

La doppia spazialità in pittura: spazio simulato e topologia planare.
A proposito di *Loth e le figlie*¹
Felix Thürlemann

1. La problematica²

Lo scopo di questo studio è quello di fornire alcune precisazioni sul concetto di *spazialità* e sul ruolo che esso assume nel modello generativo greimasiano, simulacro del processo di produzione della significazione.

All'interno del percorso generativo il concetto di *spazializzazione* costituisce, con la temporalizzazione e l'attorializzazione, una delle tre componenti della discorsivizzazione. Secondo il *Dizionario* di Greimas e Courtés (1979, p. 342), “la spazializzazione (...) in primo luogo, comporta delle procedure di localizzazione spaziale” che servono ad “applicare sul discorso-enunciato una *organizzazione spaziale più o meno autonoma* che serve da cornice per l'iscrizione dei programmi narrativi e delle loro concatenazioni”. Inoltre, nel *Dizionario* la “figurativizzazione” viene definita come l'introduzione di antroponomi, di *toponomi* e di crononomi, “capace di *conferire al testo* il grado desiderato di riproduzione del reale” (p. 143).

Il concetto di spazializzazione

Secondo queste definizioni, nel discorso, il successivo investimento delle strutture di spazializzazione (parallelamente a quelle di attorializzazione e di temporalizzazione) contribuisce a conferirgli un carattere sempre più *figurativo* per arrivare finalmente a produrre l'illusione referenziale. Nel modello greimasiano, dunque, il concetto di spazializzazione sembra legato ai problemi di simulazione del mondo naturale da parte del testo; problemi che nel campo della semiotica planare sono comunemente trattati sotto il termine di prospettiva.

Il lavoro concreto sui testi plastici ci ha portato a riflettere su un altro modo di manifestazione della spazialità, non compreso nel concetto di “spazializzazione” messo a punto dalla teoria greimasiana, in quanto indipendente dalla categoria figurativo/astratto. Designeremo, precisandolo meglio in seguito, quest'altro tipo di spazialità con il termine di *topologia planare*.

Utilizzando il concetto di *topologia*, facciamo riferimento a quei fenomeni di spazializzazione che si incontrano ogni volta che un testo (in senso lato) viene manifestato nello spazio attraverso una materia sensibile (ci limiteremo in questo caso per ragioni di semplicità alle sole materie percepite con il senso della vista). Una delle tesi fondamentali della teoria greimasiana consiste nell'affermare che il percorso generativo può essere interrotto in qualsiasi momento del processo di produzione; così, possono essere manifestati sia testi astratti sia figurativi. Se si accetta questa tesi, si è costretti a concepire dei fenomeni di spazializzazione che si situano al di fuori dell'opposizione astratto/figurativo, poiché nello spazio planare si possono manifestare, indifferentemente, tanto la formula matematica astratta quanto il paesaggio dipinto che simula uno spazio che

La topologia planare

si perde all'infinito. Questi fenomeni di spazializzazione, estranei al problema della figuratività, saranno indicati con il termine di "topologia planare".

Lo spazio
simulato
e la topologia
planare

Si comprende l'utilità di una distinzione fra le due concezioni della spazialità: spazio simulato e topologia planare, quando ci si occupa di opere dette "figurative". Queste possono sempre essere sottoposte a una doppia lettura spaziale: ogni figura dipinta occupa due "posizioni": una nello spazio simulato, l'altra all'interno della superficie piana del quadro. Spesso, questa doppia articolazione spaziale delle figure è pertinente per la costituzione della significazione, come ad esempio nel caso dell'opera che abbiamo scelto come oggetto di analisi.

L'opera, un quadro anonimo della scuola di Anversa dell'inizio del XVI secolo, che illustra la storia di *Loth e le figlie*, è stato studiato da Bächtli (1981) in un importante saggio di ispirazione ermeneutica, nel quale veniva già evidenziata la possibilità di questa doppia lettura spaziale: aspetto che qui svilupperemo nella prospettiva della teoria generativa del discorso.

