *Hearts and Pearls*, in una storia personale. La trasgressione è apertamente onirica e "il salto" (dalla realtà alla finzione – non viceversa come, tempo dopo, in Woody Allen) è tematizzato come un'impresa difficile e rischiosa. Uno dei colpi di genio di Keaton è stato quello di intervallare le avventure dell'operatore perso nella finzione con un percorso fatto di soglie, di fosse, di abissi e di cadute, veri e propri emblemi dei pericoli derivanti dall'effrazione originale delle frontiere. Alla fine, al momento del risveglio dell'operatore sognatore e della sua ultima caduta seguirà un gioco mimetico abilmente orchestrato in cui la realtà entrerà, non senza alcune note teneramente umoristiche, in una relazione speculare con la fiction (Figg. 23-26). Fine del film-quadro, intitolato *Sherlock Jr.* e di quello del film-nel-film, intitolato *Hearts and Pearls* coincidono, e tuttavia – fatto importante – si tratta di due realtà ben diverse che si confrontano. In Woody Allen, invece, il film-nel film e il film-quadro hanno lo stesso titolo.



Figg. 23-26. *Sherlock Jr.*, 1985. Fotogrammi con Buster Keaton, L'opérateur rêve, still du film *Sherlock Jr.* (1924)

«Il mio film» e il «film di Cecilia» sono «la stessa cosa» ma solo nella misura in cui *La Rosa Purpurea del Cairo* è un film su *La Rosa Purpurea del Cairo*.¹² Prendiamo ora in esame la seconda sequenza fondamentale di questo film, quella in cui Cecilia «va oltre» (Fig. 27).



Fig. 27. Woody Allen, Gordon Willis, *La rosa purpurea del Cairo*, 1985. I due protagonisti si incontrano nella sala cinematografica.

La sala è vuota, perché gli spettatori l'hanno abbandonata, mentre i personaggi del film aspettano impotenti il ritorno di Tom. L'entrata di Cecilia nel film turba per un momento le abitudini della società del *jet set*, ma la sua assimilazione è piuttosto rapida.



Fig. 28. Woody Allen, Gordon Willis, *La rosa purpurea del Cairo*, 1985. Cecilia “dentro” lo schermo.

Il “salto” di Cecilia avviene grazie all'azione dell'uomo che l'attira nell'al di là della finzione, aiutandola esplicitamente (con la mano tesa). Fortunatamente “lo effettua” senza inciampare, senza incastrare il piede nel “confine estetico” e... senza perdere il suo cappello.

L'integrazione nel mondo di Hollywood avviene in una marea di champagne. La lieve nebbiolina dell'ebbrezza insieme alle note morbide della musica favoriscono il “trasferimento”, e tutto avviene, cinematograficamente, grazie a un

dispositivo di sovrapposizione ottica, attraverso il quale il bianco e il nero del mondo dei sogni viene tematizzato (ironicamente, otticamente e musicalmente allo stesso tempo) dalla tastiera del pianoforte in bianco e nero.



Fig. 29. Woody Allen, Gordon Willis, *La rosa purpurea del Cairo*, 1985. Sovrapposizione ottica dei due protagonisti sulla tastiera del pianoforte.

L'intromissione di Cecilia nella fiction non pone, perciò, problemi di traduzione ottica, ma ne pone a livello della trama, del *plot*: una delle trovate più significative di Woody Allen è quella di rivelare il fallimento dell'incorporazione fittizia dell'eroina non tanto mediante un dissidio visivo, quanto attraverso la tematizzazione dell'incompatibilità tattile.



Fig. 30. Woody Allen, Gordon Willis, *La rosa purpurea del Cairo*, 1985. La cantante tocca Cecilia.

Segnaliamo qui che la narrazione filmica viene interrotta a due riprese da alcune grida di angoscia: la prima volta mentre Tom passa dal film nella realtà, la seconda volta mentre Cecilia passa dalla realtà al film.

Una delle grida traduce uno spavento ottico, la seconda un'angoscia tattile, entrambe vanno interpretate come dei segnali di allarme, messi abilmente in scena dall'autore del film, prima dello *scandalo* della trasgressione. Il carattere "scandaloso" della trasgressione è mitigato, se non addirittura sviato in un unico caso, un caso nodale: cioè nei reiterati abbracci tra Tom e Cecilia, sia che avvengano al di sotto o ben oltre il confine estetico. Quegli abbracci, che coniugano sguardi e carezze, altro non sono – dobbiamo ridirlo? – che delle allucinazioni, sono quindi irreali, illogici, persino assurdi, ma tuttavia teneri e commoventi. Sono certa-

mente il risultato di un *trompe-l'œil*, ma di un *trompe-l'œil* di tipo speciale, che solo il cinema può realizzare: un *trompe-l'œil*, per l'appunto, cinematografico.

