

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

1. *Qualche appunto di metodo*

1.1. *Il concetto di genere*

Nella storia della letteratura il concetto di “genere” ha una antichissima tradizione, seppur fra alterne vicende di fortuna. Come è noto, infatti, esso può essere fatto risalire al VI e V secolo a.C., quando i sofisti, e poi i grammatici antichi, cominciarono a classificare secondo categorie formali e di contenuto i prodotti di poesia. Non ripercorreremo qui le tappe nelle quali il concetto di genere letterario è stato variamente considerato fino ai nostri tempi (si vedano a tal riguardo il comodo lavoro di schedatura in Bettetini e altri 1977; o il recente Segre 1979). E dei tentativi della sua rifondazione novecentesca non prenderemo in esame se non quelli di prospettiva semiotica (cfr. Corti 1976; Bettetini e altri 1977; Casetti e altri 1978; Eco 1979; Violi-Manetti 1979; Segre 1979).

Quel che ci interessa però sottolineare è il fatto che il dibattito critico-letterario sui generi è sempre rimasto centrato su alcuni problemi di fondo, che val la pena di ricordare brevemente:

- a) se i generi esistono o meno;
- b) quale sia la natura dei generi: modelli ideali di opere secondo i quali formulare astrattamente dei giudizi di valore sulle opere concrete e individuali, o, al contrario, criteri descrittivi – al limite, nomenclature – capaci però di formalizzare elementi ricorrenti in gruppi di opere;
- c) quale sia la funzione dei generi: una funzione puramente didattica, pratica e precritica (una teoria di mnemotecnica, come volevano, ad esempio, Fubini e De Sanctis) o invece un momento interno alla vita stessa della letteratura e della società (come sosteneva, ad esempio, Brunetière, e poi in generale molta critica positivista);
- d) se si possa parlare di un “sistema” dei generi, e se questo, ancora una volta, sia una pura organizzazione classificatoria, o una gerarchia di giudizi di valore e quindi di normative.

Non è importante, per il momento, discutere delle singole posizioni che storicamente si sono collocate nello schema appena delineato (allo scopo, rinviando nuovamente a Bettetini e altri 1977; Segre 1979). importa però osservare che il dibattito da Aristotele in avanti ha sempre oscillato fra una impostazione deduttivo-descrittiva ed una normativo-progettuale. questa considerazione è fonamen-

tale per comprendere la reale portata del nuovo modo di intendere il concetto di genere che si fa strada nel Novecento.

È solo con il Novecento, infatti, con lo sviluppo da un lato della linguistica generale e dall'altro di diverse teorie dell'interpretazione, che si afferma una particolare formulazione del concetto di genere. e precisamente: l'istituzione del genere non è altro che il momento difficile e complesso in cui si instaura e si articola un rapporto fra autore e lettore. In Kholer, presentatore di una poco nota relazione sul tema *Les genres littéraires* all'omonimo convegno parigino del 1937, tale prospettiva è chiara: l'autore immette nel testo delle marche che rendono quest'ultimo riconoscibile secondo sistemi di attese presunti nel lettore; il quale, a sua volta, è capace di "leggere" le sorprese dell'autore proprio perché esse sono veicolate dalle suddette marche di riconoscimento.