2. "Loth e le figlie"

2.1. Lettura figurativa del testo pittorico: lo spazio simulato

Il dipinto del Louvre, *Loth e le figlie*³ (tav. I) simula uno spazio coerente corrispondente a una veduta su una parte di mondo naturale. Nello spazio in primo piano si trovano le figure di Loth e delle figlie; mentre Loth abbraccia una delle figlie (la maggiore?), l'altra (la minore?) è impegnata a versare del vino in una brocca: una scena che mostra i preparativi dell'incesto. Nello sfondo, sulla destra, una città (Sodoma) distrutta dal fuoco che cade dal cielo.

La spazialità,
la temporalità
e gli attori

Esaminato da vicino, il quadro, sebbene caratterizzato da un denso investimento figurativo, evidenzia parallelamente alcune trasgressioni alle leggi della verosimiglianza. Per rendere conto del racconto biblico in tutta la sua complessità (*Genesi* 13, 10), soltanto la componente della *spazialità* mantiene una certa coerenza. A livello della *temporalità*, due momenti successivi del racconto, distruzione della città con fuga della famiglia di Loth e incesto, sono presenti simultaneamente. Per quello che concerne il livello *attoriale*, il quadro, combinando i due schemi iconografici tradizionali, la fuga e l'incesto, mostra quelli che saranno gli attori dell'incesto (Loth e le due figlie) una prima volta, minuscoli, in testa al corteo dei fuggitivi, seguiti da un asino e – più arretrata – la moglie di Loth che si è voltata verso la città, nel preciso momento in cui viene trasformata in una statua di sale⁴.

2.2. Articolazione topologica globale del testo pittorico

Ipotesi euristica: se i primi tre attori del corteo dei fuggitivi sono ripresi, ingranditi, all'interno della stessa superficie pittorica, ci si può domandare se non possa esistere anche un'iterazione delle figure dell'asino e della moglie di Loth.

Non si riconosce nella configurazione della roccia situata al di sopra del tunnel che attraversa la montagna, una testa vista di profilo con cappuccio? La pertinenza del rapporto di questa configurazione antropomorfa con il personaggio sullo sfondo è assicurata dal fatto che la testa rocciosa è orientata nella direzione della città in distruzione. Quanto all'asino, questo è ripreso nello scheletro animale in prossimità del bordo inferiore della tela: riconducibile allo scheletro di un animale appartenente alla famiglia degli equini.

Queste messe in rapporto istituiscono una rete relazionale al di fuori di ogni verosimile coerenza figurativa e logica narrativa (così, lo “stesso” asino difficilmente può essere presente nella medesima scena sia vivente sia in forma di carcassa).

È allora interessante constatare che le figure che riprendono gli attori e il gruppo di attori della fuga sono distribuite regolarmente sulla superficie pittorica secondo la doppia categoria tassonomica della verticalità/orizzontalità: “testa di donna” – alto/sinistra, “Loth e le figlie” – basso/sinistra, “scheletro animale” – basso/destra. Se si aggiunge la rappresentazione della “città distrutta” (alto/destra), si ottiene una rete regolare di quattro zone, ciascuna delle quali è doppiamente definita: tanto per la sua posizione all’interno della superficie planare quanto per una certa coerenza figurativa. A una prima lettura, secondo le leggi di una figuratività illusiva (più o meno coerente), se ne sovrappone un’altra, del tutto nuova, che risulta dalla comprensione planare dello spazio.

D’altra parte, degli indici figurativi sottolineano questa partizione: un albero divide la superficie in due parti, sinistra e destra, mentre l’asse orizzontale è marcato dalla linea dell’orizzonte e dal tetto della prima tenda. Ma a questa partizione secondo le categorie dell’orizzontalità e della verticalità se ne aggiunge un’altra: una diagonale, orientata nella direzione alto/sinistra – basso/destra, divide obliquamente la superficie. Questa nuova partizione, tuttavia, non contraddice la prima. Proiettata sulla prima, essa istituisce un doppio accoppiamento fra le quattro zone della superficie che supera le categorie dell’orizzontalità e della verticalità: in quanto asse di supporto, la diagonale mette in rapporto le zone alto/sinistra e basso/destra; in quanto asse di simmetria, stabilisce una correlazione fra le zone basso/sinistra e alto/destra.

