

laboratorio tre
la fotografia e le arti



Introduzione

Tarcisio Lancioni

Senza troppo attardarci a discutere ulteriormente la fitta rete di rapporti che la pratica fotografica, fin dai suoi primi passi, ha istituito con il fare artistico, da un lato facendosi arte essa stessa, fino a mettere in discussione la natura stessa dell'opera d'arte visiva "nell'età della sua riproducibilità tecnica", e dall'altro costituendosi come mezzo per eccellenza per la diffusione delle opere pittoriche, facendo così valere, ad un tempo, la sua potenza creatrice e la sua capacità di essere "fedele" all'originale, dunque mezzo di valorizzazione della "realtà" artistica oltre che di quella extra-artistica, procederemo a presentare e a commentare brevemente i testi delle relazioni presentate in questo atelier.

Tutte le relazioni si spingono al di là di questa duplice prospettiva creativo/documentaria, che costituisce un po', per così dire, la base di senso comune elementare di ogni discussione su arte e fotografia, per mostrare, sempre in modo efficace e convincente, come questo rapporto possa farsi più sottile e complesso. Due delle relazioni, quella di Francesca Polacci e quella di Maria Cristina Addis, ad esempio, evidenziano come la riproduzione fotografica di opere d'arte possa andare ben al di là di una semplice funzione documentaria finalizzata alla divulgazione e, ponendosi su un piano meta-discorsivo, possa assurgere a vero e proprio discorso critico sull'opera riprodotta. Nei casi presentati, infatti, la fotografia, facendo pieno uso dei propri mezzi espressivi, fatti di inquadrature, che includono/escludono porzioni di mondo, focalizzazioni diverse in grado di fungere da mezzi di valorizzazione, modulazione della luce, ecc., non si limita a farci conoscere l'opera ma si propone come commentario critico della poetica o dell'ideologia estetica in essa iscritta.

Le relazioni, molto diverse, di Vincenza del Marco e di Sebastiano Giuntini rovesciano in qualche modo la prospettiva proponendoci una riflessione non sulla fotografia che riproduce opere d'arte ma sul modo in cui l'opera d'arte figurativa lavora per incorporare immagini fotografiche: nel caso di Del Marco attraverso una riflessione sul rapporto fra fotografia e pittura iperrealista, in cui la fotografia si impone come strumento di mediazione fra mondo esterno e rappresentazione pittorica, tanto da costituire il vero oggetto della pittura; mentre nel caso di Giuntini ci si interroga sull'efficacia patemica legata all'uso di determinate immagini fotografiche all'interno di due film-documento sulla Shoah. Fa invece corpo a sé, rispetto a queste problematiche, il testo di Massimo Leone che, nel pur breve spazio della relazione, offre una interpretazione interessante di una serie di scatti fotografici che si muovono a metà strada fra la fascinazione estetica, la documentazione

antropologica e lo studio clinico, valorizzando ancora la capacità della fotografia di farsi discorso critico. Ma procediamo con ordine.

L'intervento di *Maria Cristina Addis* ha per oggetto un articolo di Salvador Dalí dedicato alla "Casa Pedrera" di Gaudí, e si concentra in particolare su due degli scatti fotografici, di Man Ray, presentati a corredo documentario dell'articolo.

La tesi di fondo è che, pur trattandosi di fotografie "dirette", cioè non ritoccate o successivamente manipolate, le immagini non si limitino a ri-presentare al pubblico l'oggetto dell'articolo, un particolare edificio progettato da Gaudí, ma esprimano una determinata "visione del mondo" che è quella dell'estetica surrealista, e ciò grazie a un peculiare lavoro di costruzione dell'enunciario del testo visivo stesso, da parte della fotografia che viene chiamato ad occupare una determinata posizione, un certo grado di "prossimità" all'opera, che determinano una certa valorizzazione delle forme plastiche dell'edificio. Si evidenzia dunque che la fotografia, lungi dal limitarsi a presentificare l'oggetto rappresentato, in modo neutro e oggettivo, per renderlo accessibile, così come esso è, al suo destinatario, costruisce una struttura relazionale complessa che determina specifici modi di valorizzazione dell'oggetto, da un lato, e della "sensibilità" estetica del suo fruitore, dall'altro. In questo gioco costruttivo, dell'oggetto e del soggetto contemporaneamente, le caratterizzazioni "abituale" dell'architettura gaudiana, fatta di riferimenti costanti al mondo organico, vengono sovradeterminate dalla sensibilità surrealista per mezzo del lavoro fotografico.

L'intervento di *Vincenza Del Marco*, a ulteriore dimostrazione del complesso rapporto che lega la fotografia alla "realtà" ci porta dall'ambito surrealista a quello iperrealista e ai suoi rapporti, noti, con la fotografia. Come Del Marco nota, però, la pittura iperrealista non consiste nella semplice duplicazione pittorica di scatti fotografici, in quanto la fotografia non vi ha il solo e semplice ruolo di oggetto della rappresentazione, quale sostituto o surrogato del "mondo reale", ma costituisce uno strumento di analisi del mondo, mezzo di una sua prima "messa in forma", che spesso si delinea attraverso una serie di scatti a partire dai quali il pittore costruisce la sua peculiare prospettiva.

Inoltre, come ben rileva Del Marco, l'iperrealismo si definisce all'interno di un gioco di scambi e dialoghi con altre pratiche rappresentative della contemporaneità, quali ad esempio quella pubblicitaria e quella cinematografica, la cui convocazione all'interno delle opere iperrealiste determina forme particolari di interazione con l'enunciario, che è chiamato a confrontarsi non tanto con la "realtà" quanto con quei generi e con i loro stili specifici di rappresentazione.

In questo gioco la fotografia, più che surrogato del "reale" sembra proporsi come piano di mediazione, di scambio, di traduzione, fra linguaggi e pratiche diversi. Il testo di *Sebastiano Giuntini* ha come oggetto due film-

documento sulla memoria dei campi di concentramento: *Nuit et Brouillard* di Alain Resnais e *Last Days* di James Moll. Entrambi i film fanno uso di fotografie dei campi, spesso delle stesse immagini, in funzione di documentazione testimoniale. A partire dai lavori di Susan Sontag e da quelli di Luc Boltanski, e dalla loro considerazioni sui pericoli dell'anestetizzazione che potrebbero derivare dall'assuefazione alle rappresentazioni dell'orrore, Giuntini si interroga sui possibili effetti derivanti dal continuo lavoro di decontestualizzazione e ricontestualizzazione di queste immagini, e propone di studiare la rilevanza delle cornici discorsive entro cui sono calate le immagini. Proprio a tal proposito, il confronto fra due film di diversa impostazione che fanno un parziale uso delle medesime immagini sembra costituire un banco di prova ideale.

La diversa valorizzazione delle immagini, che in Resnais assumono la funzione di prova d'accusa "oggettiva" nella cornice di un discorso che assume complessivamente la forma di quella che Boltanski chiama topica della denuncia, mentre in Moll le medesime immagini dei campi assumono la funzione di ricordi "sogettivi" di una serie di testimoni diretti all'interno di un discorso che mira invece a valorizzare il ruolo positivo dei "liberatori", assumendo la forma di quella che Boltanski definisce topica del sentimento; questa diversa valorizzazione e funzionalizzazione, dicevamo, fa sì che le immagini, per quanto siano le stesse, finiscano per il significare in modo diverso, a conferma, qualora fosse necessario, che le immagini, come tutti gli altri "segni" non significano "in sé" ma a seconda del valore che assumono all'interno del discorso che li ospita e a cui danno vita, e a seconda della strategia enunciativa che mira a coinvolgere diversamente gli enunciatari indirizzandoli, come in questo caso, verso una posizione di accusatori/accusati, come nel caso di Resnais, o di passivi, e grati, contemplatori, come nel caso del film di Moll.

La relazione presentata da *Massimo Leone* ha per oggetto due serie di fotografie scattate dallo psichiatra francese Gatian de Clérembault nel corso di due soggiorni in Marocco, tra il 1915 e il 1920, dalle quali emerge una grande fascinazione per i corpi velati.

Secondo Leone, per ben comprendere la portata di queste fotografie è necessario contestualizzarle rispetto al lavoro clinico dello stesso de Clérembault, che aveva iniziato a usare la fotografia per fissare e analizzare l'apparenza esteriore dei suoi pazienti redigendo a questo fine migliaia di schede diagnostiche. Pazienti che non andavano dunque "denudati" per essere studiati ma che andavano invece considerati nella loro apparenza complessiva, nella loro esteriorità, che gli appariva in grado di manifestare la forma interna della loro psiche. Dunque, nel quadro di quello che lo stesso de Clérembault denominava "metodo semiologico in psichiatria", si annunciava l'idea che l'organizzazione delle apparenze colte fotograficamente potesse rinviare

all'organizzazione interiore della psiche. Allo stesso modo, secondo Leone, le configurazioni espressive costituite dai corpi velati fotografati in Marocco diverrebbero meglio intelligibili se intese a cogliere quella che lo stesso Leone definisce "dimensione plastica dell'esistenza", alludendo all'idea greimasiana di semiotica plastica, e dunque implicando che le configurazioni eidetiche e cromatiche delle immagini possano essere articolate in un vero e proprio piano dell'espressione che avrebbe un suo contenuto articolabile, sia questo di livello psichico, come per i pazienti, o più generalmente antropologico. L'intervento di Leone, per quanto ancora sinteticamente e sommariamente, certo a causa del poco spazio, si propone così come un tentativo di esplorazione di una nuova dimensione semiotica, in cui la fotografia assumerebbe un fondamentale ruolo clinico-diagnostico marcando tratti della realtà suscettibili di rivelare la loro appartenenza ad una specifica dimensione simbolica, quella appunto del "livello plastico dell'esistenza". L'intervento di *Francesca Polacci*, infine, ha come oggetto la composizione fotografica *Construction au joueur de guitare*, di Pablo Picasso, generalmente assunta come semplice documentazione di una sua opera effimera appartenente alla serie degli *assemblages*, di cui la foto costituisce l'unica testimonianza. Francesca Polacci mostra invece, in modo assai convincente, "come questo scatto fotografico ponga in essere un'operazione di ordine metadiscorsivo in cui l'autore "presenta", problematizzandone gli esiti, talune dimensioni indagate e poste in tensione attraverso la sua produzione di *assemblages*". Non avremmo dunque una foto documentaria, o non solo, ma un complesso discorso teorico che, tematizzando il problema del rapporto fra "realtà" e "rappresentazione", e problematizzandone i limiti, propone una riflessione sulla distinzione fra ciò che è "arte" e ciò che arte non è. Di fatto, la foto mette in scena un'opera di Picasso, il *Suonatore di chitarra*, che già incorpora un elemento "reale", la chitarra, ambientandola all'interno di un atelier che presenta in primo piano un tavolo su cui sono disposti una bottiglia, una tazza, una pipa e un giornale, ovvero gli stessi elementi che costituiscono la "materia" delle sue nature morte cubiste, tanto da costituire quasi una firma dell'autore.

In tal modo le stesse nature morte sono convocate all'interno della composizione, mentre altri elementi della produzione di Picasso sono rappresentati, o citati, sulle pareti dello studio. Ne risulta un lavoro complesso di composizione in cui ciò che è arte rinvia a ciò che non lo è e viceversa, producendo una serie continua di soglie instabili, il tutto all'interno di un'opera, la foto stessa, che si pone su una soglia fra documentazione e creazione. In questo gioco di rimandi, ad essere problematizzato è l'intero lavoro di Picasso e le forme di incorporazione del reale da esso attraversate, dal cubismo, ai *papiers collés*, agli *assemblages*.