Il *trompe-l'œil* artistico anticipa l'invenzione del cinema. Nasce in seno alla pittura proprio quando i diversi artifici chiamati in causa riescono a infrangere la "frontiera estetica",¹³ suggerendo un superamento dinamico dei margini stessi dell'immagine. Le origini di questa magia risalgono a un tempo lontano. Ripercorrere tutte le tappe che, partendo dagli esperimenti fondatori, portano all'animazione cinematografica andrebbe ben oltre i limiti del presente intervento. Per questo motivo mi sono limitato a una brevissima incursione nella preistoria recente del *trompe-l'œil* cinematografico, localizzata in quel periodo di grande effervescenza tecnica che è stato il XIX secolo, per poi essermi dedicato (in maniera più analitica) all'esame di uno degli esempi più significativi di *trompe-l'œil* offerto dal cinema contemporaneo.

La preistoria più prossima del *trompe-l'œil* cinematografico è principalmente da ricercarsi nelle fantasmagorie del XVIII secolo,¹⁴ a cui fecero immediatamente seguito, nel ventesimo secolo, gli spettacoli di magia da baraccone, un genere in cui eccelleva Georges Méliès, il padre fondatore del cinema europeo.¹⁵

Note

¹ Esempi e bibliografia dettagliata in: Milner (1982); Gronemeyer (2004); Warner (2006); Stoichita (1997).

² Per le tecniche pittoriche riguardanti la trasgressione del quadro si veda Michalski (1932); Stoichita (1998), in particolare 46-47; Krüger (2001). Per l'inquadratura cinematografica cfr. fra altri, Bordwell (1999: 175-198).

³ Per lo sguardo freccia, si veda in particolare: Steward (2003) e anche Stoichita (2008: 31-39).

⁴ Stoichita (1990: 106-139).

⁵ Cfr. in proposito Malthête, Mannoni (2008: 176-177).

⁶ Cfr. Mulvey (1975: 6-18).

⁷ Sui rapporti tra la magia da fiera e il cinema, cfr. Barnouw (1981); Gunning (1995: 42-71); Moore (2000).

⁸ «Fece fare la tavola in mezzo tondo e vi tirò una nicchia in prospettiva che par di rilievo incavata nella tavola; e cos', con le cornici dipinte a torno, fece ornamento a la figura di mezzo» (Vasari 1558, vol. IV: 188; cfr. anche Vasari/Chastel, Vol. V: 124).

⁹ Vasari (1558, Vol. IV: 188); Vasari, Chastel, Vol. V: 124).

¹⁰ Particolari in: Stoichita (2008: 108-111).

¹¹ Allen (2002: 144): « Que les choses soient claires: je ne me suis absolument pas inspiré de Sherlock Junior ».

¹² Su *Purple Rose of Cairo* come "metafilm", cfr. tra gli altri: Hösle (2007: 70-78).

¹³ Cfr. Michalski (1932).

¹⁴ Particolari in: Milner (1982). Cfr. anche Gronemeyer (2004) e Warner (2006).

¹⁵ Aspetto messo molto bene in luce nella recente esposizione organizzata presso la Cinémathèque française de Paris, cfr. il catalogo a cura di Malthête, Mannoni (2008).