Le figure e le azioni manifestate in ciascuna delle quattro zone tassonomiche possono essere indicate provvisoriamente, grazie alla loro coerenza semantica interna, attraverso un semplice concetto di ordine *tematico*:



1. la città e i suoi abitanti distrutti dal fuoco celeste, sprofondati nel mare, scossi da un sisma;

DISTRUZIONE (della città e dei suoi abitanti)

2. roccia antropomorfa, costruzioni saldamente costruite su un fondo roccioso;

CONSERVAZIONE (delle mura e della forma umana)

3. scena d’incesto (aspetto incostivo);

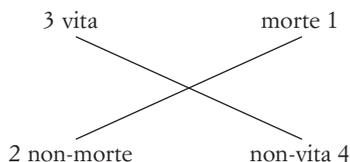
GENERAZIONE (della razza)

4. tronco d’albero fradicio, scheletro animale.

DECOMPOSIZIONE (dei corpi)

La distribuzione degli attori sulla superficie pittorica

Verrebbe spontaneo organizzare i quattro concetti in questione secondo lo schema logico del quadrato semiotico investito della categoria esistenziale:



Ma una tale interpretazione sarebbe, a nostro avviso, riduttiva dal momento che almeno due categorie fondamentali sembrano essere necessarie per rendere conto della rappresentazione tematica del racconto appena descritto. In questo modo si giunge a costituire due coppie di zone, ciascuna delle quali manifesta un forte rapporto di opposizione logica: 1. distruzione *vs* 3. generazione; 2. conservazione *vs* 4. decomposizione. Ma le due coppie non rivelano una sola categoria elementare; le zone 1. e 3. riguardano l'esistenza a livello *sociale* (distruzione della razza a causa della sodomia *vs* mantenimento della razza attraverso l'incesto), mentre le zone 2. e 4. riguardano l'esistenza a livello *individuale* (conservazione *vs* decomposizione del corpo).

Le relazioni fra
le quattro zone

L'opposizione fra le due zone 1. (distruzione) e 3. (generazione) deve essere considerata come *opposizione di base*. Numerosi tratti figurativi e plastici lo segnalano: ciascuna delle due zone 1. e 3., possiede la propria fonte di luce: la zona 1. è rischiarata principalmente dalla discesa di un fuoco (distruttore), la zona 3. da un fuoco (contenuto) che sale; le quali, a loro volta, sono dominate da un forte contrasto cromatico: giallo/rosso nella 1., rosso/blu nella 3. (notiamo che la zona 2. manifesta una cromaticità attenuata, il contrasto rosso/blu spento e la zona 4. la non-cromaticità, il contrasto chiaro/scuro). Vorremmo, a questo punto, sospendere l'analisi e aprire una parentesi che dovrebbe permetterci di precisare il concetto di topologia planare e di formulare alcune ipotesi sul ruolo semiotico della messa in forma topologica di testi a manifestazione plastica.

2.3. Parentesi. Dell'efficacia di certe formule

Prendiamo, come esempio di una formula logico-matematica, la *formula di omologazione*, così come è frequentemente impiegata da Lévi-Strauss:

La formula di
omologazione

$$a : b :: x : y$$

A prima vista, niente parrebbe più arbitrario di una simile formula, che è quella dell'equazione proporzionale in matematica; bisogna infatti far ricorso alla tavola dei simboli per apprendere il senso dei segni convenzionali utilizzati (: = "sta a"; :: = "come..."), mentre le lettere rinviano a unità qualsiasi, ma ben definite. La formula produce senso solo in virtù di definizioni al di fuori di essa e la sua utilizzazione sembrerebbe soprattutto dettata da ragioni di ordine pragmatico (univocità, brevità, proprietà formali che facilitano il calcolo).

