

Introduzione

Lucia Corrain

Sono sicuro che è vero quel che mi dite, che avete colto con maggior piacere il fiore delle belle opere che altre volte non avete visto che *en passant*, senza leggerle bene. Le cose in cui si trova una certa perfezione non si possono vedere di fretta, ma con tempo, giudizio e intelligenza.

Poussin, *Lettera a Chantelou*, 20 marzo 1642

La costruzione di un'antologia comporta delle scelte e un criterio guida. Il tentativo di spiegare la strutturazione di questa raccolta di saggi può partire dalla preliminare considerazione del titolo: *Semiotiche della pittura*. Il ricorso alla forma plurale, infatti, denuncia esso stesso la molteplicità degli approcci e delle prospettive con cui i diversi autori qui riuniti hanno guardato alle opere pittoriche da loro analizzate. Non si tratta esclusivamente di semiologi, ma anche di filosofi come Gilles Deleuze e Maurice Merleau-Ponty, di storici dell'arte come Meyer Schapiro e Victor I. Stoichita, di uno scrittore come Italo Calvino e di un linguista come Roman Jakobson, che per il particolare tipo di sguardo con il quale hanno osservato gli oggetti artistici offrono contributi importanti alla semiotica del visivo.

Cosa caratterizza questo tipo di sguardo? Da un lato, l'attenzione primaria alla dimensione significativa del piano propriamente plastico dell'immagine, ossia all'organizzazione di forme, linee, colori che determinano la composizione dell'opera; dall'altro, un'attenta considerazione delle operazioni di "messa in discorso" attraverso le quali vengono iscritti nel testo tanto l'attività enunciativa quanto i simulacri di interazione con lo spettatore.

L'articolazione della raccolta (incentrata sulla dimensione plastica della pittura nella prima parte e sulla dimensione enunciativa nella seconda) cerca di rendere conto del rilievo di queste due componenti nell'analisi semiotica del dipinto, fornendo al contempo delle linee di lettura privilegiate dei singoli contributi. I due aspetti sono tuttavia sempre copresenti nei diversi saggi, costruendo una rete interna di rimandi che travalica la bipartizione generale che struttura la raccolta e della quale tenteremo di rendere conto passando in rassegna i vari contributi.

Ricordiamo brevemente che la semiotica plastica, sviluppatasi a partire dal saggio fondativo di Greimas (1984), parte dal presupposto che sia possibile considerare il piano plastico dell'immagine come un linguaggio già significativo indipendentemente dall'eventuale riconoscimento delle figure del mondo, portatore di per sé di una propria significazione che si situa a un livello più profondo e più astratto, i cui risultati potranno essere eventualmente affiancati a quelli derivanti da una lettura figurativa.

L'analisi del piano dell'espressione di un'immagine implica la sua preliminare segmentazione in insiemi discreti, una segmentazione resa possibile dall'organizzazione contrastiva dell'immagine stessa. Le categorie costitutive del sistema che la fonda sono infatti presenti, con i loro termini opposti, nella superficie planare, sotto forma di contrasti di colori, di forme, di direzioni topologiche. U-

na volta identificate le categorie plastiche (topologiche, cromatiche, eidetiche), si passerà alla ricerca delle categorie di contenuto che si suppongono loro correlate per la produzione dell'effetto di senso.

Nell'analisi dei testi, delle tre dimensioni del plastico quella forse meno studiata è stata quella del colore. Una sottosezione della prima parte dell'antologia ha inteso perciò raccogliere alcuni dei contributi più significativi in questo ambito (Fabbri, Thürlemann, Fontanille, Deleuze). Alcuni di questi, oltre ad analizzare in modo più approfondito le singole figure cromatiche manifestate, mettendone così in luce il ruolo fondamentale nell'articolazione del significato, offrono un inventario di base delle categorie cromatiche e un abbozzo della loro articolazione logica.

Il secondo ambito di indagine che la raccolta privilegia è quello dell'enunciazione, giustamente sempre più frequentato dagli studi sul visivo negli ultimi decenni, anche al di fuori dell'ambito strettamente semiotico. Componente essenziale di ogni comunicazione o azione significativa – accanto all'organizzazione di valori, e alla messa in scena di tempi, luoghi, azioni – è infatti la creazione di una determinata relazione con il fruitore, ossia di una determinata strategia enunciativa.

Prodotto, come ogni discorso, di un atto di enunciazione, anche il dipinto può variamente manifestare marche o tracce di un fare enunciativo e il simulacro di un soggetto dell'enunciazione; o viceversa cercare di occultare ogni riferimento alla situazione e all'istanza di enunciazione.

Le principali procedure attraverso cui si manifesta nel visivo qualcosa di equivalente ai pronomi e ai deittici della lingua sono, ad esempio, i gesti, gli sguardi e le posture attraverso cui i personaggi si rapportano allo spettatore; la struttura prospettica, che implica un punto di vista soggettivo; il lavoro sulla materia pittorica, che esprime una gestualità e la presenza di un supporto e di una geometria di superficie. Nell'arte astratta è quasi esclusivamente attraverso quest'ultima modalità che possono manifestarsi il soggetto dell'enunciazione e il suo fare.

Il rinvio del dipinto al soggetto enunciatore e alla sua attività enunciativa o al dispositivo di enunciazione può avvenire attraverso vere e proprie costruzioni metadiscorsive, nelle quali l'immagine fa ritorno su se stessa, tematizzando quale oggetto del discorso l'atto stesso della sua produzione e ricezione. A questi temi è dedicato in questa seconda parte un sottosectore specifico (Fabbri e Corrain, Calvino, Floch).

Nel saggio sulla *Doppia spazialità in pittura: spazio simulato e topologia planare*. A proposito di Loth e le figlie, Felix Thürlemann procede a una riformulazione del concetto semiotico di "spazializzazione" – strettamente legato, nel modello del percorso generativo, alla figuratività e alla produzione dell'illusione referenziale – individuando nella pittura figurativa, accanto allo *spazio simulato*, la presenza di un altro tipo di spazialità, indipendente da ogni imperativo o esigenza di impressione referenziale, e quindi dalla categoria figurativo *vs* astratto. Definita con l'espressione *topologia planare*, questa seconda dimensione spaziale è quella della geometria bidimensionale (del quadro come della fotografia o qualsiasi altro oggetto planare), spazialità che si manifesta ogni qual volta un testo venga dispiegato su una superficie attraverso una materia sensibile.

La distinzione tra spazio simulato e topologia planare è essenziale nell'analisi di opere figurative. Ogni figura dipinta occupa infatti sempre, contemporaneamente, due posizioni spaziali: una all'interno dello spazio di profondità, una all'interno dello spazio di superficie. E questa doppia lettura spaziale può risultare spesso pertinente, anzi determinante, ai fini della costituzione della significazione, come l'opera presa in considerazione da Thürlemann illustra e-semplarmemente.

Nell'analisi di *Loth e le figlie* l'autore, infatti, effettua innanzitutto una segmentazione della superficie pittorica secondo le categorie plastiche destra *vs* sinistra e basso *vs* alto (una partizione resa possibile dall'individuazione di due assi, quello verticale e quello orizzontale, marcati da indici figurativi come l'albero, la linea d'orizzonte e il tetto della prima tenda), e sfrutta quindi le categorie topologiche, eidetiche e cromatiche per individuare rapporti, opposizioni o iterazioni delle figure del quadro a livello semantico. Ciò gli consentirà di mostrare l'esistenza di una rete relazionale di ordine tematico, soggiacente alla rappresentazione, portatrice di un altro livello di significazione rispetto a quello che può ricostruire una lettura effettuata secondo le leggi della figuratività illusiva, e che indica inoltre un'interpretazione essenzialmente diversa del testo biblico da parte di quello pittorico. Il dipinto, infatti, attraverso la strutturazione della superficie in quattro settori rinviati a quattro distinti concetti tematici – distruzione (della città), conservazione (della forma dell'essere umano), generazione (della razza) e decomposizione (dei corpi) – e l'articolazione del campo sociale e individuale tramite l'omologazione tra “albero vivo/albero morto” e “coppia incestuosa/scheletro animale”, addita nell'ineluttabile destino di morte dell'individuo, e non più nella sopravvivenza della razza, il momento finale del racconto pittorico, che si conclude così, a differenza di quello biblico, con un atto disfórico.

