

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 Saraïs</i>	49
Incarnare l'oggetto teorico. Dalla <i>déplacée</i> di Damisch all'immagine queer <i>Giorgio Fichera</i>	75
Learning from Caravaggio. Art history, semiotics, and the birth of the epistemic observer <i>Krešimir Purgar</i>	90
<i>Forma-di-vita</i> e oggetto teorico. Claire Fontaine, Édouard Levé <i>Viviana Triscari</i>	113
Flou et hors champ. L'opacité de la représentation de la victime en tant qu'objet théorique. <i>Le fils de Saul</i> de László Nemes <i>Luca Acquarelli</i>	128

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

Effetti collaterali

Introduzione a *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria
di un genere pittorico*
Omar Calabrese

1. *Precedenti e tipologie generali dell'autoritratto*

Il tema dell'autoritratto è stato affrontato molte volte nella storia dell'arte. In certi casi, si è scelto di esporlo dal punto di vista meramente iconografico, in linea con la tradizione delle grandi collezioni cinque- e seicentesche: una raccolta di «uomini illustri» limitata ai nomi dei grandi artisti che hanno raffigurato se stessi. In altre occasioni, si è preferito approfondire qualche specifico momento storico nel quale l'esecuzione di autoritratti corrisponde alla nascita di una ideologia, di una poetica, di un particolare fatto sociale. Oppure, ci si è soffermati su casi individuali estremamente eclatanti, come quelli di artisti (Rembrandt, van Gogh, Munch, e pochi altri) che si sono esercitati in questo genere con insistenza ossessiva, e si è tentato di chiarirne i motivi o le conseguenze stilistiche. Le tre tipologie appena elencate presentano molti pregi, ma anche alcune carenze. Le gallerie iconografiche, ad esempio, offrono spesso una straordinaria quantità di documenti e costituiscono la fonte necessaria per un lavoro analitico ulteriore, ma si limitano all'elaborazione di liste, senza intervenire nella descrizione e nell'interpretazione del fenomeno, e tanto meno nella sua spiegazione. Le ricerche a carattere storico si orientano, invece, proprio sugli aspetti descrittivi, interpretativi ed esplicativi (sono dunque «scientifiche» nel senso canonico di questo termine), ma il loro difetto è quello di ignorare la possibile esistenza di una «teoria generale» di questo oggetto artistico, perché non comparano i singoli e decisivi momenti prescelti con altri precedenti e successivi nella storia, e non ne traggono pertanto riflessioni più generali. Gli studi sui singoli artisti, infine, inseriscono l'indagine sull'autoritratto all'interno di più complesse ricostruzioni biografiche individuali, e finiscono per perdere di vista il soggetto specifico, e cioè la definizione del tema di cui stanno parlando.

Questo libro si propone di compiere un percorso diverso. In primo luogo, vuole essere una effettiva «storia» dell'autoritratto. Non sorprenda, però, se il termine è tra virgolette. «Storia» non è una parola dal significato univoco, perché questo dipende dal punto di vista col quale la si intende. Il lettore troverà in questo saggio non una successione cronologica di eventi, determinata dalle date di esecuzione delle opere, ma una successione di concetti. Ciascuno ha origine in un momento particolare della storia, e di ciascuno si seguono separatamente gli sviluppi. Ad esempio, nel primo capitolo si parte dagli autoritratti come