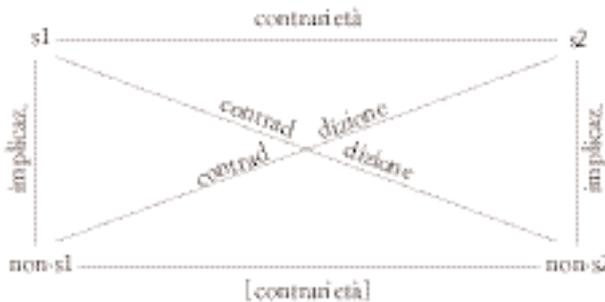
Tuttavia, esistono formule, fra cui quella presa ad esempio, che possiedono una qualità supplementare, denominata dai germanofoni con il termine di *An-schaulichkei*, quella cioè di rendere immediatamente evidenti i rapporti logici; da cui un effetto di senso *efficacia*. Questo effetto deriva dal fatto che la struttu-

ra logica propria della formula si riflette nella sua forma plastica; la formula è *motivata attraverso una codificazione semi-simbolica* tra categorie del contenuto e categorie plastiche⁵.

La codificazione
semisimbolica

Nel caso della formula di omologazione sono soprattutto le categorie plastiche di ordine topologico quelle che entrano in gioco: il simbolo “::” divide la formula in due parti, /sinistra/ e /destra/ ciascuna delle quali riprende una seconda volta la stessa partizione. Così, risultano delle posizioni equivalenti tra i termini dei due lati (primi *vs* secondi posti, posizioni esterne *vs* posizioni interne in ciascuna delle parti sinistra e destra); queste proprietà plastiche sono utilizzate nei manuali scolastici di matematica per formulare le regole di riscrittura.

Si potrebbero fare delle osservazioni dello stesso tipo per il *quadrato semiotico*, che deve essere considerato come una formula particolarmente efficace, per il fatto che ciascun tipo di relazione logica (contrarietà, contraddizione, implicazione) corrisponde a un tipo di orientamento nello spazio planare (orizzontalità, obliquità, verticalità)⁶:



Queste considerazioni sull'efficacia della formula sono destinate a rendere espliciti i meccanismi di impiego delle proprietà tassonomiche dello spazio planare, allo scopo di esemplificare quelle operanti in un certo tipo di pittura “figurativa”. Grazie alla codificazione semisimbolica, questa può avere le stesse caratteristiche della formula “efficace”, con la sola differenza che la pittura non fa appello a termini univoci, ma a *figure*; delle quali il lettore dovrà costruire una rappresentazione semantica compatibile con tutte quelle che, attraverso l'organizzazione plastica, sono indicate come appartenenti a una rete semantica coerente (si veda l'esempio delle quattro zone in *Loth e le figlie*).

Ritorniamo ora al testo pittorico per analizzare come questo stesso lavoro semiotico si manifesti in un dettaglio della superficie pittorica.

2.4. L'articolazione del campo sociale e individuale

Abbiamo visto che era impossibile formulare una sola categoria (vita *vs* morte) per rendere conto, in un solo schema coerente, dei quattro concetti tematici raffigurati nelle quattro zone della superficie pittorica. Siamo così costretti a introdurre una categoria supplementare, individuale *vs* collettivo, che oppone le zone 1 e 3 alle zone 2 e 4.

Individuale *vs*
collettivo

Vorremmo ora studiare più attentamente le relazioni semantiche fra quattro figure che appartengono alle zone 3 e 4 (fig. 1). Le quattro figure in questione