Il quadro appartiene allora, suggerisce Thürlemann, a un tipo di pittura che può essere definita *poetica*, dal momento che la sua struttura semiotica è perfettamente comparabile a quella della poesia. Così come nei testi poetici l'articolazione metrica sovradetermina l'articolazione frastica per la “messa in forma supplementare del piano del significato”, allo stesso modo nei testi pittorici le figure – simulacri di oggetti del mondo naturale – sono riarticolate grazie a una *codificazione semisimbolica* che mette in relazione categorie plastiche e categorie semantiche più profonde. In questo modo il quadro, pur continuando a leggersi come rappresentazione verosimile di una scena narrativa, rivela nello stesso tempo “le strutture astratte, l'architettura logica sulla quale si articola il racconto raffigurato”.

Il saggio di Algirdas J. Greimas e Teresa M. Keane *Cranach: la bellezza femminile* analizza una delle varianti realizzate da Cranach sul motivo iconografico della ninfa. Concentrandosi principalmente sull'analisi del corpo della ninfa, gli autori si propongono di render conto della logica interna, della coerenza del discorso che esso ci rivolge, ma contemporaneamente arrivano anche a svelare il racconto plastico del fare dell'artista.

La *Ninfa* viene considerata non come pura mimesi, ma analizzata dal punto di vista della sua costruzione plastica; la marcata orizzontalità, le direttrici oblique e la rima plastica che mette in relazione il contorno inferiore del corpo della ninfa con quello che delimita gli elementi naturali nella parte supe-

riore destra del quadro partecipano alla produzione di un effetto di senso di *leggerezza* del corpo stesso. La disposizione, la postura del corpo della Ninfa, che si presenta sì appoggiato al suolo, ma è come se levitasse, determina, inoltre, una sorta di equilibrio dinamico, dove il bilanciamento dalle due estremità tese genera una tensione polarizzata.

Gli autori si domandano se il bilanciamento non possa essere interpretato anche come il racconto plastico del fare dell'artista, che nello svolgimento del suo lavoro incontra degli ostacoli, nella fattispecie la pesantezza del busto, che supera integrando componenti di leggerezza, ad esempio nel rendere protese verso l'alto le dita dei piedi, operando quindi una riequilibratura processuale. È possibile, dunque, cogliere all'interno dei testi una narritività "enunciazionale", un racconto plastico dell'enunciazione, il cui percorso viene seguito dallo spettatore.

La costruzione del corpo della ninfa rivela una differenziazione plastica fra le due parti della figura, che rinvia a due differenti estetiche: appare infatti, complessivamente, come un assemblaggio di tratti classici (il busto massiccio) e barocchi (allungamento e intreccio delle gambe, apertura delle dita), in una sintesi coerente che si sviluppa e poggia sulla categoria plastico-estetica della *grazia*.

L'analisi del corpo femminile della ninfa, al fine di rintracciare le marche dei canoni della bellezza in esso iscritte, consente così di mettere in luce, al tempo stesso, alcune delle categorie estetiche dell'episteme del periodo – la leggerezza e la grazia – l'insieme delle quali costituisce l'universo del gusto estetico.

Realismo o artificio? Un'analisi di La fuga in Egitto di Adam Elsheimer affronta, attraverso l'analisi di un paesaggio notturno dei primi del Seicento, la questione del realismo, mostrando come l'effetto di reale generato dal dipinto sia anch'esso il prodotto di una configurazione plastica e enunciativa specifica.

Il piccolo rame occupa un posto particolare nella storia del paesaggio soprattutto in virtù della grande volta stellata che esso raffigura, considerata una fedele (e eccezionale) trascrizione topografica di un preciso settore di cielo. La ricostruzione della volta celeste quale poteva configurarsi all'epoca di realizzazione del dipinto e l'attenta disamina dei rapporti fra le diverse costellazioni, la via lattea e la luna, dimostrano tuttavia come, in realtà, il pittore abbia effettuato una serie di costanti e rilevanti "correzioni" a quella che sarebbe una fedele registrazione dei dati percettivi e ottici, in funzione di una precisa articolazione plastica e narrativa della rappresentazione pittorica dell'episodio biblico.

L'inclinazione accentuata della Via Lattea, lo sfasamento rispetto all'asse di riflessione dell'immagine della luna nello specchio d'acqua, la convivenza di luce lunare e nuvole con una perfetta visibilità degli astri, contribuiscono, infatti, a delineare, da un lato (paradigmaticamente) la struttura topologico-semantica del dipinto, articolata verticalmente in uno spazio terrestre e uno spazio celeste e orizzontalmente in tre differenti settori spazio-temporali, caratterizzati da tre differenti tipi di illuminazione; dall'altro, disegnano (sintagmaticamente) un percorso che è insieme dell'occhio e della narrazione, che dal terrestre (la torcia dei viandanti, poi le faville del fuoco, quindi la diagonale della via lattea e infine la luna, riflessa e "reale") condurrà al celeste, prefigurando non solo il felice esito del programma narrativo "fuga", ma la conclusione del viaggio di Cristo sulla terra, che lo condurrà infine alla morte e alla Resurrezione.

L'analisi, infine, mette in luce la funzione strategica dell'ambientazione "a lume di notte", non solo sul piano dell'enunciato, dove essa crea gerarchie e vettori strutturando la narrazione e la lettura del dipinto, ma anche sul piano dell'enunciazione: l'illuminazione notturna, infatti, negando l'effetto di visione all'infinito del paesaggio a profitto di una prossimità con i protagonisti della storia, prefigura una posizione di enunciazione "ravvicinata" che iscrive lo spettatore nel percorso narrativo dell'enunciato, coinvolgendolo in particolare sul piano timico.

Il confronto tra testo visivo e testo letterario, che si rapporta alla problematica della traduzione intersemiotica o trasduzione, viene affrontato nel lavoro di Roman Jakobson. *L'appendice poetica di Henri Rousseau al suo ultimo dipinto*, in cui l'autore intraprende un'analisi parallela del quadro di Rousseau *Il Sogno* e della poesia *Inscription pour le Rêve*, un ottastico, che lo accompagnava nel catalogo del Salons des Indépendants, ed era probabilmente anche esposta insieme al quadro.

Analizzandola a diversi livelli, ma in particolare dal punto di vista della distribuzione dei soggetti grammaticali, Jakobson ricostruisce la struttura geometrica, ossia topologico-spaziale della poesia, che, al di là della semplice alternanza tra versi dispari e versi pari delle due quartine, vede opporre distici dispari (soggetti femminili)/distici pari (soggetti maschili), distici esterni (in cui compaiono i soggetti delle proposizioni principali)/distici interni (in cui troviamo i soggetti delle proposizioni secondarie), distici anteriori (genere personale, soggetto della proposizione principale femminile e soggetto della proposizione secondaria maschile)/distici posteriori (genere non personale, soggetto della principale maschile e soggetto della secondaria femminile).

Questa distribuzione dei quattro soggetti grammaticali si rivela perfettamente corrispondente alla disposizione relativa dei loro referenti pittorici nella tela di Rousseau, dove i soggetti principali della poesia si trovano in primo piano e in basso, e i soggetti secondari sullo sfondo e in alto, e dove, inoltre, alla *frontalità* offerta allo spettatore dall'incantatore e dalla luna, soggetti dei distici interni, si oppone il *profilo* speculare della donna e del doppio serpente nero e arancione, soggetti dei due distici che aprono e chiudono la poesia.

Altre affinità legano questi due ultimi oggetti figurativi, dati dalla poesia come i due soggetti principali: tra la postura della donna e quella dei due serpenti accostati si viene infatti a creare un gioco di rime plastiche e di corrispondenze: se in prossimità di entrambi si ritrovano dei fiori blu-viola, che insieme alle agavi li incorniciano, le felci sottostanti con la loro verticalità veicolano lo sguardo dell'osservatore e lo orientano su entrambe le curve, quella dell'anca della donna e quella del corpo sinuoso del serpente, affinità plastiche che la poesia rende con due costruzioni parallele (la donna "sentiva il suono di un flauto", i serpenti "prestano orecchio ai gai motivi dello strumento").

Possiamo riscontrare, a partire da questa coppia donna-serpente, un sistema di analogie e opposizioni tra i quattro soggetti della tela, espresso da rime e contrasti di forme e colori: rime cromatiche tra l'arancione e il nero dei due serpenti accostati e il corpo e il gonnellino dell'incantatore, che si oppongono al pallore della donna e al chiarore della luna; rime eidetiche tra le rotondità del corpo della donna (in particolare il cerchio del seno) e della luna, contrapposte al corpo appuntito dei serpenti e al flauto dell'incantatore, contrasti che la poe-

sia riconduce all'opposizione tra distici dispari e distici pari, genere femminile e genere maschile.