Il genere si condifura, dunque, come una delle strategie di produzione di un testo, e contemporaneamente come un percorso interpretativo. Non siamo lontani, in fondo, da quei principi di cooperazione testuali esaminati oggi, sia pure con ben altra complessità e con differenti strumenti, dalla semiotica letteraria (e su tutti val qui la pena citare il *Lector in fabula* di Eco). Ma in realtà tutte le moderne teorie dell'interpretazione, applicate alla letteratura, esprimono il concetto di genere in termini fra loro simili: il genere rappresenta in certo qual modo il sistema delle regole intrinseche di un tipo di enunciati appartenenti ad una certa "aria di famiglia". È, quindi, una sorta di ponte fra l'unicità dei singoli oggetti presi in esame, e la generalità delle regole del sistema linguistico a cui appartengono. La necessità euristica di questo ponte è evidente tanto in Saussure quanto in Wittgenstein. In Saussure essa in fondo viene posta in evidenza dallo scarto esistente fra norme della *langue* e norme dell'enunciato concreto: la possibilità di comprendere il significato di un enunciato risiede nella possibilità di coniugare norme elastiche come quelle della lingua e norme effettive come quelle dell'enunciato. In Wittgenstein, a pensarci bene, si tratta della stessa cosa: come si imparano le regole di un gioco? Da un lato esistono le norme per tutti i giochi, ma per giocare occorre conoscere le regole *in un* gioco. Cosa che si può fare, perché ogni gioco (diciamo pure: ogni enunciato) è sempre connesso con un "tipo di gioco", cioè con più giochi (enunciati) simili. Il genere è più o meno analogo al "tipo di giochi": è l'idea del tutto che permette di comprendere le parti di un testo, e che nello stesso tempo è autonomamente marcato nelle parti di un testo, e che nello stesso tempo è autonomamente marcato nelle parti stesso del testo. In sostanza, siamo al criterio che permette al circolo ermeneutico heideggeriano di non essere vizioso: è così che in Hirsch (1967) prospettiva heideggeriana e wittgensteiniana paiono finire per coniugarsi perfettamente. Ma anche Segre (1979), nello spiegare l'atto comunicativo orientato dal genere, non è lontano da questa medesima prospettiva, laddove definisce il testo letterario una "comunicazione a due tempi, senza feedback", scissa cioè in due fasi distinte, quella emittente-messaggio, e quella messaggio-ricevente. Il che implica una strutturazione esattamente codificata: l'inserimento del testo in un tipo di messaggio da parte dell'autore, ed una conoscenza dei tipi di messaggio possibili da parte del lettore, cioè il porsi del cosiddetto "orizzonte d'attesa".

1.2. I generi in pittura

Nella tradizione delle arti figurative, il concetto di genere è ambivalente: i trattatisti classici, ad esempio, parlano talora di "genere di pittura" e talora di "pittura di genere", nel primo caso riferendosi a una concezione neutrale di una nomencla-

tura o di una organizzazione gerarchica di valori, nel secondo caso riferendosi alla ripetizione retoricamente consolatoria di schemi figurativi accademici.

Sempre nella tradizione artistica, inoltre, il concetto di genere è – almeno rispetto a quella letteraria – relativamente giovane. È consolidato e coscientemente utilizzato dagli autori a partire dal XVI e XVII secolo, e, quanto a scritti teorici, può essere ritrovato, per qualche particolare intuizione o per qualche aspetto tecnico, al più presto nel *Libro dell'arte* di Cennino Cennini (fine XIV secolo). Certamente nella tradizione artistica il concetto di genere non ha una vita autonoma né una propria esclusiva storia interna. Anzi: i prestiti dalla letteratura sono del tutto evidenti, così però come i paralleli ritorni alla letteratura a partire dalle arti visive. Vanno notate, tuttavia, alcune caratteristiche specifiche. In primo luogo, va segnalata una maggior distanza temporale fra *istituzione pratica dei generi* nelle opere pittoriche e la loro *istituzione teorica* rispetto a quanto non avvenga in letteratura. Ciò almeno se diamo fede a chi sposta assai indietro nel tempo la nascita di alcuni generi, come fanno per il paesaggio Clark (1949) e Gombrich (1966). Sarebbe lecito avanzare l'ipotesi – che qui però ci limitiamo a segnalare e che non discuteremo – che per quanto riguarda le arti figurative la *sanzione* dei generi non avvenga per cause di semplice “decadenza” inventiva (ma è questa stesso ipotesi completamente difendibile?), come paiono suggerire in ambito letterario Corti (1976) e Segre (1979), ma per ragioni molto più “politiche”. Si pensi ad esempio, alla fine del Cinquecento, in armonia col Concilio di Trento e la Controriforma, ai dettami del cardinal Gabriele Paleotti sulla pittura di storia (*Discorso intorno alle immagini sacre e profane* 1582) e in particolare sui soggetti religiosi.