La fotografia ci si dà in questo modo, in uno stesso tempo come documentazione di un oggetto effimero, l'as-

semblage, che esiste solo nella fotografia, come opera d'arte e come riflessione critica sulla poetica picassiana. Nel complesso dunque, tutti gli interventi presentati in questo atelier mi pare che abbiano il merito di ampliare la riflessione tradizionale sullo statuto semiotico della fotografia, oltrepassando i discorsi sulla sua natura iconica o indicale, che tendono a farne un fenomeno omogeneo, per mostrare come, a partire dal confronto con le altre arti, essa possa delineare forme complesse di discorso, documentario, critico, narrativo, creativo, ognuno dei quali, pur facendo uso dei medesimi elementi espressivi, che sono quelli del controllo dell'inquadratura e della luce, peculiari della fotografia, appare in grado di costruire modalità comunicative complesse, che vanno ben al di là della semplice evidenza referenziale, ed elaborando invece strategie sottili capaci di coinvolgere l'osservatore sul piano cognitivo come su quello emotivo.



Traduzioni verbo-fotografiche: La Pedrera secondo Salvador Dalì e Man Ray Maria Cristina Addis

1. Lo sguardo surrealista sul modernismo

Nel 1933, in occasione dell'uscita del primo numero della rivista *Minotaure*, Salvador Dalì dedica un articolo all'architettura modernista, "De la Beauté terrifiante et comestible, de l'architecture Modern' Style". Il testo è illustrato da numerosi scatti di Man Ray dedicati quasi esclusivamente all'opera dell'architetto barcellonese Antoni Gaudí i Cornet.

In un'accesa celebrazione del "fenomeno più straordinario e originale dell'intera storia dell'arte", di cui Gaudí viene tacitamente eletto a esponente più significativo, Dalì individua nel modernismo un'operazione di rottura radicale e irreversibile con la tradizione artistica occidentale.

La prima rivoluzione ascritta al movimento riguarda la ridefinizione del concetto di *originalità*. Diversamente dall'invenzione del *nuovo*, che in gradi e termini differenti segna il succedersi degli ordini architettonici e appartiene in toto al sistema delle belle arti, l'operazione che l'artista surrealista individua nell'architettura modernista, ricondotta di fatto alla produzione gaudiana, concerne la radicale ridefinizione della relazione fra soggetto e oggetto estetico:

"Avec le Modern' Style les éléments architecturaux du passé, outre qu'ils vont être soumis à la fréquente, à la totale trituration convulsive-formelle qui va donner naissance à une nouvelle stylisation, seront appelés à revivre, à subsister couramment sous leur véritable aspect originaire, de sorte

qu'en se combinant les uns avec les autres, en se fondant les unes dans les autres (en dépit de leurs antagonismes intellectuellement les plus irréconciliables, les plus irréductibles) ils vont atteindre au plus haut degré de dépréciation esthétique [...]. Tout ce qui a été le plus naturellement utilitaire dans l'architecture du passé, dans le Modern' Style ne sert subitement plus à rien du tout, ou, ce qui ne saurait lui concilier l'intellectualisme pragmatisme, ne sert plus qu'au 'fonctionnement des désirs', d'ailleurs les plus troubles, disqualifiés et inavouables" (Dalì 1933, pp. 71-72).

L'annichilimento delle competenze del soggetto, la cui presa cognitiva è compromessa dalla compresenza di opzioni estetiche e formali impossibili che perdono così senso e funzione, e che, dal punto di vista percettivo, è invaso dall'eccedenza materica dei volumi che invadono il suo spazio piuttosto che prefigurare funzione e percorsi possibili, è funzionale a rinnovare la relazione fra soggetto e oggetto in termini esclusivamente estetico-passionali.

La nostra ipotesi è che l'articolo firmato Dalì (ma in cui è cruciale l'operazione fotografica di Man Ray), tra i molteplici livelli di senso alla luce dei quali può essere interpretato, racchiuda una raffinata operazione critica, che invita a interrogare l'architettura gaudiana a partire dall'efficacia patemica che esercita sul soggetto che la esperisce.

Nel presente lavoro ci concentreremo in particolare su due scatti che ritraggono la *Casa Milà*, o *Pedrera*, e sulla breve descrizione che Dalì, nel corpo del testo, dedica all'edificio. Al fine di esplicitare meglio la nostra tesi, prima di procedere all'analisi è forse necessaria una piccola premessa teorica.

2. Una traduzione plastica

Jean-Marie Floch (1985b, 1986) ha ampiamente messo in luce, attraverso analisi puntuali di numerose opere fotografiche, il potere *costruttivo* dell'operazione fotografica. Prendendo nettamente le distanze da ricerche volte a rintracciare una definizione generale della fotografia a partire dalle condizioni di produzione tecnica dell'immagine o sulla base del rapporto più o meno mediato che essa intrattiene con il proprio oggetto, Floch focalizza l'attenzione sulle *forme* semiotiche che i diversi oggetti presi in esame instaurano per significare, per esprimere una visione del mondo:

"Quando Cartier-Bresson parla di 'realizzare una visione' o 'di rendere ciò che si vede' non bisogna credere che voglia fare o conservare il calco di un oggetto o di uno spettacolo. La visione è una costruzione. La fotografia è per lui 'il riconoscimento nella realtà di un ritmo di superficie, di linee e di valori'; l'occhio ritaglia il soggetto, e l'apparecchio deve fare solo il suo lavoro, che consiste nell'imprimere sulla pellicola *la decisione dell'occhio*'. La sottolineatura è nostra. La pellicola si limita a registrare una scelta, una selezione, una costruzione. Non un oggetto o la realtà. E questa costruzione è una costruzione plastica, una composizione [...]" (Floch 1986, pp. 40-41 tr. it.)

Se citiamo un testo per certi versi “datato”, nella misura in cui numerosa è la letteratura semiotica che ha ulteriormente approfondito e sviscerato l’ambito di ricerca inaugurato dal semiologo francese, è perché focalizza con magistrale chiarezza l’assunto teorico da cui muove il presente lavoro: una fotografia, anche “diretta”, ovvero, come nel nostro caso, senza ritocchi né artifici di laboratorio, è in grado di produrre un’interpretazione del proprio oggetto con “propri mezzi”, ovvero avvalendosi dell’organizzazione plastica e topologica della superficie planare. La nostra tesi è che le due fotografie in esame esprimano una “visione del mondo” – l’affermazione dell’estetica surrealista – avvalendosi in particolare di una peculiare costruzione del simulacro del soggetto enunciatario del testo visivo; che tale costruzione metta in luce la forma di manipolazione sottesa all’opera gaudiana, e che in questo senso presenti aspetti propriamente *traduttivi*¹.

3. Un discorso plastico: estetica della rappresentazione vs estetica della presenza



Fig. 1 – *Les vagues fossiles de la mer...* Man Ray, inchiostro su carta, illustrazione fotografica a S. Dalí, 1933, “De la Beauté terrifiante et comestible, de l’architecture Modern’ Style”, in *Minotaure*, I, p. 70.

Osserviamo in primo luogo l’organizzazione plastica di *Les vagues fossiles de la mer...* (Fig. 1), prestando attenzione in particolare al ruolo della luce. Attraverso un gioco di contrasti fra linee curve continue che valorizzano l’asse orizzontale, e linee rette discontinue che valorizzano l’asse verticale – ovvero un contrasto fra due differenti realizzazioni della categoria eidetica come categoria a *funzione discriminante e isolante* – e fra aree continue non delimitate e aree discontinue dai bordi netti, ovvero un contrasto fra due diverse modalità di realizzazione della *funzione cromatica*, l’immagine presenta due organizzazioni spaziali in conflitto fra loro, in particolare due differenti accezioni di *spazio bidimensionale* e *spazio tridimensionale*.

Le fasce aggettanti dei moduli in granito, e le decorazioni che le ricoprono, presentano una distribuzione coerente che convoca una fonte luminosa in alto a destra, producendo l’effetto di *volume in aggetto* in quanto

materia emergente, come un *piano* che emerge verso lo spazio dell’osservatore. I rettangoli instaurati dai riquadri delle finestre realizzano l’effetto di spazio piatto in quanto *fondo o supporto*, rientrato rispetto all’emergenza dei moduli granitici. La sfasatura fra i piani instaurati dai riquadri delle finestre produce un *effetto di profondità, di sfondamento*, per giustapposizione di piani verso l’aldilà del quadro: uno spazio “vuoto”, estensione cartesiana scomponibile indefinitamente per piani bidimensionali giustapposti. La zona bianca all’estremo superiore sinistro dell’immagine, su cui si iscrive la prima linea curva continua, si prolunga idealmente in un piano che raccoglie le linee curve che scandiscono l’altezza dell’immagine: un piano aggettato rispetto ai volumi rappresentati, come *schermo* o superficie di iscrizione.

La compresenza, sulla stessa superficie, di due modi alternativi di resa spaziale, rimanda a quello che Jean-Marie Floch definisce “contrasto di tecniche”.

Nella celebre analisi “Un *Nudo* di Boubat” (1985b) il semiologo osserva come il *modellato*, ossia la resa del volume degli oggetti e dello spazio, se integrato in un contrasto di tecniche, ovvero se opposto, nello stesso testo, a una tecnica che rende gli oggetti in termini bidimensionali, si trova praticamente desementizzato, e si configura come il termine del contrasto espressivo *modellato/piatto*, suscettibile di esprimere, per omologazione semi-simbolica, unità semantiche indipendenti dalla tradizionale funzione di iconizzazione associata a tale tecnica. In altri termini, è la stessa immagine, attraverso l’opposizione di due forme alternative di resa spaziale, a distogliere da una lettura “realistica” degli spazi o oggetti rappresentati e focalizzare l’attenzione sul “linguaggio secondo” espresso attraverso il contrasto di tecniche. Nel nostro caso, la compresenza di zone che rilevano del termine /piatto/, ulteriormente articolate in /fondo/ e /schermo/, e di zone che rilevano del termine /modellato/, sembrerebbero organizzarsi in un micro-sistema espressivo:

	spazio tridimensionale piatto		
	“schermo” linee curve, continue, dominanza orizzontale	“fondo” linee rette, discontinue, dominanza verticale	
aggetto al di qua			sfondamento al di là
	“volume aggettante” aree	“profondità” aree delimitate vuoto	
	spazio tridimensionale modellato		

Al fine di costruire il piano del contenuto coordinato a tale organizzazione, riprendiamo alcune delle considerazioni che Dalí dedica a *La Pedrera* nell’articolo citato, in cui l’edificio viene definito a più riprese *scultoreo* e *fotografico*:

“Des lourdes têtes hydrocéphales émergent pour la première fois dans le monde des ondulations dures de l’eau sculptée avec le souci photographique de l’instantanéité, jusqu’alors inconnu. [...] Sculpture de tout l’extra-sculptural[...] Gaudí a bâti une maison selon les formes de la mer, ‘représentant’ les vagues un jour de tempête. [...] Il s’agit de bâtiments réels, véritable sculpture des reflets des nuages crépusculaires dans l’eau (*Ivi*, p. 74)”.