manifestazione di una identità generica (il nome dell'autore piuttosto che le sue effettive fattezze, e dunque la comparsa della sua immagine come sostituto della firma). Questo tipo nasce nell'antichità classica e continua nel Medio Evo, ma rimane in vigore in certi casi fino alla modernità, pur cambiando di senso e mostrando maggior coscienza del peso della tradizione da parte degli artisti che lo adottano. Il secondo capitolo tratta dell'autoritratto nascosto in scene narrative, e ha origine nel tardo Medio Evo e nel primo Quattrocento, quasi si trattasse di una necessità di autografia delle opere da parte dei loro esecutori. Ma, ancora una volta, se ne osservano anche le evoluzioni successive e le connotazioni che derivano dall'impiego consapevole di tale modello. E così fino alla fine: l'autoritratto «delegato» inizia nel Quattrocento in ambiente fiammingo, e serve a segnalare certi caratteri morali dell'artista; lo segue l'autoritratto autonomo, destinato a esaltare il nuovo ruolo sociale dell'artista, in parallelo con la funzione del ritratto, cioè di un genere del quale costituisce una sottospecie; si pone poi la questione del fondamento teorico dell'autoritratto, e cioè lo specchio, in rapporto da un lato con la grande produzione di specchi prima convessi e poi piani del Cinquecento, e dall'altro con le regole della prospettiva, ormai divenuta centrale per le idee sulla composizione dell'opera d'arte; nel medesimo periodo si evolve una maniera di intendere l'autoritratto come segno della gloria del suo autore, in conseguenza del sorgere dell'idea dell'artista «divino»; il tema della gloria (inizialmente tutto maschile) fa emergere però una analoga, ma diversa, rivendicazione femminile, e anche in questo caso se ne indagano le specificità e le contraddizioni dovute alla considerazione sociale vigente della donna; dopo l'inserimento delle arti nel novero delle professioni liberali, assistiamo al ritorno della valorizzazione della tecnica materiale a partire dal tardo Cinquecento, e si studiano pertanto le varietà di significato del motivo dell'atelier; nel medesimo momento esplode il tema della diversità, stranezza, bizzarria dell'artista e quello delle sue passioni più intime, anche negative, che costituisce al tempo stesso l'origine di una attività introspettiva; nel medesimo periodo e con il Seicento cominciano a presentarsi sulla scena dell'arte i maestri che affidano all'autoritratto il compito di indagare sulla propria autobiografia attraverso lo strumento dell'immagine invece che con quello della scrittura; e infine, nel Novecento (ma con qualche poco indagato antecedente barocco) si giunge alla negazione o addirittura alla distruzione dell'autoritratto.

Come si vede, l'andamento storico si affianca a una tassonomia, cioè a un principio di classificazione dei differenti modelli di autoritratto. Anche in questo caso, però, il tentativo è quello di andare oltre il puro ordinamento schematico. Ognuno dei tipi illustrati nei vari capitoli corrisponde a un concetto astratto: l'identità, la testimonianza autografa, il simbolo di un valore, la rivendicazione del ruolo, il fondamento scientifico della raffigurazione di sé, la legittimazione sociale, la differenza sessuale, la maestria tecnica, le passioni, la negazione dell'identità. Ma tutti questi concetti intrattengono relazioni reciproche, e il loro insieme è così compatto che ci fa giungere alla conclusione che esista una vera e propria «teoria dell'autoritratto», elaborata lentamente, ma saldamente, in circa quattromila anni di tradizione. Questa teoria finisce con il coincidere con una più vasta teoria della rappresentazione, perché esprime e di volta in volta mette in discussione proprio i canoni di quest'ultima¹.

Due osservazioni sono a questo punto necessarie. La prima riguarda il fatto che l'apparato concettuale che emerge dalla nostra indagine – e che qui viene

espresso mediante parole – è tutto manifestato dagli artisti attraverso il loro strumento comunicativo per eccellenza, e cioè l'immagine. Ciò conferma una tesi che va considerata come un assioma di partenza: l'arte può essere teoria di sé stessa anche con i propri mezzi, e non solo con la mediazione del linguaggio verbale, come solitamente sostengono i linguisti. A nulla vale la possibile obiezione sulla effettiva consapevolezza che gli artisti hanno avuto nel compiere questa operazione. La cultura, infatti, parla in noi della propria organizzazione anche quando noi non sappiamo di conoscerne i principi formatori.

La seconda osservazione concerne il fatto che gli aspetti teorici emergenti dalle opere degli artisti sono stati qui «tradotti» e resi omogenei attraverso i metodi delle scienze umane. Si è fatto ricorso alla narratologia quando si trattava di meditare sulle forme narrative dell'autoritratto, alla semiotica quando occorreva mettere in luce il carattere della soggettività enunciativa degli autori, all'antropologia e alla psicologia cognitiva quando si voleva illustrare il fenomeno dell'identità, e così via in un vasto concorso di procedure analitiche. Ma proprio questo è il tratto fondamentale del volume: non praticare una astratta e confusa interdisciplinarietà, ma rimanere sempre ancorati allo studio delle singole opere, e convocare di volta in volta quegli aspetti teorici che sono esplicitamente o implicitamente richiamati dalle opere stesse, e che servono a capirle meglio.