In secondo luogo, va notato che nella tradizione artistica non è così netta la separazione fra una concezione classificatoria ed una concezione normativa, fondata sui giudizi gerarchici di valore. Ad esempio: nella famosa *Lettera al Signor Teodoro Amideni*, di Vincenzo Giustiniani, scritta prima del 1620, si stabiliscono i ben noti dodici gradi di valutazione (dalla copia del disegno mediante spolvero alla pittura di storia), ma in fondo si descrivono anche delle tipologie di soggetti e delle specifiche tecniche di pittura relative a tali soggetti. né vi mancano un certo didattismo e qualche mania classificatoria da collezionista ante litteram. Forse ancora più tecnica e collezionista è poi la graduatoria/classificazione di Giulio Mancini (*Considerazioni sulla pittura*, 1617-1621) che dal paesaggio alla Storia distingue più modestamente sette generi di pittura.

Ma è soprattutto nei pittori che scrivono che è invece facile ritrovare una concezione del termine “genere” assai vicina al senso moderno. È sicuramente già il caso di Leonardo Da Vinci e di Leon Battista Alberti rispettivamente nel *Trattato della pittura*, e nel *De pictura* per quanto di apocrifo essi contengano. E, in particolare, è il caso di Poussin, per il quale Louis Marin ha brillantemente dimostrato che la *Lettera a Chantelou* è un vero e proprio saggio di analisi del discorso pittorico paragonabile a quello del discorso linguistico nella *Logica* di Port-Royal.

Molti altri esempi si potrebbero aggiungere. In una antologia con intenti meramente didascalici come quella poco nota (ma del resto non lo merita) di Henri Guerlin (*L'art enseigné par les Maîtres*, dei primi del Novecento) nel volume dedicato a *La composition* e in quello intitolato a *Le paysage* di creazione o composizione all'interno dei vari generi. A puro titolo di curiosità, ricorderò che esiste una splendida favoletta in versi di Perrault tutta dedicata ai generi di pittura nella quale la coscienza della differenzialità delle marche di genere sembra piena:

Il la vit au milieu d'une superbe salle,

Où, par les traits hardis de ses doctes pinceaux,
D'un soin laborieux il retouchait les tableaux
De neuf jeunes beautés, toutes singulières,
Qui, sous ses ordres, suivaient neuf diverses manières ;

Et qui, s'étant formées de différents objets,
Avaient représenté neuf sortes de sujets.

Nove “diverses manières”, dice Perrault, cioè nove diverse tecniche e strutture compositive, e parallelamente nove forme di organizzazione degli oggetti corrispondenti a nove rappresentazioni dei soggetti. Grande minuzia ordinatrice, dunque, che mette in relazione tecniche produttive, materiale pre-pittorico, e testo pittorico finale sullo sfondo del concetto di genere.

Ma del resto, più tardi, Constable e Delacroix giungeranno a definire perfino il paradigma dei colori della tavolozza del pittore quando dipinge quadri paesistici, storici, naturalistici, e così via. E val la pena citare la grande coscienza semiotica, la “competenza di genere”, dimostrata da Gian Lorenzo Bernini nell'eseguire ritratti (attività minore del grande architetto e scultore, e svolta forse solo in Francia quando ebbe ad andare a costruire la facciata del Louvre), almeno a stare alle parole di Filippo Baldinucci (*Vita del cav. Gian Lorenzo Bernino*, 1682):

nel ritrarre alcuno non voleva ch'e' parlasse, perché in tal modo, diceva egli, ch'e' vedeva tutto il suo bello e lo contraffaceva come egli era; asserendo che nello starsi al naturale immobilmente fermo, egli non è tanto simile a se stesso quanto egli è nel moto, in cui quelle qualità consistono, che sono tutte sue e non d'altri e che danno la somiglianza al ritratto

o a quelle che di Paul Fréart de Chantelou (*Journal du voyage en France du Cavalier Bernin*, 1605-1694):

il cavaliere ha detto che per riuscire in un ritratto è necessario di prendere un'azione e sforzarsi di ben rappresentarla; che il tempo più bello che si possa scegliere per la bocca è quando si comincia a parlare o si prende la parola.