Possiamo infine riscontrare una sequenzialità da sinistra a destra che vede protagonisti dapprima la donna e l'incantatore, poi la luna e i serpenti, in una disposizione a dittico che ritroviamo espressa, nella poesia, in una corrispondente distribuzione dei soggetti nei distici anteriori e posteriori, ma anche nella presenza, nella prima quartina, di verbi imperfetti, durativi e articoli per la maggior parte indeterminativi, che si oppongono ai verbi puntuali e agli articoli determinativi della seconda.

Concentrandosi nella sua analisi sugli elementi comuni tra la poesia e il dipinto, come se fossero l'uno la "traduzione" dell'altro, Jakobson mostra in maniera estremamente efficace le profonde corrispondenze tra le funzioni della grammatica in poesia e quelle della composizione geometrica nella pittura, corrispondenze dovute in primo luogo alle procedure di spazializzazione sostanzialmente analoghe operate dai due linguaggi, e ci fa così "toccare con mano" quella che a buon diritto potremmo chiamare la *geometria della poesia* e la *grammatica della pittura*.

In *Il dubbio di Cézanne*, Maurice Merleau-Ponty considera, della pittura del maestro di Aix, ciò che lo ha sempre prioritariamente interessato, ossia la dimensione del corpo proprio e della percezione, intesa come ambito di un accesso originario al senso che vanifica e nega le opposizioni tradizionali tra anima e corpo, soggetto e oggetto, io e mondo, agente e paziente. L'opera di Cézanne, che "va dritta alle cose" ci rivelerebbe, infatti, secondo Merleau-Ponty, proprio quel commercio originario che si istituisce tra noi e il mondo, quella "comunione" fra senziente e sensibile che è "ricreazione e ricostruzione del mondo in ogni momento" (Merleau-Ponty 1945, p. 301):

Cézanne non ha creduto di dover scegliere tra sensazione e pensiero come tra caos e ordine. Non vuole separare le cose fisse che appaiono sotto il nostro sguardo e la loro labile maniera di apparire, vuole *dipingere una materia che si sta dando una forma*, l'ordine nascente attraverso un'organizzazione spontanea. (...) Non introduce una frattura tra i "sensi" e l'"intelligenza", ma tra l'ordine spontaneo delle cose percepite e l'ordine umano delle idee e delle scienze [corsivo nostro].

Merleau-Ponty sottolinea come Cézanne, con le sue ricerche sulla rappresentazione dello spazio che demoliscono i criteri "moderni" di riproduzione dello spazio tridimensionale, renda visibile la prospettiva vissuta, quella della nostra percezione, ben diversa da quella geometrica e fotografica. Le sottili e costanti deformazioni prospettiche restituiscono, infatti, l'impressione di un oggetto nascente, che sta formandosi sotto i nostri occhi, come avviene nella visione naturale quando lo sguardo, percorrendo uno spazio, ottiene immagini prese da differenti punti di vista. Allo stesso modo, il fatto di segnare, ad esempio, parecchi contorni (e non uno o nessuno) nel disegno di un oggetto consente all'occhio dello spettatore, oscillante dall'uno all'altro, di avvertire in essi un contorno in farsi, come accade, ancora una volta, nella percezione naturale. Stesso discorso, ancora, nella costruzione del paesaggio, in cui "occorreva saldare le une alle altre le visioni di tutti i punti di vista particolari che lo sguardo assumeva, riunire quel che viene disperso nella versatilità degli occhi", o nella resa della fisionomia dei volti.

È noto che Cézanne affermava che si doveva dipingere un volto come fosse un oggetto, cioè nella sua solidità e materialità, in quanto insieme colorato. Ciò non significa, sottolinea Merleau-Ponty, privarlo del suo “pensiero”. Così come il pittore non cerca di suggerire con il colore sensazioni tattili, semplicemente perché nella percezione primordiale tali distinzioni fra tatto e vista ci sono ignote, allo stesso modo, “non serve a nulla contrapporre qui le distinzioni fra anima e corpo, o fra pensiero e visione, poiché Cézanne ritorna appunto all’esperienza primordiale donde tali nozioni sono tratte e ce le presenta inseparabili”.

Se svelare i principi della percezione, analizzare la logica del visibile, è l’imperativo costante di Cézanne, le dense pagine di Merleau-Ponty ci fanno anche comprendere, peraltro, come questo pensiero pittorico, mai separato dalla visione, non possa essere la traduzione di un pensiero già chiaro e già dato, che la “concezione” non può precedere l’“esecuzione”, che non c’è un senso già formulato che preceda l’opera: “Prima dell’espressione, non c’è nient’altro che una febbre vaga e solo l’opera fatta e compresa proverà che si doveva trovare *qualcosa* piuttosto che *niente*”. Parole illuminanti non solo per comprendere l’opera di Cézanne, ma la natura stessa del linguaggio pittorico e la sua autonomia.

L’analisi di Merleau-Ponty, che affronta l’insieme dell’opera del pittore piuttosto che un singolo testo, incentrandosi sul significato del “modo di vedere”, dell’“ottica coerente” di Cézanne, illumina indirettamente una problematica, che a parte alcuni spunti offerti da Floch (1986, 1995) non è stata ancora sufficientemente esplorata dalla semiotica plastica: quella della dimensione significativa dello stile.

Nell’opera di Klee, e in particolare nell’acquerello preso in esame nel saggio *La sfinge incompresa* di Paolo Fabbri, la dimensione cromatica riveste un ruolo decisivo sia sul piano del significante sia su quello passionale.

Dal punto di vista dell’organizzazione topologica di *Sphinxartig*, l’analisi mette in rilievo un’opposizione tra la parte destra e la parte sinistra, e tra la parte inferiore e quella superiore, che disegna un percorso dello sguardo sul piano orizzontale da destra a sinistra, e quindi sul piano verticale dal basso verso l’alto, scandito sia a livello cromatico che eidetico.

Nell’acquerello ritroviamo, infatti, una netta opposizione, a livello dell’articolazione chiaro/scuro, tra il nero della macchia in basso, e il grigio di quella in alto. Lo sguardo dell’osservatore è dunque orientato in verticale, dal nero in basso al grigio in alto, agevolato in ciò dalla mediazione delle cuspidi dei triangoli e dalla direzione delle linee. La forma a otto, al centro, conduce inoltre a un percorso direzionato in orizzontale secondo la categoria sinistra *vs* destra, dalla macchia chiara (gialla) a sinistra verso quella scura (nera) a destra. Fabbri mostra come le opposizioni e gli spostamenti tonali possano corrispondere a determinate categorie e percorsi sul piano cognitivo. Il movimento dallo scuro al grigio corrisponde sul piano semantico allo spostamento dalla certezza all’incertezza. Il percorso va quindi, sul piano orizzontale, da sinistra verso destra, dalla determinazione all’indeterminazione; su quello verticale dal basso verso l’alto, dalla sicurezza all’improbabilità. Dal punto di vista eidetico questo movimento è confermato dal ritmo più serrato degli elementi sulla sinistra *vs* la rarefazione di quelli sulla destra, dalla minore ampiezza della parte sinistra della figura *vs* la maggiore apertura e spaziosità di quella destra, nonché dalla disposizione plastica prevalentemente orizzontale sulla sinistra e verticale sulla destra e

infine dalla collocazione della figura nella parte inferiore dell'acquerello, che lascia pressoché vuota la parte superiore.

Analizzando il piano iconico, Fabbri sottolinea la polisemia della figura, che potrebbe ricordare un violino visto di profilo, o un veicolo sbilenco, un carro con ruote irregolari: “la lingua non sembra all'altezza della ricchezza dello sguardo”.

Nell'identificazione di questa sagoma un ruolo importante viene offerto perciò inevitabilmente dal titolo, *Sphinxartig*. È proprio la denominazione, l'“indicazione antropomorfa”, che consente di riconoscere il ritratto di una figura composita che prende forma dinanzi ai nostri occhi: l'immagine della Sfinge.

La Sfinge è caratterizzata da una precisa posizione: analogamente alla Medusa ci offre la frontalità del suo volto: guarda colui che la guarda, configurandosi come istanza interlocutrice. I suoi occhi catturano il nostro sguardo, ma non si limitano a questo, “lo conducono verso la ‘macchia’ scura da cui, con un movimento verticale, dovremmo orientarci verso l'alto, verso la ‘macchia’ grigia e arrotondata”.