Bibliografia

-
- Alberti, Leon Battista
1436 *Della Pittura*, Cecil Grayson, a cura di, Bari-Roma, Laterza, 1980.
- Allen, Woody
1993 *Woody et moi, entretiens avec Stig Björkman*, “Cahiers du cinema”.
- Barnouw, Erik
1981 *The Magician and the Cinema*, New York-Oxford, Oxford University Press.
- Bordwell, David
1999 *On the History of Film Style*, Cambridge-Mass-London, Harvard University Press.
- Calabrese, Omar
2011 *L'arte del trompe-l'oeil*, Milano, Jaca Book.
- Freud, Sigmund
1911 *Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens* » (1911): *Psychologie des Unbewussten* (Studienausgabe, Bd. III), München, 2000; tr. it., *Precisazioni su due principi dell'accadere psichico*, OSF vol. 6, Boringhieri, Torino 2003.
- 1911 *Erläuterungen zu zwei Prinzipien des psychischen Geschehens*, in GW XIII. Frankfurt, Fischer, pp. 230-238; tr. it., *Precisazioni su due principi dell'accadere psichico* in *Opere. Casi clinici e altri scritti (1909-1912)*, vol. 6, Bollati Boringhieri, Torino 1978.
- Gronemeyer, Nicole
2004 *Optische Magie. Zur Geschichte der visuellen Medien in der frühen Neuzeit*, Bielefeld, Transcript Verlag.
- Gunning, Tom
1995 *Phantom Images and Modern Manifestations. Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny*, in Petro Patrice, a cura di *Fugitive Images. From Photography to Video*, Boomington, Indiana University Press.
- Hamon, Philippe
2001 *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti.
- Hösle, Vittorio
2007 *Woody Allen. An Essay on the Nature of the Comical*, South Bend, Indiana, University of Notre Dame Press.
- Krüger, Klaus
2001 *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München, Brill-Fink.
- Malthête, Jacques & Mannoni, Laurent
2008 *L'œuvre de Georges Méliès*, Paris, Editions de la Martinière.
- Michalski, Ernst
1932 *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Berlin, De Gruyter.
- Milner, Max
1982 *Le fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Presses Universitaires de France, Paris; tr. it., *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, Bologna, il Mulino, 1986.
- Moore, O. Rachel
2000 *Savage Theory. Cinema as Modern Magic*, Durham-London, Duke University Press.

- Mulvey, Laura
1975 *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, "Screen", 16, 3.
- Neumeyer, Alfred
1964 *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin, Gebr. Mann Verlag.
- Noiray Jacques
1982 *Le romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, vol. II, Jules Verne – Villiers de L'Isle-Adam, Paris, José Corti.
- Petro, Patrice, a cura di
1995 *Fugitive Images. From Photography to Video*, Bloomington, Indiana University Press.
- Steward, Dana E.
2003 *The Arrow of Love. Optics, Gender, and Subjectivity in Medieval Love Poetry*, Lewisburg-London-Cranbury, Bucknell University Press.
- Stoichita, Victor I.
1990 *Der Quijote-Effekt. Bild und Wirklichkeit im 17. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung von Murillos Œuvre*, in Hans Körner, a cura di, *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste, 2, Hildesheim-Zürich-New-York, Georg Olms Verlag.
- 1998 *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München, Bink.
- 2008 *The Pygmalion Effect: From Ovid to Hitchcock*, Chicago, University Chicago Press (tr. it., *L'effetto Pigmalione, Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano 2008).
- 2023 *I cieli in cornice, Mistica e pittura nel secolo d'oro dell'arte spagnola*, Lucia Corrain, a cura di, Milano, Meltemi.
- Vasari, Giorgio
1550 *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, Giunti.
- 1568 *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, Lorenzo Torrentino; tr. it., *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, a cura di André Chastel, Arles, Actés Sud, 2005.
- 1568 *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Gaetano Milanese, a cura di, Firenze, Sansoni, vol. IV, 1879.
- Verne, Jules,
1892 *Le Château des Carpathes*, Bibliothèque d'éducation et de récréation, s.a, p. 200; tr. it., *Il castello dei Carpazi*, Milano, Mursia.
- Warner, Marina
2006 *Phantasmagoria, Spirits Vision, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*, Oxford, Oxford University Press.

Victor I. Stoichita (Bucarest 1949) è professore emerito di Storia dell'arte moderna all'Università di Friburgo e membro straniero dell'Accademia dei Lincei. Ha svolto ricerche e insegnato presso istituzioni internazionali (Institute for Advanced Study di Princeton, Getty Research Institute di Los Angeles, Wissenschaftskolleg di Berlino, Bibliotheca Hertziana-Max-Planck-Institut di Roma). È stato Visiting Professor presso l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales di Parigi, la Scuola di Studi Umanistici di Bologna e la Harvard University di Cambridge (Massachusetts). In italiano con la casa editrice Il Saggiatore ha pubblicato: *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea* (1998); *Breve storia dell'ombra Dalle origini della pittura alla Pop Art* (2000); *L'effetto Pigmalione: breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock* (2006); *Effetto Sherlock. Una storia dello sguardo da Manet a Hitchcock* (2017); con La Casa Usher *L'immagine dell'altro Neri, giudei, musulmani e gitani nella pittura occidentale dell'età moderna* (2019), con Mimesis, *Cieli in cornice. Mistica e pittura nel Secolo d'Oro dell'arte spagnola* (2024).