Come non leggere in queste righe una definizione di quella che potremmo oggi dire l'“istantanea”, e soprattutto come non leggervi un'analisi del discorso pittorico (se mi è permesso il prestito da Benveniste) in particolare per quanto concerne il tempo dell'enunciazione, il presente contrapposto al passato del discorso storico, ma anche per ciò che concerne il rapporto “io”/ “egli” istituzionalizzato nel ritratto per mezzo della codificazione degli sguardi verso l'esterno del quadro? Lo sguardo verso la proiezione speculare del punto di fuga significa sguardo verso lo spettatore, che è sempre presupposto nello stesso luogo spaziale dell'autore che ha compiuto il dipinto. Ciò significa allora identificare nel testo un “tu”. Il che a sua volta presuppone qualcuno che dica “io”, che è per l'appunto il personaggio ritratto. Lo sguardo che invece percorre le linee di fuga uscendo lateralmente dal quadro è uno sguardo colto da qualcuno, rubato, spiato. È dunque presente nel quadro un personaggio figurativamente assente che dice “egli”. Ed ecco ritrovata la fondamentale differenza fra discorso e storia, che è poi uno dei classici concetti benvenistiani.

2. Prospettive semiotiche del concetto di genere pittorico

2.1. Un primo passo verso studi testuali in pittura

Da quanto abbiamo precedentemente appena accennato, appare chiaro che l'analisi dei generi in pittura può fornire utilissimi risultati per l'inaugurazione di un settore di studi (finora più indicato che messo in atto) che si richiami alle più recenti teorie testuali.

Non staremo qui a ricordare il tramonto ormai definito delle teorie micro-semiotiche del visivo (cfr. Eco 1979 e 1980; Garroni 1979; Calabrese 1980a e 1980b) ed i continui richiami ad una *teoria del testo pittorico*. Sta di fatto, però, che una simile teoria non è ancora fondata, e che i pochi contributi esistenti appaiono finora dei suggerimenti più che delle soluzioni complessive.

Si prenda ad esempio Eco (1980). L'idea presentata è quella di considerare le opere di pittura come *testi pittorici*, e cioè come "macchine semantico-pragmatiche che chiedono di essere attualizzate in un processo interpretativo, e le cui regole di generazione coincidono con le proprie regole di interpretazione". Il risultato, però, legato all'analisi dei "modi di produzione segnica" del *Carro di fieno* di Bosch (sullo stesso tema cfr. Vallese 1980) e non ancora alla verifica, ad esempio, delle ipotesi testuali contenute in Eco (1979), verifica esplicitamente augurata dall'autore nell'introduzione.

Altro esempio degno di interesse è Marin (1978). Qui, l'analisi dei quadri di Poussin e di Caravaggio è condotta applicando la categoria di enunciazione, e dunque ponendo un'equivalenza fra *discorso* e *discorso pittorico*, la cui fondazione teorica viene fatta risalire al Seicento francese e all'ambiente di Port-Royal. Se, però, Marin ricava eccellenti risultati sul piano dell'individuazione della matrice di questa o quella opera, non ne trae tuttavia ancora conseguenze più genere su quello di una complessiva teoria testuale della pittura.

Lo stesso si può dire di Blanchard (1981), che pone il problema del genere pittorico studiando la natura morta, ma che ne rileva soltanto l'aspetto di sceneggiatura. Petiot (1979), infine, pur utilizzando strumenti audaci come le catastrofi elementari, non esce dallo studio classico dei generi narrativi, verificati nelle loro rappresentazioni visive. Il fatto che esista una pittura "narrativa" è lasciato come presupposto, ma non se ne traggono più incisive deduzioni.