Il titolo induce a riconoscere nella striscia centrale con le due volute una versione ludica del cappuccio reale della Sfinge egizia, ma ancora non spiega i due triangoli posti sul capo della sagoma, tra i quali non a caso cade anche il centro geometrico della composizione. L'autore ipotizza che i tre formanti figurativi – i due triangoli, il “‘ciuffo’ nel mezzo e la “macchia” grigia arrotondata nella parte alta – possano essere identificati con i seguenti pittogrammi: palma, piramidi e luna. Essi comporrebbero, insieme alle tonalità calde e dorate dei colori da paesaggio orientale, la cornice verosimile di una sfinge egizia.

Questa interpretazione troverebbe, come mostra Fabbri, un'esatta corrispondenza con una fonte letteraria, il *Faust* di Goethe (in cui si ritrovano tutti gli elementi: sfinge, piramidi, sfera). Ma non solo: Fabbri riscontra anche una sorprendente analogia figurativa e semantica tra questi formanti e una poesia dello stesso Klee analizzata da Jakobson, il cui disegno spaziale è perfettamente omologo con i due formanti triangolari dell'acquerello.

Si profila così un nuovo livello figurativo coerente: il piano tematico che sottintende la poesia è, infatti, quello della conoscenza (la consapevolezza da parte dell'uomo della propria inconsapevolezza), che si collega alla Sfinge in due sensi: sia alla sfinge egiziana, in quanto figura orientata verso la conoscenza, sia a quella tebana, cioè a Edipo, figura tragica per antonomasia dell'inconsapevolezza della propria consapevolezza.

Ma lo sguardo della Sfinge non è “un'apostrofe minacciosa e paralizzante come quella della Medusa”: *Sphinxartig* è un invito alla speculazione, ma una speculazione rischiarata dalla leggerezza e dall'ironia.

La necessità di una lettura plastica è ancora più evidente nel caso di dipinti dal carattere deliberatamente non-figurativo, nei quali la dimensione significativa si situa completamente al di fuori della questione dell'iconicità. È il caso, ad esempio, di *Le rouge et le noir*, un acquerello dell'ultimo periodo di Paul Klee, analizzato da Felix Thürlemann.

Realizzato con una sorprendente economia di mezzi pittorici – un punto rosso e un punto nero che si stagliano su uno sfondo biancastro, dal cromatismo irregolare –, *Le rouge et le noir* sviluppa in realtà, come ci dimostra l'analisi di Thürlemann, un discorso assai articolato che verte su uno dei principali mezzi espressivi della pittura: il colore.

Come il titolo sottolinea, l'oggetto esplicito del dipinto è il contrasto cromatico *rosso vs nero*. Poiché, come abbiamo visto, ogni testo visivo può essere analizzato secondo tre dimensioni complementari (cromatica, eidetica e topologica), Thürlemann formula l'ipotesi che nel discorso – o, più precisamente, nel metadiscorso – svolto da *Le rouge et le noir*, la dimensione cromatica costituisca l'*explicandum* e le dimensioni eidetica e topologica fungano da *explicans*; detto altrimenti, il contrasto cromatico costituirebbe il soggetto dell'enunciato pittorico, "ciò di cui si parla"; le dimensioni eidetica e topologica, nella loro funzione di "commento", ne sarebbero invece i predicati.

Di fondamentale importanza è la distinzione introdotta da Thürlemann tra due modi essenzialmente diversi di descrizione del colore: quello categoriale, che analizza la tinta secondo un certo numero di categorie dalla funzione puramente tassonomica – i *radicali cromatici* (blu vs rosso vs verde ecc.), la *saturazione* (saturo vs desaturato), il *valore* (chiaro vs scuro) e le diverse categorie di *materia* o di *grana* (per esempio brillante vs opaco) – e quello valutativo, che descrive il "contenuto affettivo" della tinta, tramite attributi spesso di ordine sinestesico, per esempio "caldo", "ardente", "freddo". Due modi distinti di descrizione che rinviano rispettivamente ai due piani del linguaggio, quello dell'espressione e quello del contenuto. Questa distinzione permette all'autore di chiarire i rapporti semiotici tra la dimensione cromatica e la dimensione eidetica/topologica: chiamate a svolgere ciascuna una funzione discorsiva indipendente, esse sono provviste entrambe di un piano dell'espressione (livello categoriale) e un piano del contenuto (livello valutativo): l'*explicandum* del metadiscorso pittorico di *Le rouge et le noir* sarebbe allora il contenuto della dimensione cromatica, ossia il contrasto cromatico letto al livello valutativo.

Per rendere conto della natura del contrasto cromatico "rosso" vs "nero" e dei molteplici mezzi di espressione eidetica e topologica attraverso i quali il dipinto esprime il contenuto di questo contrasto, Thürlemann procede, inizialmente, a una descrizione dell'articolazione cromatica di *Le rouge et le noir* basata sulle categorie dei radicali, della saturazione, del valore e della materia, e a una riflessione sulle relazioni logiche che esistono tra gli undici radicali cromatici, a partire dalla quale egli mostra come l'opposizione tra il "rosso" e il "nero" si qualifichi qui in definitiva come opposizione tra cromatico e acromatico, tra colore e non-colore.

In secondo luogo, l'autore stila un inventario completo dei contrasti eidetici e topologici legati ai due elementi "rosso" e "nero" (a partire da diverse categorie: il contorno, la posizione e l'inserzione nello schema assiale del formato dei due elementi, il cromatismo dello sfondo su cui si stagliano). Ciò gli permetterà di individuare il contenuto valutativo dei contrasti eidetici e topologici (irregolare, eccentrico, modulato vs regolare, non eccentrico, omogeneo), sintetizzabile in un'opposizione più generale tra *dinamicità* del "rosso", leggero e dotato di movimento, e *staticità* del "nero", in cui tutte queste valorizzazioni risultano negate. Questa lettura risulta essere molto vicina alla descrizione valutativa dei colori "rosso" e "nero" fatta da Kandinsky (1912) – nero: "morto", "inerte", "chiuso"; rosso: "vivace", "inquieto", "senza limiti". Con una differenza fondamentale, tuttavia, che Thürlemann sottolinea in chiusura del suo saggio:

Kandinsky, nei suoi scritti teorici, ha spesso tentato di descrivere la dimensione significativa inerente agli elementi primi della pittura. Ma nel suo tentativo di giustifi-

cazione ricorreva al linguaggio naturale, e non al linguaggio visivo, del quale pretendeva di dimostrare l'autonomia. Nella sua risposta a Kandinsky, Klee ha scelto un'altra via, la sola veramente adeguata: ha chiesto alla pittura stessa di dimostrare la sua indipendenza semiotica.

La dimensione del colore assolve un ruolo determinante anche nell'opera di Rothko. Jacques Fontanille in *Senza titolo... o senza contenuto?*, indaga come la costruzione cromatica agisca passionalmente sull'osservatore, in una serrata analisi di un dipinto del 1951.

Fontanille procede attraverso la segmentazione della superficie pittorica in quattro aree, che pur essendo di taglia diversa si caratterizzano per una certa regolarità della forma (rettangoli orientati orizzontalmente) e del cromatismo. L'unità dell'insieme, sotto forma di agglomerazione, è garantita dall'area ocrea che ingloba e unisce le altre tre aree, e viene attestata anche sul piano cromatico, grazie a quella che Fontanille definisce una contaminazione ciclica. Ogni area comprende zone colorate con il tono di un'altra area: ogni area risulta cioè contaminata dal tono di un'altra area. Questa ricorrenza dei toni, declinata in vario modo (contaminazione netta o fusa sul bordo, contaminazione della trama), produce inoltre un effetto di referenza interna, comparabile a quella della citazione o dell'anafora; le sottoparti contaminate non sono interpretabili come tali, ma soltanto per la referenza al tono dell'area centrale (referenzializzazione).

Tutti i colori inoltre sembrano derivare dalla stessa base cromatica (mescolanza del colore e del suo complementare), la quale può essere modificata tramite saturazione o desaturazione di uno dei suoi componenti o dell'insieme; il risultato, poi, può essere illuminato o oscurato, dove la luminosità svolge un'azione a detrimento dei cromatismi.

I contrasti tra le differenti aree possono essere formulati come delle "velocità di transizione" variabili. Il passaggio da un'area all'altra può risultare, infatti, accelerato o rallentato, e ciò è da mettere in relazione alle loro differenti morfologie cromatiche, che determinano differenze di potenziale tra le aree stesse. La velocità di transizione sarà tanto più elevata, quanto maggiore è la differenza di potenziale. Con l'espressione velocità di transizione Fontanille ha, quindi, introdotto il tempo nello spazio pittorico, a indicare, in questo modo, i percorsi che portano da un cromatismo all'altro.