2. *Premesse per una teoria dell'autoritratto*

Definire che cosa sia un autoritratto (così come un ritratto) è impresa più complicata di quel che parrebbe a prima vista. Non per nulla, nel linguaggio comune adoperiamo questo termine con grande larghezza di significato. Ne porta testimonianza anche il dizionario. Ne prendo uno qualsiasi, il canonico Devoto-Oli, *Nuovo Vocabolario illustrato della lingua italiana*. E leggo: «Autoritratto: ritratto che un pittore o uno scultore fa di se stesso; e *estens.*: descrizione in prosa o in versi del proprio aspetto fisico o anche delle proprie qualità morali». E alla voce Ritratto: «Riproduzione figurativa o fotografica delle sembianze di una persona; e *estens.*: descrizione dell'aspetto o del carattere di una persona o di un luogo». Che cosa inferiamo dalle due definizioni associate? Che l'uso del termine «autoritratto» può estendersi da un significato proprio a uno metonimico, e indicare di volta in volta una raffigurazione fisica, la descrizione di un individuo, una rappresentazione psicologica o morale, o naturalmente tutte e tre le cose insieme. Ma perché è possibile un simile slittamento progressivo del senso, e come avviene?

Innanzitutto, ricordiamo che il ritratto è originalmente la riproduzione di un'identità fisica: riguarda le sembianze di qualcuno, cioè il modo con cui si può riconoscere visivamente un singolo soggetto. Poi, però, si può allargare il significato sia di «identità» che di «sembianze». L'identità, infatti, è data dall'immagine dell'individuo, ma anche dalle sue altre proprietà: ciò che possiede, ad esempio; o ciò che ha fatto e detto. Si può benissimo dire, del resto, che «il *Discours de la méthode* è l'autoritratto di Cartesio», oppure che «l'arredamento della casa è l'autoritratto di chi ci abita». Ma da qui può prendere le mosse un ulteriore allargamento semantico. Fra le proprietà di una persona – e che ne manifestano l'identità – possiamo anche collocare le sue qualità psicologiche e morali, le sue emozioni e i suoi pensieri. L'interiorità si sostituisce all'insieme di interiorità ed esteriorità che veniva considerato prima. Al limite, si può sostenere che «la teo-

ria della relatività è l'autoritratto di Einstein», se vogliamo sottolineare una volontà di autoraffigurazione da parte dello scienziato nell'impostare la sua teoria (o quanto meno che essa è il suo ritratto). In arte, del resto, è usuale sostenere che ogni opera è un po' l'autoritratto dell'artista, o che ogni testo letterario contiene in qualche modo l'autobiografia del suo autore.

Cominciamo a rinvenire, così, almeno una condizione essenziale per l'autoritratto: un testo verbale o visivo che sta al posto di colui che lo produce, e che dunque lo *rappresenta*. Detto altrimenti: che agisce come «rappresentazione» (cioè, rozzamente, come imitazione «sommigliante» di qualcuno) o come «rappresentanza» (cioè sostituto) del suo autore. Tuttavia, questa conclusione non è ancora del tutto precisa. Se restiamo, infatti, alle definizioni del vocabolario, ci accorgiamo che mancano ancora alcuni elementi necessari e sufficienti perché ci sia autoritratto. Il primo, e più evidente, è che l'autoritratto deve manifestare la volontà di esibire la propria immagine. In termini psicologici, si potrebbe sostenere che non c'è autoritratto senza *l'intenzione di indicare* (con i più differenti gradi di esplicitazione) *la propria identità*. Altrimenti, avremo soltanto un testo che reca la traccia dell'identità del suo autore, cioè che contiene la sua «firma», un suo segno di proprietà, ma non esattamente la produzione dell'immagine di sé. Avremo una specie di proposizione visiva equivalente alla frase «questo è mio», che può tuttavia essere involontaria, perché limitata a una traccia dell'appartenenza al soggetto che la enuncia, ma che non è ancora la proposizione «questo sono io», che è invece una affermazione volontaria relativa al riferimento personale di un'immagine.

Rimaniumo, adesso, all'interno del linguaggio, e ripetiamo il medesimo concetto in termini ancora più strutturati.