Ritornando al nostro tema, possiamo dunque dire che il concetto di genere in pittura – in quanto di più facile definizione – può già costituire una prospettiva coerente e non occasionali di analisi di opere pittoriche figurative intese come testi. Vediamo qualche prima conseguenza.

Innanzitutto, possiamo affermare che la costruzione del genere da parte dell'autore e l'individuazione del genere da parte del lettore compongono un primo nucleo del lavoro di cooperazione interpretativa nei testi pittorici.

Il testo pittorico contiene sempre dei segnali testuali di genere: ad esempio il titolo (per quanto la titolazione come la conosciamo oggi nasca con l'epoca dell'*Encyclopédie*) funziona in maniera esplicita da formula introduttiva (e va ricordato il titolo in origine è una descrizione a futura memoria dell'opera che sancisce il patteggiamento fra autore e committente, visto che viene stabilito in un contratto solitamente minuzioso); in altri casi il genere è marcato non in modo esplicito, ma va ricostruito a partire dalle competenze enciclopediche del lettore (il ritratto, ad esempio, è marcato da una serie di oggetti – di materiali che potremmo definire "pro-filmici" – che funzionano da deittici, cioè da indicatori di un film "qui e ora"

appartenenti *ad un preciso* personaggio rappresentato, ovvero alla rappresentazione di personaggi “reali”).

Seguendo Eco (1979), potremmo allora sostenere che il genere è il luogo di incontro di una serie di operazioni incrociate: un modo di produzione di incontro di una serie di operazioni incrociate: un modo di produzione di testi da parte dell'autore, e un dispositivo di decodifica da parte del lettore (quel che Eco chiama “ipercodifica”). In altri termini: posizione e individuazione del genere sono un momento di una complessa attività cooperativa, mediante la quale il lettore giunge a ricostruire il significato complessivo di un'opera. Individuando il genere, infatti, il lettore giunge ad inferenze più probabili rispetto ad altre.

2.2. *Verso una riformulazione del concetto di genere*

Certamente le osservazioni finora svolte hanno servito a chiarire come il concetto di genere, sia pur on ancora discusso nei suoi elementi costitutivi, sia utilizzabile per un progetto di analisi semiotica della pittura figurativa. Tuttavia, una volta entrati maggiormente nel merito degli elementi caratterizzanti i generi, ci si accorge immediatamente che la loro definizione classica non regge dal punto di vista della coerenza complessiva del *sistema* dei generi. Se prendiamo infatti alcuni generi classici, notiamo come le loro denominazioni dipendano da criteri eterogenei fra loro, quando non addirittura contraddittori. Il che rende il loro uso probabilmente ancora utile da un punto di vista meramente classificatorio o descrittivo (pedagogico diceva Fubini per la letteratura), ma non ancora degno di rilievo per la comprensione del funzionamento comunicativo di quelle che potremmo presupporre come famiglie di testi. Ad esempio, in alcuni casi la denominazione e definizione del genere dipende da tipologie degli intrecci narrativi: la pittura di storia, la pittura di religione, la pittura mitologica. Ma in altri casi essa pertiene invece alla descrizione dell'oggetto rappresentato: è il caso della natura morta, che pone l'accento sugli “oggetti di ferma”, senza rendere conto del fatto che questi possono benissimo anche raccontare delle storia, come aveva ben comprese Lessing nel *Lacoonte*, o possono altresì essere la maschera di un altro genere descrittivo, il ritratto, o l'autoritratto, come avviene verso la fine del Seicento con quelle natura morte che riproducono angoli di studio, e che pur celando la figura umana “proprietaria” degli oggetti raffigurati, in realtà proprio di quella figura assente finiscono per pronunciare il nome e cognome. A sua volta il ritratto e l'autoritratto, nuovamente generi relativi all'oggetto rappresentato, cioè una determinata persona umana, possono giocare invece su altri livelli, confondendosi con la pittura di storia come nel caso dei ritratti “in figura”, in cui le fattezze del personaggio concreto sono sostituite a quelle di un personaggio di storia (vera o inventata), come San Gerolamo, San Michele, San Giorgio, e così via fino al caso limite dell'identificazione di se stesso con Cristo da parte di Dürer.