Davanti a questo quadro l'osservatore è alla ricerca del senso, ricerca da intendersi come "strategia di messa in coerenza". Una coerenza che non trova restando su un unico piano, da cui il suo ricorrere alla stratificazione del quadro. Occorre qui distinguere tra *strati* e *piani*, i primi da collocare sulla planarità (testura), i secondi sulla terza dimensione (profondità), una differenziazione resa possibile dalle differenti configurazioni della luce. L'osservatore si trova di fronte a una collusione tra piani e strati. Il sistema degli strati non impone allo spazio alcuna omogeneità, anzi destabilizza in alcuni casi la costruzione dei piani. Nel processo di costruzione del senso, l'osservatore-enunciatario si trova di fronte a zone di congruenza e a zone di incongruenza, che lo portano a instaurare un rapporto "conflittuale" con il dipinto. Si può parlare di una "imperfezione irriducibile" dell'oggetto estetico, per cui l'emozione estetica non può essere ridotta a una semplice percezione o gioco di inferenze. In questa insoddisfazione l'osservatore è condotto a riconoscere l'intenzionalità del visibile: l'ef-

fetto estetico e passionale nascerebbe cioè da questo intervallo di incertezza, da questa credenza fallibile dello spettatore che ne farebbe un soggetto *appassionato*, inquieto ed esitante.

Il dipinto costruisce un soggetto di cui viene mostrato nell'analisi il divenire passionale, il passaggio cioè da uno stato di inquietudine a una stabilizzazione forica, a una sorta di distensione, garantita dall'area nera, l'area cromatica con potenziale dinamico più debole.

Nell'opera di Bacon l'organizzazione plastica si può dire prevalga su quella figurativa, in quanto partecipa sempre attivamente alla significazione, in particolare il colore. Il saggio di Gilles Deleuze *Nota sul colore in Francis Bacon*, che non a caso concludeva, in *Logica della sensazione*, il suo percorso di analisi della produzione del pittore inglese, ne illustra tutta la centralità.

Nei quadri di Bacon è sempre presente l'opposizione tra due differenti modalità di stesura del colore: toni *puri* (campiture à plat) e toni *spezzati* (testura evidente), i quali veicolano distinti effetti temporali.

I tre elementi costitutivi della pittura di Bacon, l'armatura o struttura, la Figura e il contorno, convergono tutti e tre verso il colore. In *Figure standing at washbasin*, ad esempio, possiamo distinguere i toni spezzati delle Figure (una colata di toni ocra, rossi e blu), i toni puri dell'armatura (la grande plaga ocra del fondo) e il bianco, il porpora, il nero dei contorni.

La campitura raggiunge la sua massima purezza cromatica quando non è sezionata, interrotta, né limitata; in queste condizioni il quadro diventa aereo e raggiunge il massimo di luce "come all'eternità di un *tempo monocromo*, 'Cromocronia'". La carne delle Figure, invece, è formata da toni che si oppongono in tre diversi modi alle plaghe dello sfondo: in quanto spezzato, il tono si oppone al tono uguale, puro e intero; in quanto impastato, il tono si oppone alla stesura uniforme; in quanto policromo si oppone alla monocromia della campitura. Questa colata di toni spezzati modella il corpo delle Figure, accedendo "a un regime differente da quello precedente". Essa traccia, come dice Deleuze, le "variazioni millimetriche del corpo", che rinviano a un *contenuto* del tempo; le plaghe monocrome raggiungono invece a una sorta di eternità che rinvia alla *forma* del tempo.

Se nella plaga monocroma si poteva parlare di un colore-struttura, per le Figure occorre parlare di un colore-forza: ogni dominante, ogni tono spezzato rinvia infatti all'esercizio di una forza sulle zone corrispondenti del corpo o della testa. Il tono spezzato contribuisce, dunque, a rendere visibile una forza.

Il contorno presenta il potere di moltiplicarsi: un contorno grande circonda un contorno medio, che a sua volta può circondarne uno piccolo. Il colore, nel caso del contorno, sembra essere subordinato alla linea chiusa, ma in realtà, non è sottomesso a essa o lo è solo in apparenza. È la linea a derivare dal colore; è il colore a fungere contemporaneamente da linea e contorno: "si direbbe un regime decorativo del colore".

Quando si parla di colorismo si intenderà, quindi, per Deleuze, non solo la modulazione dei rapporti caldo/freddo, espansione/concentrazione, ma anche la modulazione tra questi differenti regimi di colori, gli accordi fra toni spezzati e toni puri. Tali regimi di colore e i loro rapporti costituiscono quella che Deleuze chiama visione *aptica*, ovvero una funzione tattile-ottica del colore, o meglio di un tatto propriamente visivo, un senso aptico della vista. L'opera di Ba-

con determina, quindi, grazie alla sua dimensione cromatica, un nuovo rapporto con l'osservatore, per cui quest'ultimo viene convocato non solo attraverso un vedere, ma anche attraverso l'evocazione di un'esperienza tattile: si tratta di un occhio che procede in modo simile al tatto.

Boris Uspenskij nel saggio "*Destra*" e "*sinistra*" nella raffigurazione delle icone offre un importante contributo alla problematica dei punti di vista. Nel prendere in esame un tipo particolare di rappresentazione figurativa, l'icona russa, individua una posizione visuale interna, ossia il punto di vista di un osservatore pensato come *interno* allo spazio rappresentato – in alcuni casi coincidente con la posizione della figura centrale della rappresentazione –, che si contrappone al punto di vista di un osservatore *esterno*.

Questo punto di vista interno determina un'inversione della categoria destra *vs* sinistra, per cui i valori o i soggetti positivi o gerarchicamente superiori si trovano rappresentati nella parte sinistra del dipinto, e quelli negativi o gerarchicamente inferiori a destra. Inversione che comporta un rovesciamento del mondo rappresentato rispetto a quello prevalente nel mondo occidentale.

La categoria destra *vs* sinistra, inoltre, in questo particolare micro-universo culturale, si rivela importante nel veicolare effetti temporali (presente/futuro), ma anche effetti spaziali (davanti/dietro), in quanto anche l'anteriorità e la posteriorità sono in questo caso concepiti in relazione al punto di vista interno.

L'orientamento secondo una posizione visuale interna non è una peculiarità dell'arte dell'icona russa e bizantina, ma in certo senso di tutta l'arte pre-rinascimentale e non solo, come attesta l'interessante studio, sempre di Uspenskij (2001), dedicato alla pala di Gand di van Eyck, dove l'opposizione tra la posizione visuale interna e la posizione visuale esterna – che rinvia a due differenti sistemi rappresentativi, quello rinascimentale (fondato sulla finestra aperta) e quello pre-rinascimentale – serve a veicolare l'opposizione, sul piano del contenuto, tra sfera divina e sfera terrena.

Il mondo oggetto di Roland Barthes, del 1953, è uno scritto dedicato alla pittura olandese del secolo d'oro. Dopo aver passato in rassegna i vari generi ed enumerato pressoché tutti gli oggetti che costellano le tele dei grandi maestri olandesi – dove l'oggetto sembra presentare allo spettatore "la sua funzione d'uso, non la sua forma primaria", non un suo stato generico, ma solo i suoi "stati qualificati" – l'attenzione di Barthes si concentra sulla rappresentazione delle figure umane, in particolare sull'*homo patricius*. E precisamente sul genere, tanto in voga tra Cinquecento e Seicento, dei *Doelen* o Corporazioni, "talmente numerosi da far subodorare il mito". Ritratti di gruppo (di personaggi appartenenti all'una o all'altra corporazione) con una caratteristica assoluta e sempre uguale, che parallelamente costituisce la differenza sostanziale dalla restante ritrattistica europea: lo sguardo. Se nel ritratto del Dio, dell'Imperatore o del Re il *numen* era costituito dal gesto, che ne manifestava l'imperio sul destino umano, "in questi quadri il *numen* è proprio lo sguardo, uno sguardo che turba, intimidisce e fa dell'uomo il termine ultimo di un problema". E lo sguardo, ovviamente, rimanda all'enunciazione, ne è anzi uno dei principali indicatori visivi. Un gruppo di personaggi che comunicano fra loro con gesti e atti, ma guardano sempre in faccia lo spettatore fa sì infatti che l'osservatore sia quanto mai attualizzato, presentificato, sia la figura con la quale si instaura un dialogo scopico, una relazione di intersoggettività. Se in un ritratto singolo lo sguardo in macchi-

na costituisce una rottura che segnala l'intrusione dell'enunciazione nell'enunciato, ancor più forte e marcata sarà questa condizione nella totale quantità di sguardi del quadro verso l'osservatore.