Primo: l'opera che chiamiamo «autoritratto» deve contenere la traccia della categoria grammaticale «io-qui-ora», che funziona come simulacro della produzione comunicativa del testo stesso. Linguisti e semiologi chiamano tutto ciò «istanza dell'enunciazione»: appare nel testo un *soggetto enunciatore* (io, tu, noi, voi), un *tempo dell'enunciazione* (ora) e un *luogo dell'enunciazione* (qui), in relazione con l'enunciatario del testo stesso (rozzamente: con colui al quale il testo è rivolto).²

Secondo: l'opera che chiamiamo «autoritratto» deve contenere anche una traccia di riflessività, esattamente come accade ai verbi che portano lo stesso nome. I linguisti hanno posto in evidenza il fatto che in ogni verbo riflessivo è implicata un'azione simmetrica: un soggetto agisce in una direzione, e l'azione ritorna su di lui come oggetto, in un rapporto di specularità. C'è qualcosa di indiscutibilmente visivo e geometrico in tutto ciò, che richiama alla mente per l'appunto l'autoritratto, che nella versione più elementare consiste appunto nella rappresentazione di un'azione riflessiva, cioè quella di guardarsi allo specchio.

Terzo: l'opera che chiamiamo «autoritratto» deve altresì manifestare *testualmente* quel che abbiamo denominato «intenzione» o «volontà» comunicativa. E, infatti, diversamente da altre opere che semplicemente portano il «gene» stilistico del loro autore, indica il «voler fare» o il «voler essere» del soggetto parlante. Detto altrimenti, l'artista mostra sé stesso, ma lo fa con una posa e con un insieme di gesti e attributi, che ne qualificano l'esistenza o l'attività.³

Una prima rapida conclusione: l'autoritratto è, in quanto tipo di discorso, la somma di una categoria grammaticale (l'ego), di una struttura sintattica (la riflessività) e di una modalizzazione (il volere). Il tutto applicato alle configura-

zioni più diverse: un volto, un insieme di oggetti, un insieme di caratteri astratti. Naturalmente, lo è in ipotesi. Ogni autoritratto concreto, poi, può scegliere la sua strada specifica per manifestarsi, e ad esempio giocare sulle possibili gradazioni nell'apparire dei singoli elementi dell'autoritratto.

Come si è visto, dare una definizione di «autoritratto» è meno facile ed evidente di come appaia a prima vista. Il fatto che si tratti di un genere di rappresentazione in cui l'autore ritrae sé stesso nasconde una lunga serie di problemi che potrebbe allungare ancor di più le osservazioni critiche appena accennate. Il primo riguarda la parola «genere». Che cos'è un «genere»? E come si caratterizza il genere specifico dell'autoritratto? Il secondo concerne invece il termine «rappresentazione». Che cosa «rappresenta» un artista? Con quale mezzo espressivo possiamo legittimamente parlare di rappresentazione (le diverse arti possono essere confrontabili, pur utilizzando mezzi assai differenti tra loro)? Infine, una terza questione tocca il verbo «ritrarre». Che cosa significa? Vuol dire creare un'immagine verosimile, aderente alla realtà? O, più astrattamente, procedere all'identificazione di una persona esistente (ma, se si vuole, persino immaginaria)? A questi interrogativi non risponderemo adesso in via sistematica, ma, come vedremo, essi resteranno sempre sull'orizzonte della nostra ricerca.

Note

¹ Qualcosa di simile (ma da un punto di vista esclusivamente storico) è stato svolto sul ritratto. Cfr. E. Pommier, *Théories du portrait*, Gallimard, Paris 1998, che però va alla ricerca delle fonti teoriche esplicite del ritratto stesso; e anche J. J. Courtine-C. Haroche, *Histoire du visage*, Rivages, Paris 1988, che preferisce indagare il tema dell'espressione passionale in tutte le rappresentazioni dei volti, indipendentemente dai generi.

² La teoria dell'enunciazione è un capitolo fondamentale della linguistica generale e della semiotica generativa. Tende a spiegare il funzionamento del discorso separando l'enunciato e appunto l'enunciazione. Quest'ultima organizza il discorso simulando (o nascondendo) lo scambio comunicativo fra chi produce e chi riceve il discorso stesso, e dunque mettendo in evidenza (o cancellando) la soggettività dell'atto di parola. La semiotica attribuisce quest'ultima caratteristica a qualunque tipo di discorso, anche non verbale. Si vedano in proposito, fra gli altri, E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Paris 1972; C. Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1985; A. J. Greimas - J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris 1979; G. Manetti, *L'enunciazione*, Protagon, Siena 2001.

³ Cfr. O. Calabrese, *La macchina della pittura*, Laterza, Bari, 1985.