Tralasciando le ulteriori metafore innescate dal testo verbale, ci limitiamo a rilevare come l’oggetto architettonico è ridefinito contemporaneamente come “massa piena” – ricorrenza del termine “scultura” – e come dispositivo di registrazione di fenomeni naturali aleatori e contingenti associato esplicitamente con il mezzo fotografico, mentre nel corpo del testo ricorre la definizione del modernismo come movimento extra-pittorico e extra-plastico. Se accettiamo l’integrazione semantica suggerita dallo scritto di Dalí, *Les vagues fossiles de la mer...* è interpretabile come la messa in scena di due modalità alternative di enunciazione planare, come se si dessero simultaneamente, e in opposizione fra loro, le regole di costruzione della rappresentazione pittorica e le regole soggiacenti alla rappresentazione fotografica:

schermo	::	enunciazione fotografica
volume aggettante		enunciato fotografico
.....		
fondo	::	enunciazione pittorica
profondità		enunciato pittorico

Se prendiamo in considerazione le relazioni topologiche che le due macro-configurazioni intrattengono fra loro, fra linee curve e continue e linee rette e discontinue si dà *sovrapposizione*: le linee ondulate si sovrappongono a quelle rette, spezzandole; fra fasce sinusoidali non delimitate e rettangoli definiti si dà *inglobamento*: le aree sinusoidali inglobano i rettangoli. Tali relazioni sembrerebbero innescare un tratto di processualità, come se i due sistemi spaziali fossero lo stato iniziale e finale di un processo di trasformazione: dinamica interpretabile, a nostro avviso, come “avvento” di un’arte nuova, di un nuovo paradigma estetico, dove *fotografia e pittura* acquisiscono lo statuto di meta-termini che ricoprono l’opposizione fra un’estetica della *rappresentazione* e un’estetica della *presenza*. Da un lato un effetto di inquadramento del rappresentabile secondo una schema di ordine e dominio, dall’altro un dispositivo di registrazione di un processo in via di formazione, colto in un uno stadio puntuale del suo corso:

Piano E: /discontinuità/ vs/continuità/
 Livello plastico: /giustapposto/ + /inglobato/ vs
 /giustappovente/ + /inglobante/

Livello topologico:

Piano C:

Livello aspettuale: “retrocessione” vs “espansione”

Livello tematico: “pittura” vs “fotografia”

4. Il mare e la finestra: la costruzione del soggetto osservatore

Rispetto alla posizione istituita per il soggetto osservatore, l’operazione di Man Ray rispetto alla facciata della *Pedra* (Fig. 1), è relativamente esplicita: uno scorcio prospettico particolarmente accentuato, che inquadra solo una porzione dell’edificio (il quale prosegue idealmente ai due lati e oltre il limite inferiore dell’immagine), installa l’osservatore in una posizione estremamente ravvicinata, dal basso, e nega una presa globale della figura spaziale rappresentata. Questa prima evidenza può essere ulteriormente declinata e articolata a partire da un’analisi della dimensione figurativa e di quella propriamente plastica dell’immagine.

Dal punto di vista delle figure convocate nel testo, siamo messi di fronte a due configurazioni discorsive incompatibili, che istaurano regimi veridittivi in opposizione fra loro: l’edificio architettonico, convocato dalle *finestre*, e il *mare in tempesta*, suggerito dal titolo e dal breve testo che Dalí gli dedica nel corpo dell’articolo.

Se prendiamo in considerazione la dimensione topologica, prestando attenzione al sistema delle diagonali, possono riconoscersi due orientamenti opposti: le direttrici istituite dai riquadri delle finestre dalle ombre dei moduli granitici sui lati destro e sinistro dell’immagine, convergono verso la zona d’ombra nel limite inferiore destro, istituendo una sorta di punto di fuga in cui l’osservatore è invitato a situarsi. A partire da questo punto, l’alternarsi di volumi in aggetto e brusche zone d’ombra di nero intenso manifesta una complessa configurazione plastica interpretabile come un processo iterato di emergenza/avvallamento: i blocchi ondulati di granito, che si stagliano dalla zona nera sottostante, sembrerebbero protendere verso il fuori-quadro e re-immersersi bruscamente nel fondo nero. Configurazione che è omologabile, sul piano semantico, al movimento periodico delle onde marine. Questa opposizione è rinforzata dalla testura frastagliata che ricopre parte delle aree illuminate, da cui emergono volumi sferoidali riconducibili alla “schiuma in ferro battuto” prefigurata dal titolo della seconda foto, e suggerisce la seguente omologazione semi-simbolica:

volume aggettante	::	emergenza	::	espansione
schermo nero		avvallamento		regressione (dell’onda)

Il “mare in tempesta” non è semplicemente “rappresentato”, ma attraverso un dispositivo figurale all’osservatore viene proposta l’esperienza dell’immersione: la zona buia al limite inferiore dell’immagine lo colloca

infatti nell'ultimo degli avvallamenti. Nella misura in cui la superficie marina è resa in quasi verticale, il simulacro del corpo dell'enunciario si trova in posizione ritratta, quasi orizzontale: la competenza pragmatica e cognitiva è negata, a favore dell'adesione radicale all'oggetto rappresentato, in cui è letteralmente immerso. Al contrario, la seconda "lettura" dell'immagine, istaurata dal riconoscimento delle finestre, presenta tratti diametralmente opposti rispetto a questa prima configurazione. I vettori formati dallo spigolo delle imposte accostate sono orientati verso l'alto, un fuori quadro, un *altrove*, che elude lo sguardo dell'osservatore. Le finestre, delimitate e riconoscibili in quanto tali, sono tutte chiuse: la funzione di "soglia", di accesso, sul piano cognitivo, tradizionalmente associata alla finestra, è negata. Nonostante la figura sia ben riconoscibile e definita, la messa a distanza del soggetto corrisponde comunque a un *non far sapere*.

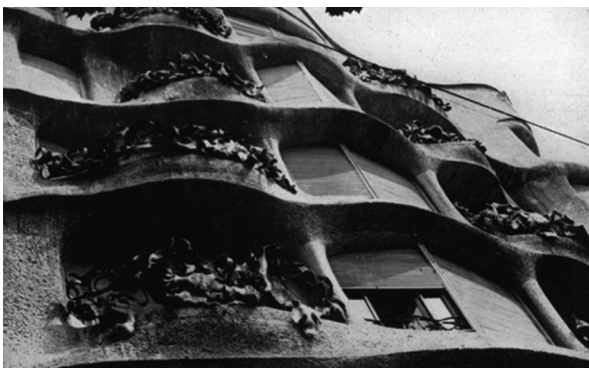


Fig. 2 – ...et l'ecume en fer forgé, Man Ray, inchiostro su carta, illustrazione fotografica a S. Dalí, 1933, "De la Beauté terrifiante et comestible, de l'architecture Modern' Style", in *Minotaure*, I, p. 70.

Questa stessa opposizione è letteralmente "messa in scena" nella seconda foto (Fig. 2). L'immagine oppone, in primo piano, due accessi che presentano caratteristiche diametralmente opposte. Sulla sinistra, dal fondo nero deborda una materia non riconducibile ad alcuna figura nota che punta verso il basso, verso lo spazio dell'osservatore. La configurazione "emergente" e l'orientamento topologico instaurano un tratto di dinamicità rafforzato dal titolo, che ci invita a riconoscere nella massa scura che sembra fuoriuscire dal vano una "schiuma": come se l'immagine registrasse un momento puntuale del processo di congiunzione fisica fra la massa informe e il soggetto che la contempla. Sulla destra, l'apertura – doppia, in quanto la persiana è parzialmente sollevata e la finestra aperta – marca ulteriormente la funzione di negazione cognitiva accordata a questa stessa figura nella prima foto. Inoltre, la compresenza delle figure della *finestra*, il *vetro-specchio*, il *fondo nero*, ognuna riconoscibile e isolata da rettangoli incassati, sembra suggerire una lettura meta-discorsiva in termini di "meccanismo di messa in cornice" presentato in quanto tale. Sorta di paradigmatica delle teorie della rappresentazione

come dispositivo di inquadramento e messa a distanza dell'oggetto di contemplazione², si nega all'osservatore proprio nella sua funzione di "accesso", di mediazione fra lo sguardo e il mondo.

Attraverso mezzi "plastici", le due foto sembrerebbero mettere in scena il nuovo paradigma estetico a partire dalla modalizzazione contraddittoria del soggetto osservatore, cui è "imposta" una posizione ricettiva e di adesione non mediata non a un oggetto ma a un "processo di coinvolgimento in corso", marcato dai tratti di dinamicità e emergenza che consentono l'interpretazione "marina": sul piano pragmatico la composizione stessa dell'immagine lo "situa" in posizione ravvicinata e dal basso, mentre la disattesa – doppia – di un sapere nega la distanza cognitiva dall'oggetto stesso.

Livello discorsivo:

Livello figurativo Mare vs finestra

Livello plastico Continuità vs discontinuità

Spazializzazione Qui vs altrove

Livello semio-narrativo:

Carico modale: non poter non essere

(congiunto con x) vs non poter sapere

Livello assiologico: presenza vs rappresentazione

(euforico) vs (disforico)

5. Conclusioni: un'architettura terrificante e commestibile

Le due immagini, come abbiamo tentato di dimostrare, racchiudono una dimensione meta-discorsiva che, se da una lato avvalga l'ideologia surrealista in opposizione a quello che Dalí definisce il sistema "Des Beaux Arts", dall'altro, eleggendo a oggetto ideale l'opera gaudiana della *Pedrerà*, ne isola un tratto fondamentale: l'instaurazione di configurazioni "organiche" sul corpo dell'edificio responsabile di una peculiare manipolazione del soggetto destinatario.



Fig. 3 – Facciata de *La Pedrerà* sull'incrocio fra Passeig de Gracia e Carrer de Provença

La comparazione dell'architettura gaudiana con le forme e i processi del mondo organico è un tratto pressoché onnipresente nell'enorme mole di letteratura critica a riguardo. Lo "sguardo surrealista" ci invita a riformulare leggermente quest'assunto: *La Pedrera* si configura in primo luogo come "spazio altro", in cui la comparazione con il mondo organico dipende più dall'esperienza esteso-percettiva proposta che dal riconoscimento univoco di forme e processi del mondo naturale. Se è pertinente parlare di natura, ci sembra, è in primo luogo per negazione, nei termini di uno spazio che si sottrae alla competenza collettivamente condivisa circa lo "spazio costruito". In questo senso, la figura del mare convocata da Dalì e Man Ray coglie non solo l'organizzazione figurale sottesa alla manifestazione della facciata, ma, più in generale, la relazione che questo stesso spazio instaura con il soggetto osservatore. Gilles Deleuze e Felix Guattari (1980) scelgono il mare come uno fra gli esempi di spazi *lisci*, spazi che negano una percezione unitaria e un controllo cognitivo "a distanza" ma sono sempre vissuti "da dentro", per prese parziali e successive:

"[in uno spazio liscio] gli orientamenti non hanno costanti, ma cambiano secondo le vegetazioni, le occupazioni, le precipitazioni temporanee. I punti di riferimento non hanno un modello visivo che possa scambiarli fra loro e riunirli in una classe d'inerzia assegnabile a un osservatore esterno. Sono legati invece ad altrettanti osservatori qualificabili come nomadi con rapporti tattili fra loro" (Deleuze-Guattari 1980, p. 720 tr. it.)

L'osservatore è preso in un dispositivo che neutralizza le coordinate che regolano, in termini di competenza collettivamente condivisa, la percezione dell'edificio architettonico, e che offre percorsi estesici indipendenti dal, o che negano esplicitamente, il sistema funzionale di accessi³; più che proporre una versione del mondo naturale riconoscibile e identificabile, l'edificio sembrerebbe instaurare un mondo "ignoto", "non culturale", attraverso un'organizzazione figurale che presenta tratti di dinamicità e incombenza non riconducibili ad alcuna figura spaziale nota.

Ascrivere all'architettura gaudiana la qualifica di "terrificante" – la paura al suo massimo grado di intensità – e "commestibile" – la congiunzione totale, per eccellenza, con l'oggetto di valore – è senza dubbio un giudizio di valore riconducibile al discorso di legittimazione dell'estetica surrealista. Nonostante ciò, il lavoro di Dalì e Man Ray, a partire dal titolo-slogan, mette in luce una relazione fra soggetto e spazio improntata all'eccesso di prossimità e al difetto di riconoscimento che possiamo riconoscere come immanente al testo *source* e che concorre, ci sembra, a esplicitarne l'efficacia.