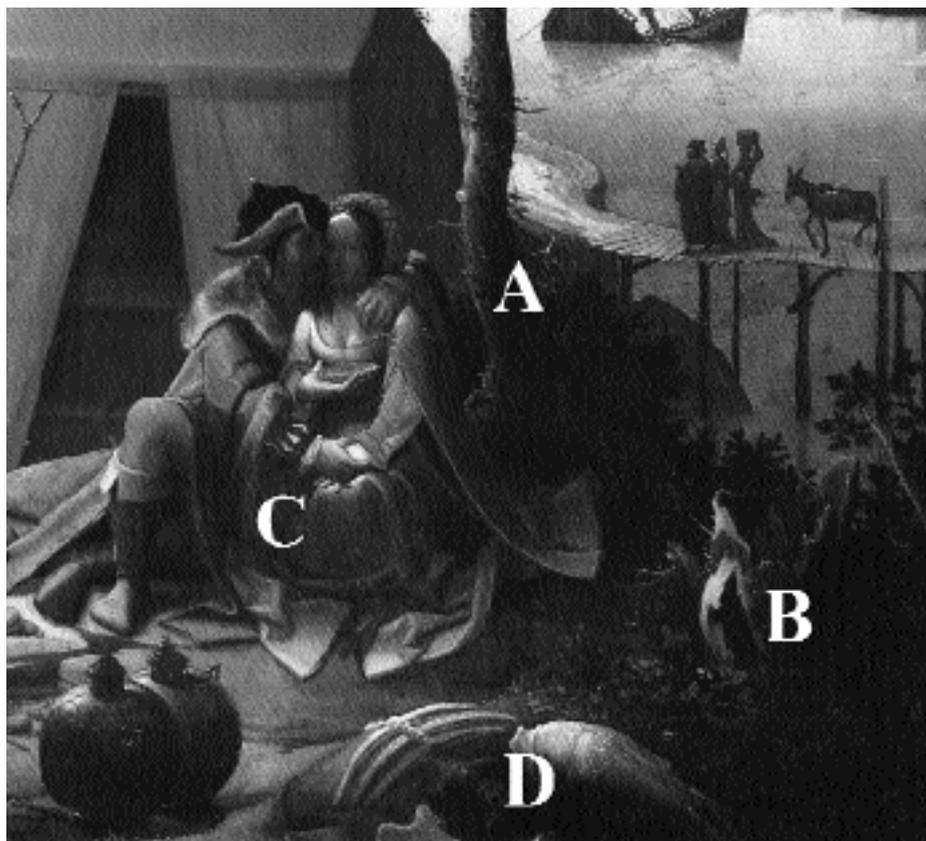


Fig. 1. Jan Welles de Cock, *Loth e le figlie*, 1520 ca., olio su tela, Parigi, Louvre, particolare.

sono distribuite in contiguità e secondo uno schema topologico di forma romboidale⁷. Il lavoro di articolazione plastica e semantica tra queste quattro figure sembrerebbe avere proprio la precisa funzione di mettere in rapporto i due ambiti di esistenza, sociale e individuale, manifestati separatamente nelle zone 3 e 4.

Indichiamo ciascuna delle quattro figure (la coppia abbracciata, “Loth e la figlia”, viene considerata in questo caso come un’unità semplice) con una lettera e denominiamole, provvisoriamente, tramite un sintagma elementare (sostantivo [+ aggettivo]):

- A: albero
- B: tronco d’albero fradicio
- C: coppia abbracciata (Loth e la figlia maggiore)
- D: scheletro animale.

Le figure
topiche e le
figure correlate

Fra queste quattro figure, le figure C e D occupano una posizione particolare per il fatto che possono essere considerate come delle riprese di attori già manifestati nella minuscola scena dei fuggitivi. Chiamiamole figure *topiche*.

Le figure A e B (“albero” e “tronco d’albero fradicio”) denominiamole figure *correlate*. In effetti, le due figure A e B sono collegate ciascuna a una delle figure topiche da un rapporto di *similitudine* in senso lato: B è, come D, un oggetto naturale in via di decomposizione, mentre le figure A e C sono collegate secondo il modo della metafora: nell’iconografia tradizionale, l’albero è spesso utilizzato come metafora per designare il concetto di generazione, già manifestato – l’abbiamo visto – dalla coppia che si prepara all’incesto (cfr. l’albero di Jesse, gli alberi genealogici)⁸.