Altro genere pittorico che articola il suo senso principalmente intorno alla dimensione enunciativa è quello per eccellenza non narrativo della natura morta, indagato nel saggio *“La vita profonda delle nature morte”*. Nella messa in scena dell'enunciazione svolge in questo caso un ruolo fondamentale la spazialità, poiché contribuisce a determinare un tipo particolare di coinvolgimento ricettivo. Nella natura morta l'osservatore viene infatti chiamato dall'opera stessa ad assumere una specifica posizione topologica, una posizione virtualmente “ravvicinata”.

Lo spazio della natura morta nega la profondità in nome di un oggetto, ovvero di una proiezione in avanti degli oggetti che compongono la *mise en scène*, oggetti che trovano posto su una diversità di piani di appoggio: mensole, suolo, pavimento, balaustra, scaffali di mobili o che si trovano sospesi a un muro o a un soffitto con ganci e fili. Si ha cioè una rappresentazione dell'al di qua della superficie pittorica che mette l'osservatore in una condizione di “presenza”. Gli oggetti sembrano oltrepassare la frontiera estetica dell'opera, creando un senso di invasione, di penetrazione nello spazio intimo dello spettatore.

La nicchia, che costituisce un elemento fondativo della natura morta, contribuisce ad autonomizzarla, ma favorisce, con il suo spazio “corto”, anche l'effetto di oggetto, e quindi questa forma di intrusione degli oggetti nello spazio dell'osservatore, esterno al quadro.

Tra i modi di inclusione dell'osservatore all'interno del genere natura morta ritroviamo anche quelli che sfruttano una veduta zenitale, ovvero una rappresentazione degli oggetti visti dall'alto. Anche questa strategia è in grado di generare nell'osservatore un effetto di presenza, di una sua possibile iscrizione nella rappresentazione. Ma il culmine della componente enunciativa nell'ambito della natura morta è rappresentato dal *trompe-l'œil*, nel quale l'effetto di presenza da parte del soggetto osservante è reso possibile dal rapporto di completa omologia che si viene a determinare tra spazio dell'enunciato e spazio dell'enunciazione, tra lo spazio interno dell'opera e lo spazio esterno.

La natura morta si caratterizza, inoltre, per un certo inquadramento e isolamento topologico dei suoi componenti, in modo da metterne in evidenza il relativo significante plastico, ovvero le loro qualità cromatiche e eidetiche: “La paradigmatica degli oggetti libera le qualità di forme e di tinte che si dispongono poeticamente e comunicano così un senso altro, enigmatico ma propriamente visivo, rispetto all'evidenza linguisticamente riconoscibile”. La retorica testuale delle nature morte va infatti ben oltre la figura dell'ipotiposi, la rappresentazione vivida nel trattamento degli oggetti. Il senso della natura morta non si riduce a un vocabolario di motivi (i frutti, i fiori, i cibi, i libri, il teschio, la clessidra...), ma risiede nei rapporti sottili che si tessono nello spazio della rappresentazione attraverso una combinatoria, apparentemente limitata e ricorsiva, di motivi e di relazioni.

Nel corso della sua storia, la natura morta ha instaurato talvolta interazioni con l'altro da sé, ad esempio con il paesaggio, anche se i due generi si strutturano su due figure metapittoriche diametralmente opposte: la nicchia e la finestra. Ma ha anche travalicato l'ambito specifico del linguaggio pittorico: la breve a-

nalisi del brano tratto da Perec, mettendo a confronto testo letterario e testo pittorico, mostra come la natura morta letteraria segua anch'essa le dinamiche proprie della natura morta pittorica.

In *Evaporazione e/o centralizzazione. Gli (auto)ritratti di Manet e Degas*, Victor I. Stoichita si propone di interrogare le opere dei due maestri dell'impressionismo per ricostruire, a partire dai loro autoritratti e dai ritratti che reciprocamente fecero uno dell'altro, le loro concezioni assai distanti, quasi incompatibili, dell'arte, e in particolare dell'arte "moderna". Attraverso una ricognizione delle tracce dell'enunciazione e delle figure dell'enunciazione enunciate presenti nei testi, l'autore ricostruisce quindi, non a partire dai loro scritti teorici, ma dalle opere stesse, un metadiscorso che i due artisti svolgono esclusivamente attraverso i mezzi specifici della pittura, in cui dipinti e disegni diventano le battute di un incessante e appassionante dialogo.

I luoghi privilegiati in cui il quadro ci parla della teoria immanente alla propria rappresentazione, e che Stoichita passa in rassegna studiando la produzione di Manet e Degas, sono innanzitutto l'autoritratto, oggetto paradossale e metapittorico per eccellenza che mette in scena esplicitamente il tema del fare, e la firma, ma anche lo "sguardo dal quadro", che svela la presenza invisibile del pittore/spettatore, o la scelta del punto di vista, così come le diverse procedure di incorniciamento e di inquadratura e, più in generale, di trattamento dei bordi dell'immagine, che qualificano differentemente la "soglia estetica" e dunque il rapporto tra spazio del quadro e spazio dell'osservatore.

Vediamo quindi opporsi la centralità dell'istanza-autore "Manet" – che si proietta, tramite l'autoritratto, come presenza *endotopica* dentro l'immagine – alla presenza quasi sempre tematizzata come *esotopica* – ossia "nascosta" e invisibile, anche se suggerita dal punto di vista e dall'inquadratura – dell'istanza-autore "Degas". Un'opposizione confermata dalle diverse modalità con cui viene collocata rispettivamente la firma: perlopiù *dentro* l'immagine, e non su di essa, in Manet; sul margine inferiore dell'opera, o su soglie immaginarie o inquadrature di porte che raddoppiano i margini del dipinto, in Degas. E che viene ribadita, infine, dal diverso rapporto con la rappresentazione creato dagli sguardi dei personaggi ritratti: in Manet esiste, infatti, quasi sempre un contatto ottico tra personaggio e pittore/spettatore, mentre gli sguardi tutti interni all'enunciazione dei personaggi di Degas fanno del pittore e dello spettatore un *voyeur*: qualcuno vede senza essere visto, osserva senza essere osservato.

Se Stoichita parla di dialogo, tuttavia, è perché i due artisti non si limitano a contrapporre, ciascuno rispetto all'altro, la propria antitetica visione. L'autore illustra numerosi casi in cui, attraverso la ripresa di temi, inquadrature, punti di vista tipici dell'altro pittore, ciascuno dei due reinterpreta, e nello stesso tempo glossa, le scelte pittoriche dell'altro, come quando, ad esempio, Manet riprende il tema degasiano delle donne intente a far toeletta, e significativamente gira però la testa della modella verso lo spettatore e firma nel cuore stesso della rappresentazione; o quando Degas riprende il motivo dello "sguardo in macchina" tipico di Manet, nella serie di ritratti della donna con binocolo, velando e al contempo esasperando questo sguardo dietro le dimensioni esagerate dello strumento.

Il metadiscorso che i due artisti sviluppano, in questo "botta e risposta" pittorico, non ha quindi come oggetto solo la propria ma anche l'altrui concezione

artistica: l'“evaporizzazione” in Degas, la “centralizzazione” dell'io in Manet, del “pittore della vita moderna”.

Come si è visto, la frontalità del personaggio dipinto, che interpella direttamente l'osservatore, costituisce uno dei mezzi più efficaci della pittura per iscrivere nel testo l'intersoggettività. L'opposizione frontalità/profilo si configura in effetti come il più immediato equivalente visivo del sistema pronominale della lingua, il cui dispositivo enunciativo si fonda sull'opposizione tra la relazione personale “io-tu” e la non-persona, “egli”. Il lavoro di Meyer Schapiro *L'oggetto personale come soggetto di natura morta. A proposito delle osservazioni di Heidegger su van Gogh*, in cui l'autore riprende e ricusa le impressioni personali di Heidegger relativamente all'essenza di un paio di scarpe dipinte da van Gogh, ci consente di ritrovare e riutilizzare quest'opposizione profilo/frontalità non più solo nell'ambito della rappresentazione figurativa antropomorfa, ma anche in quello della raffigurazione degli oggetti.

Come fa notare Schapiro, le scarpe di van Gogh con la loro frontalità chiamano in causa direttamente l'osservatore, stabilendo con lui un rapporto io-tu, specie se confrontate alle scarpe di profilo di Millet. Queste scarpe sono quindi dotate di una “faccia”, guardano l'osservatore, consentendo di recuperare la dimensione dell'io-enunciatore. Il motivo delle scarpe vecchie di van Gogh assume così la qualità di un autoritratto, diventa una sorta di apostrofe intersoggettiva.