Note

¹ Convocando una questione complessa, problematica e di portata estremamente generale come quella della traduzione intersemiotica riprendiamo alcune osservazioni di Omar Calabrese (2000), il quale, interrogandosi sul problema generale della "traducibilità" di un testo da una sostanza dell'espressione a un'altra, ne riformula parzialmente i termini alla luce di alcuni assunti della semiotica del testo di matrice strutturale e generativa. In particolare, la relazione traduttiva è ridefinita come relazione fra testi e non, o almeno non principalmente, fra sistemi: l'ipotesi si rivela particolarmente feconda nel caso di testi estetici, laddove la relazione traduttiva fra opere che presentano tratti di autonomia, singolarità e densità semantica tali da precludere un'indagine strutturale di tipo comparativo è ripensata in termini di gradi di equivalenza fra effetti di senso.

² La valenza teorica delle figure dello specchio, la finestra e la cornice nel quadro di una teoria della rappresentazione pittorica è stata ampiamente chiosata e dibattuta nell'ambito di studi afferenti soprattutto alla teoria dell'arte. Rimandiamo, fra gli altri, a Hubert Damisch (1987), Louis Marin (1994), Victor Stoichita (1993).

³ Bruno Zevi (1999), a proposito del modernismo in generale, parla "di rifugio ipnotico-regressivo", sottolineando con un certo sospetto come si tratti di un'architettura che se da un lato rompe con la tradizione neo-classica e la tradizione tout-court dall'altro non favorisce lo sviluppo di una coscienza critica ma si presenta sotto il segno dell'incanto e della fascinazione.

Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

Calabrese, O., 2000, "Lo strano caso dell'equivalenza imperfetta", in Dusi N., Nergaard S., a cura, 2000, pp. 101-120.

Dalì, S., 1933, "De la Beauté terrifiante et comestible, de l'architecture Modern' Style", in *Minotaure*, I, pp. 69-76.

Damisch, H., 1987, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion; trad. it. *L'origine della prospettiva*, Napoli, Guida editori, 1992.

Deleuze, G., Guattari, F., 1980, *Milles plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit; trad. it. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 2006.

Dusi, N., Nergaard, S., a cura, 2000, *Sulla traduzione intersemiotica*. "Versus", 85/86/87, Milano, Bompiani.

Floch, J.-M., "Un nu de Boubat", in J.-M. Floch, 1985b; trad. it. "Un nudo di Boubat", in J.-M. Floch 2006, pp. 44-62.

Floch, J.-M., 1985b, *Petites Mythologies de l'oeil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin.

Floch, J.-M., 1986, *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac; trad. it. *Le forme dell'impronta*, Roma, Meltemi, 2003.

Greimas, A. J., 1984, "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", in "Actes Sémiotiques. Documents", 60; trad. it. "Semiotica figurativa e semiotica plastica", in L.

- Corrain, M. Valenti, a cura, *Leggere l'opera d'arte*, Bologna, Esculapio, 1991, pp. 33-51.
- Jakobson, R., 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit; trad. it. *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 2005.
- Marin, L., 1994, *De la représentation*, Paris, Gallimard-Seuil; trad. it. parziale *Della rappresentazione*, Roma, Meltemi, 2001.
- Stoichita, V., 1993, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps Modernes*, Paris, Méridiens-Kliencksieck; trad. it. *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore 1998.
- Zevi, B., 1999, *Leggere, scrivere, parlare architettura*, Venezia, Marsilio Editori.

E|C

Iperrealismi: interrelazioni con la fotografia

Vincenza Del Marco

Il termine iperrealismo, o anche fotorealismo, superrealismo, realismo radicale, è utilizzato in primis per indicare una corrente artistica, che si sviluppa a partire dalla fine degli anni Sessanta negli Stati Uniti e in Europa. Sopra, oltre la realtà, ma anche con qualità e quantità superiori alla norma, le opere iperrealiste così come quelle della pop art, con cui condividono una vicinanza iconologica, sono accomunate dal recupero della figuratività dopo le esperienze più o meno accentuate di defigurativizzazione dell'astrattismo, della pittura informale, dell'action painting, dell'arte concettuale, ecc. Esse sono inoltre caratterizzate, in pittura e in scultura, da una stretta relazione con la fotografia, concepita e praticata dagli iperrealisti come intermediazione fra realtà e dipinto.

Molti artisti elaborano opere a partire da proprie fotografie, in alcuni casi modificandone la prospettiva, le forme, i colori, la disposizione degli oggetti. Per la realizzazione di un quadro possono essere utilizzate singole fotografie o insiemi di esse, alla ricerca di una riflessione più approfondita e di un'elaborazione pittorica di oggetti familiari, comuni, spesso propri dell'ambiente urbano e dell'immaginario legato al consumo, nel superamento di limiti stabiliti.

Inoltre spesso per gli iperrealisti la riproduzione di immagini fotografiche preesistenti è volta ad ottenere una rappresentazione caratterizzata da un alto grado di padronanza tecnica e da un'attenzione per i particolari, che spesso sono resi con una notevole precisione pittorica, così come lo sono i riflessi sulle superfici delle vetrine o dei veicoli. Le foto possono diventare diapositive proiettate sulla tela o rimanere foto, copiate con sistema a griglia. Il quadro iperrealista in alcuni casi assume le sembianze di una fotografia, così che un'immagine frutto di una lunga elaborazione può apparire come un frammento fotografico casuale. A volte la stessa superficie dei quadri iperrealisti somiglia a quella

di una fotografia, come in quelli realizzati mediante nebulizzazione del colore. L'illusionismo mimetico viene perseguito anche attraverso la rappresentazione di particolari rappresentati su grande scala.

Il rapporto che si costituisce fra fotografia e pittura nelle opere degli artisti ricondotti o riconducibili a questa corrente non riguarda esclusivamente il campo della tecnica di rappresentazione utilizzata, investe le modalità di relazione fra arte e oggetto, solleva la problematica della pertinenza semiotica del referente.

L'uso di una determinata tecnica può essere considerato estraneo al processo di significazione, nonostante esso sia in grado di influenzare l'esito di una rappresentazione. Tuttavia è pratica dotata di senso, che può non emergere dalla lettura del testo visivo, ma essere evinta dal relativo epitesto.

Non possiamo asserire che l'attività artistica degli iperrealisti consista nel copiare fedelmente fotografie. Come afferma Gensini "persino un pittore che spinga il suo figurativismo a una sorta di rappresentazione fotografica del reale, infatti, introduce fra il segno e l'oggetto la mediazione dei suoi mezzi rappresentativi che sempre e necessariamente distorcono l'originale" (Gensini 2002, p. 85). Anche se nel nostro specifico caso l'oggetto della rappresentazione, l'originale è una fotografia, ciò nulla toglie al precedente assunto. Cerchiamo ora di indagare quale possa essere il significato di un tale atto artistico. Innanzitutto rappresentare un'immagine fotografica con mezzi pittorici può essere un modo di instaurare un dialogo fra due differenti linguaggi, se linguaggi si possono definire, che si esprimono nella sfera del visivo. Indagare i rapporti fra immagine realizzata attraverso mezzi di riproduzione tecnica e immagine realizzata con gli strumenti tradizionali di riproduzione significa trovarsi di fronte un vastissimo campo di riflessione su teorie formulate in precedenza al riguardo. Una delle caratteristiche che ha contraddistinto l'avvento del mezzo fotografico è stata la sua presunta capacità di riproduzione oggettiva della realtà. Tuttora avere di fronte agli occhi una fotografia significa spesso per il soggetto guardare un'immagine di qualcosa che necessariamente è accaduto o esiste in qualche tempo o in qualche spazio. A volte lo stesso soggetto è in grado attraverso le sue conoscenze di identificare l'oggetto della rappresentazione e di collocarlo nella sua griglia di lettura del mondo.

Gli iperrealisti attraverso il mezzo pittorico creano un effetto di realtà in grado di sintetizzare le esperienze percettive e di significazione proprie della contemporaneità, restituendo così l'immagine al campo della rappresentazione che si dichiara tale nel momento in cui si manifesta.

Questi artisti mostrano come la tecnica pittorica può trasformarsi in una pratica autoriflessiva, situandosi in quella tendenza al sincretismo che è comune a molte manifestazioni dell'arte contemporanea.

La superficie materica risulta devalorizzata in alcune

di queste opere, che vanno a contrapporsi anche sotto questo aspetto alla produzione della pittura definita come astratta. A questo punto è necessario chiedersi se nel quadro iperrealista esista un'impronta soggettiva della realizzazione, una qualsivoglia manifestazione del soggetto dell'enunciazione.

Eco nella *Struttura assente* parla della presenza nella produzione informale di "un livello microfisico, il cui codice l'artista individua nelle strutture della materia su cui lavora" (Eco 1968, p.161).

In molte opere iperrealiste l'enunciatore è apparentemente assente, nascosto dietro uno sguardo oggettivante; in alcuni casi esplica la sua presenza attraverso dispositivi metasemiotici ed intertestuali.



Fig. 1 – *Odalisque Express*, Tom Blackwell, 1992-93, olio su lino, cm. 155 x 237,5, Seavest Collection, White Plains, New York

Ad esempio *Odalisque Express* di Tom Blackwell, pur presentandosi come un'opera in cui è possibile riconoscere agevolmente figure, non estranea ai fruitori appartenenti alla medesima cultura di origine, pone delle resistenze verso una convenzionale lettura condotta a livello figurativo, non tenta di costruire ingannevolmente il reale mediante strategie oggettivanti, si pone in maniera dialettica nei confronti di un sistema di rappresentazione preesistente e riconoscibile. Cosa ci fanno un cartellone promozionale, delle sedie con sopra un cappello, un candeliere ed un manichino contemporaneamente in vetrina? Ciò che risulta maggiormente enigmatico è la presenza del grosso formante figurativo odalisco che sembra nient'altro che una trasgressione alle leggi della verosimiglianza. Sembra una rappresentazione bidimensionale ma non si riesce a individuarne un'eventuale collocazione nello spazio simulato; potrebbe essere un fondale scenografico oppure un grande affresco, un quadro o un poster situato su una parete, riflessa sulla vetrina o osservabile attraverso di essa. La spazializzazione nel quadro, come eventuale luogo di iscrizione dei programmi narrativi, si presenta come riproduzione di un ambiente urbano, con due strade che si incrociano, un automobile, luoghi più o meno facilmente accessibili, un negozio di cui non vediamo l'ingresso ma soltanto la vetrina. Per quanto riguarda la

temporalizzazione, che in parte è determinata dalle modalità di manifestazione della spazializzazione, possiamo definirla come puntiforme momento di un generico "today" espresso dall'annuncio commerciale del negozio. Il problema dell'attorializzazione è il più complesso. Nella rappresentazione sono presenti una molteplicità di soggetti antropomorfi che tuttavia non possiamo definire pacificamente come attanti. Essi sono anonimi soggetti che popolano lo spazio della composizione, che si orientano nello spazio urbano. Non appartengono ad alcuna tradizione iconologica, ad eccezione dell'odalisca. Un manichino con un alto grado di definizione situato quasi a ridosso della vetrina, in prossimità della soglia-elemento di commistione fra interno ed esterno sembra l'elemento proprio di una pittura figurativa pre-informale, catalizzatore di uno sguardo alla ricerca della seduzione provocata dall'estetizzazione di un oggetto di consumo, oggetto visivo finalizzato all'esposizione. La trasparenza dei formanti figurativi, che non è trasparenza tout court ma simulazione di una delle proprietà della materia, inserendosi in un modo di rappresentazione tradizionale gli si affianca senza de-strutturarli. Più piani vengono rappresentati in un unico piano attraverso la riproduzione del fenomeno della riflessione speculare, che viene utilizzata come dispositivo di referenzializzazione interna, volto alla riorganizzazione dello spazio simulato. Il livello figurativo lascia intuire l'esistenza di quello topologico. La concezione della coesistenza di più punti di vista trova una base nell'elaborazione dei processi di significazione. La simulazione all'interno del quadro dello spazio esterno, ad esempio, sembra costruita a partire da una rappresentazione dell'ambiente urbano come sistema di segni, siano essi edifici, vetrine, segnali stradali, insegne o manifesti pubblicitari. Il simulacro dell'enunciatore si manifesta come soggetto plasmatore della dimensione figurativa, rivela una spiccata consapevolezza della natura segnica e quindi artificiale dell'immagine stessa. Attraverso il richiamo, sotto forma di citazione, alla *Grande Odalisque* di Ingres, in una copia con varianti, che in una rappresentazione che si finge come oggettivante ma che contemporaneamente disvela la simulazione, costituiscono marche dell'enunciazione, e mediante un meccanismo di interpellazione stabilito attraverso di essa, avviene un forte coinvolgimento spettatoriale. L'instaurarsi del rapporto fra spazio nel quadro e del quadro e spazio dell'osservatore determina la costituzione del formante odalisco come soggetto dell'enunciato visivo. Nel suo sguardo si focalizza il rapporto fra il simulacro dell'enunciatore e quello dell'enunciataro, l'istanza dell'enunciazione si manifesta attraverso una somatica.