In altri casi ancora il genere la sua etichetta dipendono invece dalla scenografia del quadro, quando non addirittura dal taglio dell'inquadratura: il paesaggio ad esempio concentra l'attenzione del lettore sul suo impianto scenico, mettendo in secondo piano l'eventuale narrazione che vi è ambientata, come nei paesaggi di Claude Lorrain, perlopiù intitolati nella stessa identica maniera, ma distinti (a mo' di qualificazione) dalle eventuali porzioni di storia (la partenza di Enea per il Lazio, una scena mitologica, eccetera) che vi sono inserite. La veduta è la “quadratura”, poi, introducono un'ulteriore variante dello speciale punto di

osservazione del paesaggio virgola di solito in iscorcio il primo è di solito in prospettiva pseudo-architettonica il secondo.

Infine, sempre stando alla definizione seicentesca dei generi, alcuni di questi sono trattati a partire dalla tecnica utilizzata dall'artista. Teodoro Amideni, ad esempio, colloca nei gradi più bassi della sua gerarchia la copia da spolvero e il disegno dal vero: qui si sottolinea la situazione di produzione dell'opera ed il lavoro materiale compiuto dall'artista virgola non più il soggetto rappresentato. Peraltro, sarà bene sottolineare che certi generi (per quanto non etichettati in quanto tali) sono spesso accoppiati ai materiali della pittura e alla loro tecnica: non si da natura morta o paesaggio nell'affresco ma quasi esclusivamente pittura di storia; generi più bassi sono lasciati alla decorazione delle cassapanche e di mobili dipinti; certi generi, infine, quasi come pitture "segrete", sono impiegate per il verso dei ritratti, come le "vanitas" e i "memento mori", specialista dei quali fu Jacopo Ligozzi.

Ma il punto fondamentale non è soltanto la questione della contraddittorietà delle etichette di genere in relazione al loro funzionamento comunicativo e produttivo. Quel che più importa è che si possono dare delle definizioni di genere assai più valide di quelle tradizionali distinguendo i punti di vista dell'analisi testuale. Come è noto, la più recente produzione teorica nel campo dell'analisi della narrativa può essere distinta in due grandi filoni paralleli, se non talora contrapposti punto un primo filone è quello che ancora resta legato all'esame del testo come insieme di enunciati virgola e ne ricerca il funzionamento scoprendone le strutture di generazione formale. Un secondo filone, invece, è orientato a privilegiare il momento dell'attività linguistica produttrice di senso, attività che si pone potremmo dire a metà strada fra il livello astratto dei modelli strutturali e il livello concreto della loro attualizzazione punto un testo infatti manifesta sempre certe caratteristiche relative all'atto della sua produzione, ad esempio le tracce del soggetto, delle circostanze e delle situazioni dell'enunciazione punto e soprattutto un testo si muove come una macchina che costruisce al proprio interno una sorta di simulacro dell'obiettivo che gli è proprio, cioè un *far fare* o un *far sapere* qualcosa a quelle entità astratta (anche se poi magari rivestita da individui empirici) che è il Lettore dell'opera. Due filoni, come si vede virgola che potrebbero essere chiamati "genetico" il primo e "generativo" il secondo.