La relazione che più facilmente si instaura è tuttavia quella che unisce le figure A e B (“albero” e “tronco d’albero fradicio”); un’eco plastica, la linea serpentina, sottolinea la pertinenza di questo accoppiamento: le due figure possono essere lette come manifestazioni di due stati di esistenza successivi dello stesso oggetto (l’“albero”). Siamo così indotti a concepire fra A e B un rapporto sintagmatico di consecutività e a interpretarlo secondo la categoria esistenziale:

A. “albero vivente” stato <i>prima</i> /vita/	→	B. “tronco d’albero fradicio” stato <i>dopo</i> /morte/
---	---	---

A questo stadio dell’analisi, in cui le quattro figure sono già collegate da una rete relazionale forte, lo schema topologico romboidale acquista un valore euristico permettendo di interpretare *per analogia* il rapporto fra le figure C e D, che, a prima vista, nulla sembrerebbe collegare. In questo caso, la rete topologica funziona nella stessa maniera di una *formula*, la cui struttura logica è quella dell’omologazione:

A : B :: C : D

Il rapporto narrativo tra le figure correlate (A-B) può, grazie agli accoppiamenti A/C e B/D, essere proiettato sulle figure topiche (C-D); sebbene, secondo la logica della figuratività verosimile, nulla leghi le figure C e D, la condizione della “coppia incestuosa” appare ora come uno stato provvisorio, che sarà necessariamente seguito dalla posizione /morte/, espressa dallo “scheletro animale”.

Lo schema che abbiamo messo a punto possiede un forte valore interpretativo per la lettura globale del testo pittorico. Articolando il passaggio fra due figure topiche che appartengono rispettivamente ai livelli sociali e individuali, la formula di omologazione permette di collegare due campi semantici che a un primo stadio dell’analisi non erano correlati.

Contrariamente a quello che accade nel testo biblico, nel dipinto la sopravvivenza della razza, la cui esistenza è stata minacciata dalla distruzione degli abitanti di Sodoma e Gomorra e dall’eliminazione della moglie di Loth, non è più il momento finale del racconto. Sebbene l’esistenza della *razza* umana non sia più minacciata, la morte sarà il destino ultimo di ciascun individuo. Correggendo il senso del racconto biblico, aggiungendovi l’opposizione individuo/società, il racconto pittorico termina con un atto disforico.

Il senso
“aggiunto”

3. In forma di conclusione

Il concetto di *spazialità* così come impiegato nel modello generativo greimiano sembrerebbe rinviare esclusivamente allo *spazio simulato*. Lo studio del ruolo delle categorie topologiche ha permesso di precisare un secondo concetto di spazialità che abbiamo designato con il termine di topologia *planare*.

La dimensione
poetica
del visivo

Inoltre, abbiamo visto che la struttura tassonomica di certe formule riflette, grazie all'omologazione semisimbolica, la forma logica che queste sono tenute a esprimere, conferendole un carattere di "efficacia". Un identico lavoro semiotico può ugualmente manifestarsi in un certo tipo di pittura figurativa, come evidenzia l'esempio qui analizzato. Il quadro appena analizzato appartiene a un tipo di pittura che qualificheremo come *poetica*. Vi si scopre in effetti una struttura semiotica del tutto comparabile a quella che si manifesta nei testi poetici, dove un'articolazione metrica sovradetermina l'articolazione frastica al servizio di una messa in forma supplementare del piano del significato.

Ugualmente, nella pittura "poetica", le figure – simulacri di oggetti del mondo naturale, che rivelano inizialmente una coerenza figurativa verosimile – si trovano riarticolate grazie a una codificazione semisimbolica, che consiste nel mettere in relazione categorie semantiche e categorie plastiche (topologiche, eidetiche e cromatiche). Per questa codificazione semisimbolica, il processo del percorso generativo, in qualche modo, si trova *corto circuitato*: il quadro continua a potersi leggere come la rappresentazione verosimile di una scena narrativa, ma rende evidenti, allo stesso tempo, le strutture astratte, l'armatura logica sulla quale si articola il racconto raffigurato.