Dal testo iperrealista, generalizzando, emergono i meccanismi sottesi alla strutturazione dello stesso. La semi-osi in atto riflette su se stessa.

Bertrand afferma che la nozione di figuratività "evoca immediatamente l'idea di somiglianza, di rappresenta-

zione, di imitazione del mondo mediante la disposizione di forme su una superficie” (Bertrand 2000, p. 99).

Quella che appare come riproduzione di uno sguardo che sa essere oggettivante, referenzializzante, quello dell’obiettivo fotografico, è per gli iperrealisti conoscenza delle modalità di rappresentazione visiva e ricerca sulla natura del segno che in modo non pacifico viene definito in campo semiotico come iconico. L’effetto che, con un gioco di parole, possiamo definire di iperrealità è un effetto che sviluppa e utilizza vecchie e nuove strategie di enunciazione: l’imitazione operata dall’istanza enunciante si dispiega attraverso una rete di rimandi fra griglie di lettura referenzializzanti, che al riconoscimento si disvela in quanto tale.

Come afferma Greimas “la griglia di lettura, di natura semantica, sollecita dunque il significante planare e, assumendo dei fasci di tratti visivi di densità variabile, che costituisce in formanti figurativi, attribuisce loro dei significati, trasformando così le figure visive in segni-oggetto” (Greimas 1984, p. 37).

Quella iperrealista, apparentemente una pittura centrata sull’oggetto, nel tentativo di riprodurre le caratteristiche percettive della visione, portandole ossimoricamente ad un asettico eccesso, risulta ad un’attenta lettura una pittura centrata sull’immagine, sul visivo come linguaggio.

Così come Floch afferma l’importanza di soffermarsi sui sistemi di relazioni che fanno di una fotografia un oggetto di senso e di non attardarsi sui dibattiti sulla natura del segno fotografico (p. 8), allo stesso modo gli iperrealisti sembrano concentrarsi su reti di significazione trasversali, dal mondo naturale, inteso in termini greimasiani, alla sua rappresentazione fotografica, alla rielaborazione artistica di quest’ultima.

Il recupero di una dimensione figurativa della rappresentazione e per di più derivata da un’immagine fotografica antecedente è stato oggetto di una disapprovazione proveniente da più parti. È stato altresì interpretato come una sospensione del giudizio critico. Ma è possibile, seppur in una rappresentazione iperrealista, sospendere il giudizio critico?

L’esperienza e la diffusione dei mezzi di comunicazione di massa e ora della manipolazione digitale dell’immagine, nelle rappresentazioni di questi artisti vanno a costituire un groviglio da districare. Ciò non permette però di affermare che la loro opera non si ponga in maniera critica, piuttosto si può pensare che si vada a costruire una sorta di discorso pittorico, che si inserisce, rinnovandolo nel modo di rappresentazione figurativo, all’interno di un contesto socioculturale di produzione e diffusione.

Gli ultimi anni sono stati caratterizzati da un’evoluzione nel sistema dei mezzi di comunicazione di massa caratterizzata dall’avvento e dalla diffusione del digitale. L’iperrealismo, che nasce come rielaborazione delle esperienze maturate non solo in ambito prettamente pittorico ma anche nell’ambito della produzione pub-

blicitaria, fotografica e cinematografica, è stato in grado di carpire questa tendenza del mutamento. Il digitale offre numerose possibilità di manipolazione dell’immagine fotografica o filmica e di realizzazione di immagini di confine, di veri e propri ibridi. La possibilità di intervenire sull’immagine da parte del pittore viene in qualche modo ricreata dall’elaborazione computerizzata e permette un maggiore possibilità di intervento sulla creazione di immagini in movimento.

D’altra parte sin dalla comparsa della fotografia e con la successiva diffusione dei mezzi di comunicazione di massa “l’opera d’arte riprodotta diventa in misura sempre maggiore la riproduzione di un’opera d’arte predisposta alla riproducibilità” (Benjamin 1955, p.27) e alla sua mutabilità e elaborabilità.

La creazione di un’immagine nitida e ricca di particolari fino all’eccesso attraverso complesse strategie enunciazionali, può essere un atto critico o quantomeno di riflessione sui meccanismi del senso nella contemporaneità, esplicitare una concezione semiotica dell’opera, in un sistema di associazioni e rimandi interni e esterni al testo e alla cultura.

Bibliografia

Nel testo, l’anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell’edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Benjamin, W., 1955, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag; trad. it. *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000.
- Bertrand, D., 2000, *Précis de sémiotique littéraire*. Paris, Edition Nathan HER; trad. it. *Basi di semiotica letteraria*, Roma, Meltemi, 2002.
- Cempellin, L., 2004, *L’iperrealismo “fotografico” americano in pittura: risonanze storiche nella East e nella West Coast*, Padova, CLEUP.
- Calabrese, O., 1981, “La sintassi della vertigine. Sguardi, specchi, ritratti”, *VS* 29, pp. 3-32.
- Calabrese, O., 1999, *Lezioni di semisimbolico. Come la semiotica analizza le opere d’arte*, Siena, Protagon.
- Calabrese, O., 2010, *L’art du trompe l’oeil*, Paris, Citadelles et Mazenod.
- Corrain, L. e Valenti, M., a cura, 1991, *Leggere l’opera d’arte*, Bologna, Esculapio.
- Eco, U., 1968, *La struttura assente*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1985, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1997, *Kant e l’ornitorinco*, Milano, Bompiani.
- Fabbri, P., 1998 *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.
- Floch, J. M., 1985, *Petites mythologies de l’oeil et de l’esprit*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins; trad. it. parz. “Semiotica plastica e comunicazione pubblicitaria”, in A. Semprini, a cura, *Lo sguardo semiotico*, Milano, Angeli, 1990.
- Floch, J. M., 1986, *Les formes de l’empreinte*, Périgeux, Pierre Fanlac; trad. it. *Forme dell’impronta*. Roma, Meltemi, 2003.
- Gensini, S., 2002, *Elementi di semiotica*, Roma, Carocci.
- Greimas, A. J., 1984, “Sémiotique figurative et sémiotique

- plastique”, in “Actes Sémiotiques. Documents”, 60; trad. it. *Semiotica figurativa e semiotica plastica* in L. Corrain, L., M. Valenti, a cura, Bologna, Esculapio, 1991.
- Group μ, 1985 *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil; trad. it. *Trattato del segno visivo: per una retorica dell'immagine*, a cura di T. Migliore, Milano, Mondadori, 2007.
- Lancioni, T., 2001, *Il senso e la forma. Il linguaggio delle immagini fra teoria dell'arte e semiotica*, Bologna, Progetto Leonardo.
- Landowski, E., 1989, *La société réfléchi*, Paris, Seuil; trad. it. *La società riflessa*, Roma, Meltemi, 1999.
- Lotman, Ju. M., 1985, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio Editori.
- Marin, L., 1994, *De la représentation*, Paris, Gallimard-Seuil; trad. it. *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Roma, Meltemi, 2001.
- Marrone, G., 2001, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi.
- Mercurio, G., Wolfgang Becker, Louis K. Meisel, a cura, 2003, *Iperrealisti*, catalogo della Mostra tenuta a Roma nel 2003, Roma, Viviani Editore s. r. l.
- Metz, C., 1991, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Klincksieck; trad. it. *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Napoli, ESI, 1995.
- Pezzini, I., 2008, *Immagini Quotidiane. Sociosemiotica del visuale*, Roma-Bari, Laterza.
- Pezzini, I., 2011, *Semiotica dei nuovi musei*, Bari, Laterza.
- Stoichita, V., 1993, *L'instauration du tableau*, Paris, Klincksieck; trad. it. *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore.

E | C

Retoriche dell'orrore. Sull'uso delle immagini d'archivio in *Nuit et Brouillard* di Alain Resnais e *Last Days* di James Moll

Sebastiano Giuntini

1. Anestetizzazione all'orrore

In *Sulla fotografia* (1977) Susan Sontag faceva notare che il tipo di reazione che una persona può avere di fronte a fotografie della sofferenza – compassione, sdegno morale, per esempio – dipende anche dal suo grado di familiarità con tali immagini. Le fotografie – ci dice Sontag – “sconvolgono nella misura in cui mostrano qualcosa di nuovo” (Sontag 1977, p. 18). Si parla a questo riguardo di anestetizzazione all'orrore.

Come si saprà, Sontag in *Davanti al dolore degli altri* (2003) rivede questa sua tesi (che definisce “critica conservatrice alla diffusione delle immagini”) e ammette che l'assuefazione all'orrore non ha in sé niente di automatico: “Cosa prova, infatti, che le fotografie abbiano un impatto decrescente, che la nostra cultura dello spettacolo neutralizzi la forza morale delle immagini di atrocità?” (Sontag 2003, p. 100).

Il punto è che all'interno di una cultura il fenomeno di proliferazione delle immagini si accompagna a inevitabili processi di *decontestualizzazione* e *ricontestualizzazione*:

si verifica così una moltiplicazione dei frame discorsivi in cui le immagini vengono trasmesse e una conseguente risemantizzazione delle *forme dell'impronta*. La fotografia, notava già Sontag nel 1977, “è soltanto un frammento, il suo peso morale ed emotivo dipende da dove viene inserita” (Sontag 1977, p. 93).

L'analisi delle cornici discorsive all'interno delle quali circolano le immagini può quindi aiutare a comprendere meglio tale fenomeno di anestetizzazione all'orrore. Proveremo a dimostrarlo facendo riferimento a due conosciuti documentari sui lager nazisti: *Nuit et Brouillard* (1956) di Alain Resnais e *Last Days* (1999) di James Moll. I due documentari fanno entrambi un abbondante ricorso alle immagini d'archivio (in alcuni casi alle stesse immagini). Nei due casi l'architettura testuale all'interno della quale le immagini vengono inserite presenta, però, considerevoli differenze.