Heidegger definiva queste scarpe dipinte come le scarpe di una contadina e le metteva in relazione con il mondo del lavoro: una sorta di evocazione del mondo vissuto dal contadino. Schapiro, a partire dalla loro configurazione specifica, le considera nella relazione che esse instaurano con il pittore: van Gogh ha dipinto le proprie scarpe. Heidegger avrebbe in definitiva trascurato la presenza dell'artista nell'opera, così come ha trascurato “l'accordo intimo delle tonalità, delle forme, della resa della pennellata nell'opera d'arte stessa”.

Risulta alquanto evidente, a conferma di quest'ipotesi interpretativa, la differenza tra gli zoccoli da contadino dipinti da van Gogh, rappresentati con la levigatezza e la nitidezza degli altri oggetti poggiati sul tavolo, e le scarpe vecchie dell'opera presa in esame: scarpe isolate, poggiate al suolo, che ci guardano. Esse appaiono consunte, logore, presentano l'aspetto di quelle scarpe che hanno subito l'usura del tempo.

Quando Hamsun in un brano tratto dal suo romanzo *Fame*, descrive l'aspetto di un paio di scarpe, scopre la loro espressione, la loro fisionomia: “Un po' della mia natura si era comunicata a quelle scarpe: esse mi impressionavano come fossero state un'ombra del mio io, una parte viva di me stesso”; scarpe “esperite o patite da chi le porta o le contempla”. Analogamente le scarpe di van Gogh mostrano “la tensione del movimento, le tracce della fatica, della fretta e della pesantezza: il peso dell'intero corpo che tocca il suolo con la sua base d'appoggio”.

Con questo dipinto van Gogh mette in scena un oggetto personale, vissuto dall'artista stesso, una parte di se stesso. Scarpe che grazie alla loro “faccia” interpellano l'osservatore, così come, prima ancora, hanno interpellato l'autore stesso, che in esse si è potuto osservare come in uno specchio.

Anche il saggio di Louis Marin, *Lo spazio Pollock*, si interroga intorno al ruolo, alla posizione dell'osservatore di fronte al quadro, in questo caso astratto. Si

tratta di una serie di riflessioni che hanno per oggetto lo spazio del quadro di Pollock, declinabile in *spazio del riguardante*, *spazio del quadro*, *spazio della pittura*, tre spazi che i dipinti di Pollock “interrogano, distruggono e costruiscono”.

Lo spazio del riguardante è uno spazio che sta attorno al quadro, che lo “avvolge a partire da una posizione, occhi, testa, corpo, a volte immobile, a volte in movimento, con tutte le variazioni possibili e tutte le stasi successive di un percorso determinato, uno spazio che si interrompe sui bordi del quadro, sul muro su cui il quadro è appeso”. Spazio del riguardante, come “dialettica dinamica o tra posizione e percorso”: il soggetto osservante “è incapace di trovare un luogo per il proprio sguardo”. Incapacità, dunque di trovare una posizione di osservazione: “l’unica collocazione possibile è l’essere costantemente fuori luogo”. Nelle opere di Pollock manca uno spazio strutturato prospetticamente: si assiste infatti alla sostituzione della focalizzazione centrale con una moltiplicazione dei centri, e al venir meno dell’opposizione profondità/superficie grazie a una “distribuzione relativamente uniforme degli elementi cromatici sull’intero quadro (*all-over*)”. Lo sguardo dell’osservatore davanti all’opera si trova così privato di un luogo proprio, “senza che l’evidenza di un motivo o la forza di un effetto gli impongano una collocazione o una direzione nella quale muoversi”, in una “posizione u-topica”: in uno stato di non-luogo, senza tuttavia essere realmente in movimento.

Si viene a determinare un nuovo rapporto tra il testo visivo e il riguardante, così come si era determinato un nuovo rapporto tra il testo visivo e il pittore (le grandi tele sono realizzate da Pollock con colate e sgocciolature, appoggiandole sul pavimento, con l’enunciatore che si muove intorno a esse); questo nuovo rapporto non consente allo spettatore di adottare la medesima posizione che il dispositivo rappresentativo gli aveva sempre assegnato, ossia una precisa distanza dal quadro, un punto di vista determinato, e nemmeno la doppia lettura da vicino e da lontano che gli suggeriva, ad esempio, il quadro impressionista: “lo spettatore è abbandonato all’utopia di un ritmo tra testura e struttura”.

Lo spazio Pollock può essere inteso anche come spazio del quadro. Il quadro è innanzitutto una tela (ma potrebbe essere anche carta, compensato, legno) che presenta forme determinate. Tale tela è “il veicolo di ciò che viene mostrato”. Questo veicolo-supporto, coincide (una coincidenza che come Marin sottolinea, non sempre si verifica) con il piano del quadro, in quanto entità geometrica, astratta e immateriale. L’autore fa interessanti e pertinenti riflessioni sui rapporti tra i bordi – “luoghi ambigui dove lo spazio di creazione (del pittore) e di presentazione (del riguardante) confina con quello, autonomo, della pittura e si articola con esso” – e i limiti del quadro, che gli consentono di far emergere la novità strutturale introdotta da Pollock rispetto al quadro classico – nel quale i quattro bordi del quadro sono eterogenei – con il cosiddetto *bord à bord*.

Lo spazio Pollock è anche lo spazio della pittura, lo spazio cioè che si trova nel quadro, che colori e linee grazie alle loro configurazioni e intrecci si incaricano di far apparire: è lo spazio “tra piano e tela, tra bordi e limiti”, che si colloca tra il supporto materiale e l’entità geometrica astratta del piano.

Nel tradizionale sistema rappresentativo la tela viene celata in profondità e il piano del quadro assunto come superficie trasparente. Scopo, obiettivo dell’arte contemporanea è quello di riconquistare sia la tela che il piano e di dare visibilità al loro gioco, al loro rapporto. E ciò si è rivelato in particolare

l'obiettivo di Pollock: far emergere la tela e rendere visibile quel piano, che fino ad allora era rimasto perlopiù una "finestra diafana aperta su quel mondo di apparenze".

Egli raggiungerà questo obiettivo con i suoi *dripping*: i reticoli generati dalle colate filiformi del colore e gli arabeschi determinati dalle sgocciolature si situano tra la tela e il piano, in uno spazio ridotto che Marin definisce "bassofondo". La linea si trasforma in traccia: prodotta dal colore versato a filo sulla tela, essa non è più il bordo di un piano, non serve cioè né a circoscrivere un piano, né a circoscrivere un volume. Questa linea si espande lateralmente, si allarga in escrescenze, è

un'impronta lasciata da un passaggio sulla tela (...) un'impronta paradossale, poiché ciò che è accaduto e che ha lasciato traccia del suo passaggio non ha mai toccato la tela, né direttamente né indirettamente per il tramite di uno strumento, pennellessa, pennello, spatola o coltello. Solo il liquido che cola, o cade goccia a goccia, tocca la tela; di fatto non la tocca, vi si espande e vi si deposita come indice di ciò che è passato, di ciò che è accaduto. La linea di Pollock è la traccia di un evento.

Gli intrecci delle linee rinviano a una determinata temporalità: possono essere letti, infatti, come "sovrapposizione aperta di momenti di pittura". Si può parlare, dunque, di una "moltiplicazione spaziale e locale degli incroci di tracce" che rinvia a una "demoltiplicazione temporale, una specie di sommatoria indefinita di istanti co-presenti nello stesso luogo e nello stesso spazio.

Un altro artista intento a esplicitare il funzionamento del visivo, mettendo allo scoperto gli elementi costitutivi del quadro, è Giulio Paolini, il cui lavoro viene indagato da Italo Calvino nel saggio *La squadratura*. È emblematica in questo senso la stessa definizione che Calvino dà delle opere del pittore: "momenti del rapporto tra chi fa il quadro, chi guarda il quadro e quell'oggetto materiale che è il quadro", nei quali a essere posta in primo piano è la dimensione enunciativa delle opere stesse. Calvino quindi, oltre a sottolineare il rapporto tra l'istanza di produzione dell'opera e il soggetto osservante, mette a fuoco la dimensione materiale del quadro stesso, il suo essere un oggetto che "ostenta" le materie di cui è composto: tela, telaio, cavalletto, legno, carta, colori.