Detto questo, sia pure *en gros* e senza ulteriori specificazioni, si può allora avanzare una prima proposta di riformulazione delle categorie iper codificate di genere distinguendo due diversi livelli di articolazione di quelle stesse categorie punto e contrapporre dunque ad una *grammatica* (o tipologia) *degli enunciati* una *grammatica* (o tipologia) *dell'enunciazione*. Il livello della tipologia degli annunciatori potrà comprendere ad esempio quella semiotica implicita che è data dall'iconologia panofskiana (sul tema Damisch 1976; Eco 1980); anche se questa, almeno a livello di analisi dei motivi, pare ancorata ad una dimensione che potrebbe essere con impropria metafora linguistica detta "lessicale". Il livello della tipologia dell'enunciazione, invece, porterà a caratterizzare gli enunciati per quanto essi manifestano di traccia dell'enunciazione, ovverosia quanto essi comportano sul piano della soggettività della comunicazione e quanto essi comportano sul piano pragmatico. (Per quanto concerne questo secondo filone di ricerca cfr. Greimas 1979; Fabbri 1981).

La precedente distinzione, peraltro, dovrà essere accompagnata da un'ulteriore sforzo analitico punto a seconda di ciascun punto di vista, infatti un primo risultato positivo dovrebbe essere dato dalla configurazione di una sorta di mappa di

oggetti teoricamente rilevanti dal punto di vista della comunicazione, e pertinenti a ciascun livello di analisi punto la costituzione di “geografie” di oggetti teorici della pittura diverrebbe così al tempo stesso è il mezzo per la definizione delle grandi porzioni testuali iper codificate chiamate generi è il mezzo per la interpretazione dei singoli testi in quanto operanti per mezzo di commistione di porzioni appartenenti a generi diversi punto la i per codificazione e l’istituzione di codice andrebbero così di pari passo, superando l’antico impasse di una categorizzazione statica e incapace di rendere conto della specificità innovativa di ciascun singolo testo preso in esame.

Note

¹ Estratto dalla “Rivista di Estetica”, n. 11 (1982).

Bibliografia

-
- Benveniste, Emile
1971 *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard.
Bettetini, Gianfranco *et alii*
1977 *Ricerca bibliografica sui generi*, Roma, Servizio Opinioni Rai.
Blanchard, Marc-Eli
1981 "Natures mortes", in *Communication*, 34.
Calabrese, Omar
1980a "From the semiotics of painting to the semiotics of pictorial text", in *Versus*, 25.
1980b "Introduzione" a *Semiotica della pittura*, Milano, il Saggiatore.
1982 "La sintassi della vertigine. Sguardi, specchi, ritratti", in "Versus", 29.
Casetti, Francesco *et alii*
1978 *Progetto di ricerca sui generi televisivi*, Milano, Fondazione Rizzoli.
Clark, Kenneth
1949 *Landscape into art*, London, Murray.
Corti, Maria
1976 *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani.
Damisch, Hubert
1976 "Sémiologie et iconologie", in *Franca Castel et après*, Paris, Denoel-Gonthier.
Eco, Umberto
1979 *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
1980 "Problemi di una semiotica delle arti visive", in Mucci-Tazzi (a cura di), *Teorie e pratiche della critica d'arte*, Milano, Feltrinelli.
Fabbri, Paolo
1981 *Il motivo del tappeto*, comunicazione al convegno "L'oggetto teorico arte", Urbino, 5-11 luglio.
Garroni, Emilio
1979 *Ricognizione della semiotica*, Roma, Officina.
Gombrich, Ernst
1966 *Norm and form*, London, Phaidon Press.
Greimas, Algirdas J.; Coutes, Joseph
1979 *Sémiotiques. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris Hachette.
Hirsch, David
1967 *Validity in interpretation*, New Haven, Yale University Press.
Marin, Louis
1978 *Détruire la peinture*, Paris, Galilée.
Petitot, Jean
1979 "Saint Georges", in *Sémiotique de l'espace*, Paris, Denoel-Gonthier.
Segre, Cesare
1979 "Generi", in *Enciclopedia*, vol. VI, Torino, Einaudi.
Vallese, Gloria
1980 "Modi di produzione segnica nel *Carro di fieno* di Hieronymous Bosch", in *Versus*, 25.
Violi, Patrizia; Manetti, Giovanni
1979 *L'analisi del discorso*, Milano, Espresso-Strumenti.