2. *Nuit et Brouillard*

Diamo uno sguardo a *Nuit et brouillard*. Siamo dell'opinione che il testo si serva complessivamente di una configurazione riconducibile a quella che Luc Boltanski (1993) ha chiamato *topica della denuncia*. Ricordiamo che con *topica* Boltanski intende la forma stereotipa che può assumere il racconto di uno spettacolo della sofferenza. Quella della denuncia prevede tre differenti ruoli tematici: infelice, spettatore, persecutore. Essa si attiva quando la pietà dello spettatore per l'infelice si trasforma in *indignazione* contro un persecutore. Ora, l'identificazione del persecutore rende necessario che il racconto della sofferenza “sia in grado di fornire una spiegazione del modo in cui l'azione del persecutore ha agito sul destino dell'infelice, cioè di mettere a nudo catene causali” (Boltanski 1993, p. 99). Si tratta di quella che lo stesso Boltanski chiama *teoria della dominazione*. Per dimostrare la realtà della sofferenza dell'infelice e la fondatezza della propria accusa, lo spettatore si vedrà costretto a presentare una serie di *prove oggettive*. L'accusa prevede dunque un'ineliminabile dimensione d'inchiesta.

Ci sembra proprio questo il caso di *Nuit et brouillard*. Sequenza dopo sequenza prende infatti forma una vera e propria teoria della dominazione. Deportazione, organizzazione dei campi, lavoro concentrazionario, morte: il film ricostruisce così la relazione che lega azione del persecutore e sofferenza della vittima. A questo livello, le immagini d'archivio costituiscono dunque quelle *prove oggettive* di cui ha bisogno l'inchiesta per fondare la propria accusa. Esse divengono oggetto di un discorso secondo – discorso *sulle* immagini che non fa altro che investirle – direbbe Floch (1986, p. 11) – di *valori pratici*, utilizzandole quindi come prove, documenti.

Tuttavia – chi ha visto il film lo sa bene – la situazione è ben più complessa. Il quadro appena delineato, infatti, subisce una serie di interessanti alterazioni.

In particolare, nell'epilogo del film viene problematizzata

tutta una serie di opposizioni istituite dal testo in un primo momento. Innanzitutto, un'opposizione di tipo spaziale *interno/esterno*. Emblematici da questo punto di vista sono i primi tre piani del film (Fig. 1). In ognuno di essi, infatti, si assiste al passaggio senza soluzione di continuità tra due forme diverse di spazio: un primo spazio che si configura come esterno, aperto, inglobante; e un secondo, invece, che finisce per configurarsi all'opposto come interno, chiuso e inglobato. Questo secondo spazio, delimitato dalle figure della torretta e del filo spinato, è quello del lager¹.



Fig. 1 – Uno dei piani iniziali di *Nuit et Brouillard*

Il testo tematizza poi l'opposizione temporale *presente/passato*. A istituirla ci pensa innanzitutto il gioco di tempi verbali presente nelle parole del commento *over* di Cayrol:

“Strüthof, Oranienburg, Belsen, Ravensbrück, Auschwitz, Dachau, Mathausen furono nomi come gli altri sulle carte e le guide turistiche. Il sangue ora si è rappreso, le bocche si sono taciute, i fabbricati sono visitati dalla nostra macchina da presa, una strana erba è nata a ricoprire la terra che fu battuta dai passi dei prigionieri, la corrente non passa più nei fili elettrici, nessun passo all'intorno all'infuori dei nostri.”

A un *passato* in cui il campo di concentramento è in funzione si oppone un *presente* in cui le uniche presenze nel campo semidistrutto sono la cinepresa e i turisti. Tale opposizione viene ulteriormente confermata dall'alternanza tra riprese a colori e immagini di repertorio (principalmente) in bianco e nero. A un *passato* in cui il passaggio tra i due spazi è interdetto (sono numerose le immagini in bianco e nero che tematizzano il filo spinato come limite invalicabile, Fig. 2) si oppone un *presente* in cui tale passaggio avviene senza soluzione di continuità.

Nel testo assume infine una particolare importanza quella che Benveniste (1946, p. 134) ha chiamato *correlazione di soggettività*, ossia l'opposizione *io/tu*. A tal proposito, diamo uno sguardo al funzionamento dell'istanza narrativa nel commento di Cayrol. Alla

voice-of-God tipica del documentario si alterna una narrazione in prima persona. Sebbene in questa il narratore ricorra più volte all'uso del *noi*, quest'ultimo è sempre un *noi* di tipo esclusivo, *io* e *tu* si trovano così inevitabilmente contrapposti².



Fig. 2 – Il filo spinato come limite invalicabile

Cosa avviene, dunque, nell'epilogo? La sequenza è interamente a colori. In modo quasi analogo a quanto avviene nella sequenza d'apertura, la cinepresa si aggira (per mezzo dei soliti carrelli) per le rovine del crematorio di Birkenau (Fig. 3). I colori sono cupi. Il cielo coperto. È sparito il reticolato di filo spinato. Nessuno spazio esterno al campo viene tematizzato.



Fig. 3 – l'epilogo di *Nuit et brouillard*

Nel frattempo, nel commento si realizza un passaggio decisivo:

“Nel momento in cui vi parlo un'acqua fredda di palude riempie le fosse e i carnai, un'acqua fredda e opaca come la nostra cattiva memoria. La guerra è assopita, dorme con un occhio solo. L'erba ha ricoperto l'Appel-platz e gli spiazzi intorno ai blocchi. Il campo è un villaggio abbandonato ma ancora pieno di minaccia. Il forno crematorio è fuori uso ma nove milioni di morti vagano ancora in questo paesaggio. Chi di noi veglia da questo strano osservatorio per avvertirci

dell'arrivo di nuovi carnefici? Avranno essi veramente un altro viso, un volto diverso dal nostro? Da qualche parte in mezzo a noi nascono e vivono i nuovi aguzzini, le spie di domani. Noi guardiamo queste rovine come se il mostro fosse morto sotto le macerie. Fingiamo di riprendere speranza davanti a questa immagine che si allontana, come se questa peste non potesse più colpirci soltanto perché fingiamo di credere che tutto ciò è appartenuto a una sola epoca e un solo paese, e non pensiamo invece a guardare intorno a noi perché sentiremmo ancora quelle grida senza fine e riconosceremo l'assassino che ci è seduto accanto.”

Ad un *io* che si rivolge a un *voi* (“nel momento in cui vi parlo”) subentra per la prima volta nel testo un *noi* di tipo inclusivo *io+voi* (“un’acqua fredda di palude riempie le fosse e i carnai, un’acqua fredda e opaca come la *nostra* cattiva memoria”). L’enunciatore si mette dunque a livello dell’enunciatario; da questo momento in poi con *noi* si intenderà difatti “*io*-enunciatore e *voi*-enunciatario”.

Riconfigurata l’opposizione *io/tu*, l’epilogo si preoccupa di problematizzare le rimanenti opposizioni. Salta prima di tutto l’opposizione *presente/passato*, sulla quale si era retto il discorso del film fino a questo momento: nel testo fa così ingresso la terza dimensione temporale, il futuro. Si parla infatti dell’*arrivo* di nuovi carnefici, del viso che questi *avranno*, delle spie di *domani*. *Nuit et brouillard* mette dunque in discussione l’aspetto del *non è più* del passato: ciò che *è stato* potrà tornare ad essere. Ma a venir meno è anche l’opposizione spaziale *interno/esterno*. Nelle inquadrature finali non compare più nessuno spazio esterno al campo, non vi è nessun reticolato delimitare i due spazi. Quello del lager si trasforma così da spazio inglobato a spazio inglobante. A rimarcarlo è poi la stessa *voice-over* che mette in guardia dal credere che “tutto ciò” appartenga “a un solo paese”.

Attraverso questo lavoro di problematizzazione di opposizioni il testo rimodula la configurazione di quella topica della denuncia attivata in un primo momento. Nell’epilogo, infatti, il posto di Destinatario di accusa e indignazione finisce per coincidere con quelli di enunciatore ed enunciatario (messi sullo stesso livello dall’uso del *noi* inclusivo). Colpevoli di possedere una “cattiva memoria”, entrambi si configurano allora come potenziali candidati a occupare il posto rimasto vuoto del persecutore.

È evidente a questo punto il gioco retorico di *Nuit et brouillard*: la topica della denuncia, circoscritta in un primo momento alla sola dimensione del passato, viene alla fine estesa anche alle rimanenti dimensioni temporali; in questo modo un enunciatario – inizialmente coinvolto esclusivamente in qualità di destinatario del racconto della sofferenza – si ritrova, assieme allo stesso enunciatore, potenziale bersaglio dell’atto di accusa.

3. Last Days

Concentriamoci adesso sul film di James Moll. *Last days* è incentrato sulle testimonianze di cinque ebrei

ungheresi³. A queste si aggiungono le spiegazioni puntuali dello storico Randolph Braham (anch’egli un sopravvissuto al genocidio), le testimonianze di Dario Gabbai (membro del *sonderkommando* di Birkenau), Hans Münch (ex medico nazista di Auschwitz) e di una serie di veterani dell’esercito americano.

Prima cosa da far notare è che nel film accade di frequente che le immagini d’archivio vengano prese in carico dalla narrazione dei testimoni, presentandosi come se fossero veri e propri ricordi appartenenti ai superstiti (è significativo a questo riguardo che ci vengono mostrate numerose fotografie di famiglia dei testimoni). Si assiste, ad esempio, alla messa in movimento delle fotografie in base al contenuto delle diverse testimonianze: la cinepresa le esplora, si sofferma sui dettagli, vi introduce nuove direttrici di lettura. Da questo punto di vista, ci sembra che in *Last days* le immagini vengano utilizzate più che altro come illustrazioni alle testimonianze, strumento per presentificare quella che Paul Ricœur (2000, p. 227) chiama la fase della percezione della scena vissuta.

Detto questo, nel film le immagini di repertorio si trovano inserite in un’architettura testuale che si discosta decisamente da quella osservata in *Nuit et brouillard*. Ci sembra, infatti, che più che con una topica della denuncia (che rimane comunque rintracciabile nel testo) abbiamo qui a che fare con una *topica del sentimento*. Quest’ultima prevedrebbe uno spettatore che distoglie questa volta l’attenzione dalla ricerca del persecutore e “simpatizza col sentimento di *gratitudine* che l’intervento di un *benefattore* ispira all’infelice” (Boltanski 1993, p. 121). Nel film, assieme (e forse ben oltre) alla figura del persecutore, a essere tematizzata è proprio la figura del benefattore.

L’identità di tale “benefattore” ci viene svelata nella seconda parte del film. Bill, superstita di Dachau, passeggia tra i resti del campo appoggiandosi al figlio. Ascoltiamo le sue parole tra le lacrime: “why did I survived? why did God spare me?” Dissolvenza in nero. Primo piano di Renée, altra superstita: “somebody started to yell: Americans, Americans [...] and they were pointing up to the sky”. Le fa eco, nell’inquadratura successiva un terzo testimone, Irene: “planes came out from behind the mountains, from nowhere”. Segue il filmato di un bombardamento aereo scandito dalla voce di Irene: “and they just bombed the convoy. And they didn’t touch us. None of us got hurt. That’s when I found out the first time that the United States was at war”. A questo punto fanno ingresso nel film le testimonianze di alcuni veterani dell’esercito americano che raccontano le fasi della liberazione.

Sono dunque gli Stati Uniti a ricoprire il ruolo del benefattore. Facciamo notare, inoltre, che il montaggio fa in modo che l’isotopia “religiosa” attivata da Bill (che si chiede perché Dio l’abbia risparmiato) venga ripresa e sviluppata dalle parole di Renée e Irene: si indica verso il cielo ma non si riesce a stabilire da dove arrivano gli aerei, nessuno rimane ferito. È evidente che

l'intervento del benefattore americano sembra quasi assumere i tratti dell'intervento divino.