Postscriptum 2003

La strategia
del diagramma

Recentemente, dopo più di vent'anni, sono ritornato sul dipinto del Louvre in uno studio dedicato al diagramma, pubblicato insieme a Steffen Bogen (Bogen, Thürlemann 2003, pp. 1-12). La strategia pittorica realizzata nel quadro di *Loth e le figlie* è, infatti, quella del *diagramma*, cioè di un testo caratterizzato, da un punto di vista semiotico, da un'omologazione sistematica di tipo semisimbolico tra categorie topologiche elementari realizzate sul piano dell'espressione e categorie del contenuto.

Il forte carattere diagrammatico del dipinto del Louvre è senza dubbio eccezionale per un'opera pittorica di natura mimetica, ma mi sembra al contempo rappresentativo della cultura europea nell'epoca e nel luogo della sua produzione, i Paesi Bassi dell'inizio del XVI secolo. Il quadro di Anversa – è questa la tesi che vorrei sostenere – deve proprio alle tendenze generali dell'arte del tempo la sua particolare natura di "diagramma esistenziale dipinto".

Il paesaggio
del mondo

Non è un caso che le categorie del contenuto, messe in gioco dalle figure rappresentate nel dipinto in questione, appartengano al livello più profondo possibile. Due ne sono le ragioni. La strategia pittorica utilizzata in *Loth e le figlie* per simulare lo spazio è tipica della pittura olandese del XVI secolo, e consiste nel rappresentare il paesaggio come fosse una *Weltlandschaft*, un "paesaggio del mondo". Conformemente alla concezione albertiana della pittura, quest'ultimo corrisponde a una prospettiva particolare sul mondo visibi-

le, quella di una veduta “attraverso una finestra”, ma nello stesso tempo anche a un inventario, un censimento rappresentativo di tutto ciò che costituisce il mondo in senso enciclopedico: distese pianeggianti e montagne rocciose, cielo e mare, città abitate e contrade deserte, ecc.⁹ L’incesto di Loth – e questa è la seconda ragione – rappresenta un tema che concerne la sopravvivenza dell’intera razza umana, minacciata da Dio di totale annientamento. Il dipinto del Louvre effettua dunque una sintesi tra un modo di rappresentazione totalizzante del mondo e un racconto biblico che ha una portata altrettanto globale. Non sorprenderà, allora, che il dipinto di *Loth e le figlie*, che rappresenta la sorte dell’uomo nel quadro dello schema pittorico del “paesaggio del mondo”, prenda, nelle sue coordinate di base, la forma del quadrato semiotico esistenziale.

Per ciò che riguarda il fenomeno della “doppia mimesi”, manifestata nella roccia che indirettamente raffigura anche la testa della moglie di Loth trasformata in colonna di sale, è stata da me analizzata in maniera più sistematica in due opere di Albrecht Dürer (Thürlemann 2002-2003).

Un’ultima osservazione sul possibile autore del dipinto conservato al Louvre. Nella sua monumentale opera di catalogazione *Altniederländische Malerei*, Max Friedländer (1924, n. 115) lo aveva attribuito al pittore e incisore di Anversa Luca di Leida. Oggi quest’attribuzione non è più accettata dagli specialisti, e al Museo del Louvre l’opera porta l’etichetta “Anversa, 1520 circa”. A mio avviso, ci sono valide ragioni per attribuire il dipinto a un contemporaneo di Luca di Leida, Jan Wellens de Cock (nato verso il 1490, morto ad Anversa prima del gennaio 1527). Quest’attribuzione può essere stabilita sulla base del confronto con un quadro raffigurante san Cristoforo, firmato da “J. Cock” in una riproduzione grafica, e con un’incisione su legno originale della *Tentazione di sant’Antonio* che porta la data “1522”¹⁰. L’opera del Louvre è stilisticamente assai vicina anche a un quadro che raffigura i santi eremiti Antonio e Paolo in un ricco paesaggio, delle collezioni del duca di Liechtenstein a Vaduz, ugualmente attribuita a Jan de Cock¹¹.