L'operazione compiuta da Paolini è infatti quella di mettere davanti agli occhi dello spettatore gli elementi che costituiscono il supporto dell'opera, e che in genere vengono opportunamente occultati, la tela grezza, la tela nuda, il rovescio del quadro, il suo telaio, per renderci edotti "di come siamo irriconoscenti noi che abbiamo occhi soltanto per ciò che è portato, la pittura, e non per ciò che ha il compito di portare: la tela, il suo telaio, il muro che li regge, il suolo su cui poggia il muro".

Le opere di Paolini conducono lo spettatore a riflettere anche sulla modalità classica di visione dei quadri, quella per cui il soggetto osservante si colloca in una posizione frontale, davanti all'opera, che si situa generalmente all'altezza dei suoi occhi:

non bisogna dimenticare dunque che il vero luogo della pittura è quella fascia orizzontale che delimita il campo visuale d'una persona in piedi: mettere in evidenza questa fascia potrebbe diventare l'opera pittorica assoluta. Ma quest'uomo in piedi a ben vedere non è altri che il signore col soprabito addosso che incontriamo nelle gallerie d'arte, con lo sguardo rivolto alle pareti. Se il fine ultimo dell'arte è questo,

tanto vale che l'opera assoluta riproduca quel signore a grandezza naturale ripetuto tante volte di faccia e di schiena.

Oltre a indagare il rapporto che si viene a costituire tra quadro e sguardo dell'osservatore, Paolini si concentra con uguale intensità sul rapporto tra quadro e sguardo dell'autore del quadro stesso:

visto magari attraverso il telaio, mentre guarda una tela che non c'è. L'autore non come soggetto – attenzione! – ma come elemento dell'opera. Non il pittore che dipinge, o che, peggio ancora, dipinge se stesso, ma fotografato mentre solleva la tela, prende a carico il suo peso, si fa supporto lui stesso.

Nel gioco di sguardi che si instaura tra pittore, spettatore, opera, modello, è particolarmente interessante il lavoro di Paolini su una riproduzione fotografica di un ritratto di Lorenzo Lotto, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*. Come indica il titolo, è il soggetto del quadro, l'attore dell'enunciato, a guardare chi ha fatto il quadro stesso, il suo autore, e di conseguenza a guardare anche l'osservatore che ne assume la medesima posizione. Il quadro si dota di occhi, gli occhi del modello, occhi che fissano chiunque gli si ponga davanti così come fissavano Lotto. L'immagine rimane essenzialmente la stessa, ma la sua sintassi interna è profondamente cambiata.

L'osservatore della riproduzione fotografica è infatti chiamato ad assumere la medesima posizione di Lotto, a identificarsi con lui, ma secondo declinazioni differenti:

con Lotto in contemplazione del proprio quadro finito, poi con Lotto in contemplazione d'un fantasma della propria mente che vorrebbe riprodurre in un quadro, poi con Lotto in contemplazione d'un giovane in carne e ossa

ma in quanto il giovane sembra fotografato mentre guarda l'obiettivo, l'osservatore attuale tende a identificarsi innanzitutto con l'obiettivo fotografico. "E tutti questi osservatori, tutti questi Lotti, tutti questi autori si sentono fissati dalle pupille della fotografia, del quadro, del fantasma, del giovane", senza peraltro poter mai arrivare a vedere ciò che, si suppone, Lorenzo Lotto vedeva.

L'obiettivo di Floch nel saggio *Qual è lo statuto dell'enunciazione nella creazione artistica? La risposta mitologica di Jörg Immendorff*, è quello di analizzare, attraverso un esame comparativo delle opere di Immendorff fondato su un'attenta considerazione delle strutture plastiche o figurative di ognuna di esse, una trasformazione della concezione e della rappresentazione della creazione artistica del pittore avvenuta nei primi anni Settanta e protrattasi fino agli anni Novanta del Novecento. Una trasformazione che si accompagna a un'evoluzione dell'organizzazione stessa dello spazio rappresentato nelle sue tele e delle figure spaziali che vi compaiono.

Le riflessioni di Immendorff sul valore e sul senso della creazione artistica si sono tradotte in numerose raffigurazioni del pittore intento a dipingere. Il confronto tra due autoritratti del 1973 e 1974 esplicherà i tratti fondamentali di questo mutamento.

Dall'autoritratto del 1973 a quello del 1974 si assiste a un cambiamento della resa spaziale: da uno spazio senza profondità e aperto sulla strada, a uno spa-

zio in profondità, chiuso, senza aperture verso l'esterno; a un mutamento della luce: da una luce diffusa, uniforme, che garantiva la leggibilità delle forme, a un effetto di forte contrasto tra ciò che è illuminato e ciò che sparisce nella penombra. Nel 1973 all'interno dello studio del pittore si ha una irruzione di un manifestante; nel 1974 si ha l'immagine di un gruppo di manifestanti appeso al muro: "il pittore non lavora dunque più a partire dalla 'realtà' storica e sociale, ma a partire da un segno". Viene abbandonata l'idea di un rapporto diretto, di una connessione tra creazione artistica e Storia:

la relazione del pittore con la Storia non è più interpretata in termini di azione e di collegamento con quel Soggetto collettivo che i lavoratori incarnano, ma in termini di produzione di senso a partire dal riutilizzo delle figure di una Storia già costituita in segni.

Si tratta quindi di un lavoro di selezione e riorganizzazione di materiali semiotici, che consiste nel produrre una significazione nuova riutilizzando una materia prima già significativa.

Questo tipo di produzione di senso corrisponde a quel tipo particolare di enunciazione che è il *bricolage* mitico. L'enunciazione mitica è una maniera *bricoleuse* di produrre significazione, di dare senso al senso. Partendo quindi da segni esistenti, il pittore giunge a una struttura al tempo stesso figurativa e plastica. L'enunciatore presupposto dal discorso pittorico di Immendorff è quindi proprio un *bricoleur*: riprende un inventario già più volte fatto e rifatto confrontandosi con le possibilità plastiche e semantiche dei vari elementi.

L'articolazione e la messa in relazione degli oggetti (patate, candele, biciclette senza ruote,...) e dei personaggi (Brecht, Beuys, Duchamp,...) che costituiscono i materiali eteroclitici dell'opera di Immendorff, è garantita dalla presenza di differenti figure spaziali. Questi spazi contribuiscono a strutturare i materiali figurativi eteroclitici assemblati dal "bricolage" del pittore, tratti dalla Storia culturale e politica europea. D'altra parte, la selezione e l'impiego di figure della Storia veicolano un discorso più profondo di quello politico-culturale immediatamente leggibile: un discorso sul fondamento assiologico della creazione artistica, sulle forze antagoniste della vita e della morte dello spirito che essa mette in gioco.

Il rapporto tra la creazione e l'autore della creazione si riflette anche sul rapporto tra la creazione e il destinatario della creazione. Per Immendorff, anche

l'enunciario può fare solo un'utilizzazione indiretta di quel segno che è il quadro. All'utilizzazione indiretta dei segni della piazza e della Storia da parte dell'artista-enunciario corrisponde, in maniera perfettamente simmetrica, l'utilizzazione indiretta delle 'formule' dell'artista da parte dell'enunciario collettivo.

La nuova concezione artistica di Immendorff implica anche un rapporto diverso tra lo spettatore e la scena rappresentata. Come detto in precedenza, a partire dal 1974 lo spazio si chiude, diventa più profondo e una forte luce fa emergere dall'oscurità uno o più luoghi della creazione. Una luce responsabile oltretutto dell'apparizione e scomparsa delle figure:

Prospettive fortemente accentuate, contrasti cromatici, la prossimità immediata dei punti di vista, la dimensione stessa delle opere, tutto è fatto per impedire che si crei fra il quadro e l'enunciatario una distanza che possa concedere a quest'ultimo una certa sicurezza e tranquillità. Chi guarda un'opera di Immendorff viene risucchiato dall'opera stessa e proiettato nel suo universo.

Questa raccolta deve moltissimo a Paolo Fabbri, non solo per il costante incoraggiamento che ne ha accompagnato l'elaborazione. *Semiotiche della pittura* – che viene data alle stampe dopo il trasferimento di Fabbri all'Università di Venezia – è, infatti, uno dei risultati della collaborazione che ha caratterizzato il lungo periodo in cui abbiamo lavorato fianco a fianco al dipartimento delle Arti Visive dell'Università di Bologna. Una collaborazione così rara in ambito universitario che, senza retorica, può essere definita eccezionale, e di cui sento fortemente la mancanza.

Alle mie “storiche” collaboratrici, Elisabetta Gigante e Anita Macaudo, il mio più caloroso ringraziamento per la dedizione e la cura con cui hanno messo a punto l'apparato iconografico, la revisione dei testi e molto altro ancora...