Osserviamo adesso cosa accade nell'epilogo del film. *Last days* si chiude con un atto simbolico di "sepoltura": Renée si reca al crematorio 5 di Birkenau e accende tre ceri in memoria della madre (mandata direttamente alla camera a gas non appena arrivata ad Auschwitz). Nel frattempo, il commento *over* dello storico porta allo scoperto la dimensione più propriamente pedagogica del film. Viene difatti enunciata la lezione da cogliere da quanto visto: l'Olocausto, ci dice lo storico, deve essere insegnato come un capitolo della lunga storia dell'inumanità umana, come il culmine dell'orrore che può accadere quando l'uomo perde la propria integrità.

4. Conclusioni

I due film terminano nello stesso luogo: tra le rovine del crematorio di Birkenau (Figg. 3-4). Ma i due finali non potrebbero essere più diversi. *Nuit et brouillard* non si chiude – o meglio, si chiude con una serie di inquietanti domande: l'enunciatario, come abbiamo visto, viene chiamato direttamente in causa e si ritrova potenziale destinatario dell'atto di accusa. *Last days*, invece, ricerca esplicitamente un senso (ottimista) di chiusura: attenua l'attenzione sulla figura del persecutore soffermandosi su quella del benefattore ed espone a un enunciatario-allievo la propria lezione.

Tornando al punto dal quale siamo partiti, ci sembra che il rischio di raggiungere quello che Sontag ha definito "punto di saturazione" sia maggiore per le immagini di un film come *Last days* dove, a differenza di quanto accade in *Nuit et brouillard*, di fatto l'enunciatario viene posto "al riparo", relegato a destinatario del messaggio tutto sommato ottimista del film.

Se è vero, come ha scritto Sontag, che la gente non si assuefa a quel che le viene mostrato a causa della quantità di immagini da cui è sommersa – o perlomeno non semplicemente per questo – è all'interno del discorso *sulle* immagini che può essere utile cercarne una spiegazione. È qui che le immagini della sofferenza vengono messe in forma e inserite in quelle topiche che, come avverte Boltanski, mescolando la descrizione della sofferenza a una maniera particolare di esserne coinvolti, propongono a coloro che osservano precise modalità di impegno emozionale (Boltanski 1993, p. 235).

Forse è vero che "non ci sarà un'ecologia delle immagini", ma possiamo perlomeno auspicarci una critica del discorso *sulle* immagini.

Note

1 "Dove il mondo vero, quello fatto di dolci paesaggi, il mondo del tempo perduto, può anche apparire di lontano in un accesso di delirio. Ma il deportato non apparteneva più che a questo universo finito, chiuso, delimitato dalle torrette [...]"

2 "Nessun passo all'intorno all'infuori dei nostri". "Di questi dormitori di mattoni, di quei sogni minacciati, noi non

possiamo che mostrarvi la scorza, il colore". "Nel momento in cui vi parlo".



Fig. 4 – l'epilogo di *Last days*

3 Irene Zisblatt (Auschwitz), Renée Firestone (Auschwitz), Alice Lok Cahana (Auschwitz), Bill Basch (Dachau), Tom Lantos (fuggito da un campo di lavoro sul Danubio e vissuto clandestinamente a Budapest fino alla fine della guerra). A differenza del film di Resnais, dunque, questa volta il riferimento al genocidio ebreo è esplicito e diretto.

Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Benveniste, È., 1946, "Structure des relations de personne dans le verbe", in *Bulletin de la Société Linguistique*, XLIII, fasc. 1 n. 126; trad. it. *Struttura delle relazioni di persona nel verbo*, in Benveniste, È., 1971, *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, pp. 271-282; anche in Fabbri P., 2009, a cura, È. Benveniste. *Essere di Parola. Semantica, soggettività, cultura*, Milano, Mondadori, pp. 128-137.
- Boltanski, L., 1993, *La souffrance à distance*, Paris, Éditions Métailié; trad. it. *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media, politica*, Milano, Cortina, 2000.
- Floch, J., M., 1986, *Les formes de l'empreinte*, Pierre Fanlac, Périgueux; trad. it. *Forme dell'impronta*, Roma, Meltemi, 2003.
- Ricœur, P., 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil; trad. it. *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Cortina, 2003.
- Sontag, S., 1977, *On photography*, New York, Farrar, Strauss and Giroux; trad. it. *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1978.
- Sontag, S., 2003, *Regarding the pain of others*, New York, Picador/Farrar, Strauss and Giroux; trad. it. *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003.

Filmografia

Nuit et brouillard, di Alain Resnais, Francia 1956.
Last Days, di James Moll, USA 1999.

Fotografare veli – Glosse semiotiche all'opera di Gaëtan Gatian de Clérambault

Massimo Leone

Nello spazio assai esiguo di questo scritto sosterrò due ipotesi, l'una più generale, l'altra più specifica. La prima: l'evoluzione delle tecnologie espressive, da Altamira sino ad *Avatar* e oltre, è anche scoperta di nuove dimensioni del senso. In questo Greimas aveva forse una visione riduttiva: le tecnologie che esprimono il senso non si limitano a manifestarlo, ma lo rivelano. Ogni nuova invenzione espressiva è anche occasione per cogliere l'antropologia del senso da una nuova angolatura. L'invenzione della prospettiva rinascimentale, per esempio, non è solo scoperta di un nuovo modo di costruire testi visivi. È anche opportunità per capire meglio che cosa sia un testo visivo, e che cosa la sua esistenza riveli rispetto al senso.

La seconda ipotesi, più specifica: grazie all'invenzione della fotografia, gli esseri umani sono in grado di cogliere un aspetto del senso che prima sfuggiva loro. Vorrei chiamare questo aspetto il livello plastico dell'esistenza, con lo scopo di alludere, *mutatis mutandis*, alla concezione del livello plastico in Greimas.

Per sostenere queste due ipotesi farò riferimento a quel momento fondamentale della storia del Novecento in cui la psichiatria scopre la fotografia. Non proporrò, però, l'ennesimo studio sull'iconografia fotografica dell'isteria, tema tanto battuto quanto malinteso, ma mi soffermerò su uno psichiatra e fotografo di cui considero la vita, le opere, e soprattutto le fotografie come un fondamentale anello di congiunzione tra l'evoluzione della psichiatria novecentesca, l'invenzione della fotografia, e la scoperta del livello plastico dell'esistenza: Gaëtan Gatian de Clérambault¹ [di qui in poi, de Clérambault].

Il corpus con il quale mi confronterò è costituito dalle centinaia di fotografie che egli scattò in Marocco durante due soggiorni di convalescenza, il primo nel 1915, a seguito di una prima ferita di guerra, il secondo tra il 1917 e il 1920, a seguito di una seconda ferita (Gatian de Clérambault 1990). Realizzate con la tecnica della piastra di vetro e stampate su fogli cartonati, le fotografie sono state conservate in una scatola anonima negli archivi del *Musée de l'homme* fino al 1981, quando furono 'scoperte' e attribuite al grande psichiatra. Dopo un'urgente operazione di restauro, una sessantina di queste fotografie sono state esibite nell'ambito di un'apposita mostra al Beaubourg durante la primavera del 1990. Si tratta fondamentalmente di fotografie di veli.

Per comprendere appieno la rilevanza semiotica di queste fotografie bisogna collocarle in una complessa serie testuale che ruota intorno alla figura di de Clérambault.

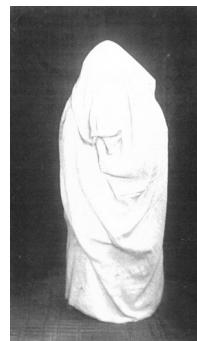


Fig. 1-4 Fotografie di veli

Chi era costui? Essenzialmente, fu uno dei massimi esponenti della psichiatria clinica francese (Gatian de Clérambault 1987; Renard 1992; Moron et al. 1993).

Dal 1905 al 1934, de Clérambault fu a capo della cosiddetta 'Infermeria Speciale degli Alienati' ['Infirmierie Spéciale des Aliénés'], sita nel sottosuolo del Palazzo di Giustizia a Parigi. Per quasi trent'anni, il suo compito fu quello d'incontrare le centinaia di 'sospettati d'alienazione' che la polizia parigina conduceva ogni notte nel suo ambulatorio, e di stilare rapidamente una diagnosi. Ecco il primo elemento della nostra serie testuale: le migliaia di schede diagnostiche che de Clérambault redasse durante quasi tre decenni di attività (Gatian de Clérambault 1987). Perché esse sarebbero importanti per il nostro studio? Perché de Clérambault vi dispiega ciò che all'epoca si definiva 'il metodo semiologico in psichiatria', di cui egli è considerato uno dei massimi esponenti.² Un po' alla maniera di Sherlock Holmes, si trattava di osservare attentamente il paziente soprattutto nei dettagli più minuti e apparentemente insignificanti al fine di ricavarne (o di abdurne, come direbbe Peirce) una 'cattura diagnostica', un'istantanea psichiatrica. Non è la validità clinica di questo metodo che interessa qui, ma il suo stretto legame con la nascita e lo sviluppo della fotografia. Le cartelle cliniche che de Clérambault produceva con questo metodo sono spesso definite 'fotografismi' (Edel 2002, p. 121). Eccone un esempio:

“Del resto, la negligenza eccessiva della loro tenuta metteva in allerta la diffidenza. Esse erano vestite di abiti sordidi, un tempo neri, ma dove le zone pulite facevano da macchia, le cuciture erano aperte, a tratti strappate, rammendate con delle spille, e si chiudevano con spilloni da balia che prendevano il posto dei bottoni. L'una portava un cappello di feltro grigio, di forma ultra-semplice, ma di diametro eccessivo; le altre due piccoli cappelli di crespò, deformati, appiattiti, intrisi di polvere e mal posti su capelli in disordine. Le loro figure avevano un'espressione spossata e inquieta come se avessero fatto chilometri per sfuggire a un grave pericolo. Messe le une accanto alle altre, esse formavano uno strano trio.”³

Il valore letterario delle ecfraresi di de Clérambault è stato già messo in evidenza⁴. Ciò che mi preme sottolineare è che la sua semiotica psichiatrica si fonda su una nuova disciplina dello sguardo, la quale a mio avviso è strettamente legata alla diffusione della tecnica fotografica e delle sue rivelazioni sul senso: lo psichiatra fissa nella memoria visiva un istante della complessa *gestalt* di segni con cui il paziente gli appare, e da questa ricava una serie d'indizi per la diagnosi. Con una metafora, potremmo dire che la fisiognomica sta a Lombroso come la fotografia sta a de Clérambault. Allo psichiatra francese infatti non interessa l'antropometria perenne del paziente ma la configurazione plastica complessiva del suo aspetto contingente, la quale gli si rivela proprio attraverso il congelamento del corpo in movimento prodotto dallo sguardo fotografico.