Il possibile
autore

¹ Da Felix Thürlemann, “*La doppia spazialità in pittura: spazio simulato e topologia planare. A proposito di Loth e le figlie*”, in Corrain, Valenti, 1991, pp. 55-64; tit. or. *La double spatialité en peinture: espace simulé et topologie planaire*, «Actes Sémiotiques, Bulletin», 20, 1981, pp. 34-46. Traduzione di Mario Valenti e Elisabetta Gigante.

² Il presente testo si ispira, nella sua metodologia, segnatamente a due studi semiotici già divenuti classici: Geninasca 1972, pp. 45-62 (l’autore descrive la “griglia tassonomica” del sonetto come uno spazio articolato che, indipendentemente da qualsiasi investimento linguistico, è dotato di proprietà semantiche); e Petitot 1979, pp. 95-153 (in questo studio, l’organizzazione topologica planare del testo pittorico è sistematicamente messa in rapporto con la sua struttura semantica profonda).

³ Parigi, museo del Louvre, n. di inventario: RF. 1185; tavola, 58 x 34 cm. L’opera è stata attribuita da Friedländer (1924) al giovane Luca di Leida; attribuzione oggi rifiutata dalla maggior parte degli specialisti. Il catalogo del Louvre (*Écoles flamandes et hollandaises*, Paris, 1979) indica: “Anversa o Leida, prima metà del XVI secolo”. In una conferenza del 1931, ripresa in *Il teatro e il suo doppio*, con il titolo “*La messa in scena e la metafisica*”, Artaud (1968) descrive il quadro del Louvre come una prefigurazione ideale del suo teatro (“questo dipinto è ciò che dovrebbe essere il teatro, se esso sapesse parlare il linguaggio che gli è proprio”).

⁴ Sembrerebbe possibile stabilire una tipologia dei modi di narrazione nelle arti plastiche secondo le infrazioni alle leggi della verosimiglianza, che le differenti culture ammettono o rifiutano per rendere conto di un racconto complesso. Questa è implicitamente la pratica di Wickhoff (*Romische*

Kunst), che postula l'esistenza di tre possibili modi narrativi: i modi continuo, completivo e distintivo. *Loth e le figlie* sarebbe un esempio del modo continuo (ripetizione degli stessi attori in uno spazio coerente).

⁵ Per il concetto di "semiosi semisimbolica", si veda Greimas, Courtés (1979) alla voce "semiotica B.5.d." e Greimas, Courtés (1985) alla voce "semisimbolico". Osserviamo il fatto curioso che la rappresentazione di un sintagma particolare proprio di un linguaggio formale possiede le caratteristiche delle semiotiche monoplanari *significanti*. È in Artaud che abbiamo trovato il termine di "efficacia"; il senso tecnico che gli diamo qui è evidentemente nostro.

⁶ Osserviamo che, dopo la nuova presentazione del quadrato nel *Dizionario*, la codificazione semisimbolica risulta indebolita dal fatto che l'asse orizzontale inferiore non riceve più una definizione logica.

⁷ La limitazione dell'analisi a queste quattro figure ha, va confessato, un carattere arbitrario. Pensiamo tuttavia che la riduzione del numero delle figure prese in considerazione non metta in questione la validità dei risultati. Questi potranno in seguito essere reintegrati in un'analisi più completa e più complessa (così, si dovrebbero considerare le tre fiaschette, nel primo piano, la cui distribuzione spaziale riflette quella degli attori umani).

⁸ Una forte eco plastica mette in rapporto soprattutto il tronco dell'albero vivente (A) con la *gamba* destra di Loth, focalizzata insieme dalla sua posizione e dalla sua tinta rossa. Il suo valore sessuale, in rapporto all'apertura della prima tenda, è messo in evidenza nel lavoro di Bättschmann (1981).

⁹ Per il concetto di "paesaggio del mondo" cfr. Zinke 1977, Gibson 1989.

¹⁰ Le due opere sono riprodotte in Friedländer 1924, nn. 104 e 104A.

¹¹ Cfr. Friedländer 1924, n. 108, Baumstark 1980, n. 31, p. 77 sgg. (con riproduzioni a colori e bibliografia su Jan de Cock).