Il fotografismo diagnostico non si applica solo alla tenuta vestimentaria del paziente ma anche alle sue sensazioni, che de Clérambault cattura con un'attenzione

maniaco per il dettaglio plastico. Ecco per esempio un suo cavallo di battaglia, la descrizione dei sintomi dei cosiddetti “deliri tossici”:

“Si sono segnalati, come colori predominanti del cocainismo, il verde e il rosso, oltre che il nero brillante (soprattutto puntinato, o in cristalli neri). Nel nostro paziente ritroviamo il nero brillante ma soprattutto il nero opaco; il colore oro s'incontra abbondantemente (griglie dorate, ricami dorati, vulve d'oro, etc.) Nonostante l'oro, le immagini sono spesso, nel loro insieme, piuttosto pallide, la cocaina sembra produrre colorazioni più vive, più spighe, forse anche più rilievo). Spesso le immagini cocainiche forano i muri o li sopprimono, come le immagini alcoliche. Al contrario, le allucinazioni da cloro (almeno le più numerose e le più notevoli fra di esse) sono piatte; aderiscono così precisamente alla parete, che uno dei nostri pazienti cloralomani le ha definite 'fatte da pittori decoratori che spariscono sempre', e si potrebbe designarle col nome d'immagini decorative. La loro forma è oggetto di trovate continue; esse non si succedono mai per serie omogenee; non hanno né la flamboyance, né i sussulti, né il brulichio infinitesimo delle allucinazioni cocainiche: i loro movimenti intrinseci sono lenti; il formicolio e la vibrazione sono assenti, la loro sparizione è repentina.”⁵

Di nuovo, ciò che importa non è il valore euristico di queste osservazioni, ma quello che esse testimoniano a proposito della storia del rapporto fra esseri umani e senso. De Clérambault quasi si disinteressa del contenuto figurativo delle immagini tossiche. Ciò che suscita la sua attenzione sono i colori, le forme, le tessiture, la topologia di queste immagini, come se i dettagli plastici fossero in grado di rivelare verità più profonde sul paziente e sul suo malessere.

E qui veniamo al secondo elemento della nostra serie testuale. Non vi è ambito nel quale de Clérambault abbia esercitato il suo sguardo fotografico sul livello plastico della psiche in modo più incisivo che nei suoi studi sui tessuti. Nel 1908 e nel 1910 de Clérambault scrive due saggi sulla *Passione erotica delle stoffe nella donna*, dedicati ai casi di alcune donne arrestate per furto di stoffe e sospettate di cleptomania (Papetti 1980, Castoldi 1994, Reudenbach 2000, Gatian de Clérambault 2002). Invece di bollarli come casi di feticismo, termine allora già in voga e già abusato, egli intuisce, proprio attraverso l'analisi plastica delle stoffe e soprattutto della loro “polisensorialità” — come la definirebbero i semiotici odierni — che i tessuti non sono soltanto oggetti ma anche soggetti (Schmidt-Linsenhoff 2000). Anticipando, come è stato sostenuto, certe riflessioni di Didier Anzieu (1996), de Clérambault sostiene che la stoffa non è un partner passivo ma carezza a sua volta la pelle che vi si strofina; la stoffa fruscia, la stoffa stride; la stoffa riceve e rende la carezza, oppone alle manipolazioni che le sono imposte le resistenze del proprio carattere, la sua natura setosa o la sua rigidezza.

Ma cos'è che de Clérambault ricerca nella descrizione minuziosa del carattere plastico e sensoriale delle stoffe?

Lo si intuisce da un terzo elemento della nostra serie testuale, gli appunti del corso di Estetica e drappaggio che egli impartì alla Scuola delle Belle Arti di Parigi dal 1924 al 1926. In essi si legge: “Ho condotto il mio sforzo non soltanto alla comprensione del drappaggio, ma alla resa esatta della piega”⁶.

Ebbene, l'elemento centrale della nostra serie, le centinaia di fotografie che de Clérambault scattò a due riprese in Marocco, devono essere interpretate alla luce di questa dichiarazione d'intenti. Evocare, come a volte si è fatto, il concetto di Orientalismo per spiegare l'origine e il senso di queste fotografie sarebbe riduttivo sino alla banalità. In realtà, collocate nella nostra serie testuale, queste fotografie si rivelano come portate di un progetto intellettuale raffinato: costruire un'antropologia visiva del rapporto fra gli esseri umani e ciò che de Clérambault definiva il loro “invulcro vestimentario” (Girard 1993, p. 22). La fotografia è insieme fonte e strumento di questo progetto.

È fonte perché è attraverso la dialettica fra lo sguardo umano e le nuove possibilità semiotiche di questa tecnica espressiva che de Clérambault coglie, proprio come nei suoi fotografismi psichiatrici, il valore euristico dell'istantanea, la sua capacità di cristallizzare il corpo in movimento, di congelare il fluire apparentemente caotico del drappaggio, e dunque di concedere all'osservazione l'agio di interpretare non solo il livello figurativo degli enti, ma anche il loro livello plastico, la trama segreta della loro natura più intima.

D'altra parte, la fotografia è anche strumento di questo progetto perché, a differenza del disegno, non restituisce una versione idealizzata delle pieghe dell'essere ma le sorprende nel loro dispiegarsi.

Non c'è spazio per analizzare in dettaglio le fotografie di de Clérambault, soprattutto quelle in cui, eliminata ogni influenza della posa, i veli divengono soggetti quasi autonomi della scena fotografica, quasi pazienti dell'analisi foto-psichiatrica.

Non c'è spazio per ricordare che Jacques Lacan definiva de Clérambault, di cui seguì i seminari clinici, “il mio unico maestro”, e quanto la sua analisi del drappaggio nella Teresa in estasi del Bernini sia debitrice delle fotografie marocchine del suo predecessore,⁷ né quanto l'idea lacaniana di struttura sia un portato della nuova attenzione che, attraverso la fotografia, de Clérambault prestò al livello plastico dell'esistenza⁸.

Non c'è spazio per accennare a come de Clérambault suggerisse di curare i suoi pazienti attraverso la tessitura di stoffe, forse avendo intuito, in migliaia di istantanee diagnostiche, che tutta l'esistenza è in fondo tessuto, e che l'alienazione non è altro che fibra ribelle⁹.

Non c'è spazio per evocare come de Clérambault, affetto da cataratta, descrisse la plasticità della sua visione annebbiata in un testo bellissimo (1992)¹⁰.

Non c'è spazio per meditare su come, quasi cieco, si suicidò di fronte a uno specchio, circondato da manichini velati (Castoldi 1994).

Non c'è spazio, non c'è spazio, non c'è spazio. Ma questo breve articolo altro non vuole essere che un'istantanea diletta di un maestro dell'istantanea.

Note

1 Bourges, 2 luglio 1872 – Malakoff, 17 novembre 1934.

2 [...]“Il apparaît à un premier niveau de sa pratique clinique et de ses écrits comme l'un des derniers fleurons de cette psychiatrie classique, le représentant du ‘dernier âge d'or de la sémiologie’.” (Girard 1993, p. 16); “Ainsi pour découvrir les phénomènes initiaux psychiques et abstraits de l'automatisme mental il applique au discours des patients une démarche sémiologique dans laquelle il excelle et qu'il a expérimentée dans le champs de la sensorialité des délires toxiques où elle est restée inégalée à ce jour.” (*ibidem*, p. 39)

3 “D'ailleurs, la négligence excessive de leur mise mettait la méfiance en éveil. Elles étaient vêtues de robes sordides, jadis noires, mais où les places propres faisaient taches, baillant aux coutures, déchirées par places, rajustées avec des épingles, et fermant au moyen d'épingles anglaises qui occupaient la place des boutons. L'une portait un chapeau de feutre gris, d'une forme ultra-simple, mais d'un diamètre excessif; les deux autres de petits chapeaux de crêpe, déformés, aplatis, pénétrés de poussière et tenant mal sur des cheveux en désordre. Leurs figures avaient une expression harassée et inquiète comme si elles venaient de faire des lieues pour échapper à un grand danger. Rangées côte à côte, elles formaient un trio étrange.” (Gatian de Clérambault 1987, p. 8; trad. mia)

4 “De ce regard clinique, ‘œil d'aigle’, ‘coup d'œil’, ‘coup d'œil d'aigle’...les qualificatifs évoquent un regard incisif qui épingle, traverse, transperce...” (Girard 1993, p. 21)

5 “On a signalé, comme couleurs prédominantes dans le cocaïnisme, le vert et le rouge, en outre le noir brillant (surtout en pointillé, cristaux noirs). Chez notre malade, nous retrouvons le noir brillant, mais surtout le noir mat, l'or se rencontre abondamment (grilles dorée, broderies dorée, vulves en or, etc.) Malgré l'or, les images sont souvent, dans leur ensemble, assez pâles, la cocaïne semble produire plus de colorations vives, plus d'arêtes, peut-être plus de relief aussi. Souvent les images cocaïniques trouent les murs ou les suppriment, telles les images alcooliques. Au contraire, les hallucinations chloraliques (du moins les plus nombreuses et les plus remarquables d'entre elles) sont plates; elles adhèrent si exactement au mur, qu'un de nos malade chloralomanes a pu les dire ‘faites par des peintres décorateurs qui se sauvent toujours’, et l'on pourrait les désigner sous le nom d'images décoratives.

Leur forme est l'objet d'incessantes trouvailles; elles ne se succèdent jamais par séries homogènes; elles n'ont ni la flamboyance, ni les sursauts, ni le grouillement infinitésimal des hallucinations cocaïniques: leurs mouvements intrinsèques sont lents; le fourmillement et la vibration sont absents, leur disparition est subite.” (Gatian de Clérambault 1987, p. 163; trad. mia)

6 “J'ai fait porter mon effort non seulement à la compréhension du Drapé, mais au rendu exact du pli”; citato in Tisseron 1993, p. 142.

7 “Une jouissance qui ne doit rien au génital, et dont les drapés de marbre turgescents soutenant le corps chaviré de la Sainte Thérèse du Bernin tentent de nous donner une idée.” (Tisseron 1993, p. 143)

8 “Son automatisme mental avec son idéologie mécanistique de métaphore, bien critiquable assurément, nous paraît, dans ses prises de texte subjectif, plus proche de ce qui peut se construire d’une analyse structurale, qu’aucun effort clinique dans la psychiatrie française.” (Lacan 1966, p. 65)

9 “Du tissage comme mode de travail pour les malades”, in Gatian de Clérambault 1987, p. 818.

10 “Dans une atmosphère uniforme comme de l’eau et totalement dépourvue d’ombre, des personnages fantomatiques ballonnés dans des enveloppes blanches, et la face en partie cachée, se meuvent en silence et lentement, comme dans un fluide alourdi, des sortes de scaphandriers derrière une vitre d’aquarium; [...] les lampes et la rampe versent sur moi une lumière fondue mais intense; dans aucune position du regard, je ne puis les fuir; et je pense aux temps assyriens où l’on coupait à un prisonnier les paupières avant de l’attacher face au soleil; [...] J’aperçois au-dessus de mon œil une ouverture circulaire libre, toute lumineuse, comme si j’étais au fond d’un puits dont on viendrait d’enlever le couvercle; [...] complètement dans l’obscurité, je sens mes mains saisies par des mains délicates, celles d’une bonne sœur, qui, marchant à reculons – m’entraîne, un peu comme pour m’apprendre une danse.” (Gatian de Clérambault 1992 passim)

Bibliografia

Nel testo, l’anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell’edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Anzic, D., 1996, *Le Moi-peau*, Parigi, Dunod.
- Castoldi, A., 1994, *Clérambault: stoffe e manichini*, Bergamo, Moretti e Vitali.
- Gatian de Clérambault, G., 1987, *Œuvres psychiatriques*, Parigi, éd. Frénésie.
- Edel, Y., 1990, *Gaëtan Gatian de Clérambault, psychiatre et photographe*, Parigi, Laboratoires Delagrangue.
- Edel, Y., 1992, *Souvenirs d’un médecin opéré de la cataracte. (Suivi de) En photo profonde avec Clérambault*, Le Plessis-Robinson, Laboratoires Delagrangue.
- Edel, Y., 2002, *Passion érotique des étoffes chez la femme (1908-1910)*, Parigi, Les Empêcheurs de penser en rond / Le Seuil.
- Edel, Y., 2002a, “Postfazione” a Gatian de Clérambault, G., 2002, *Passion érotique des étoffes chez la femme (1908-1910)*, Parigi, Les Empêcheurs de penser en rond / Le Seuil, pp. 113-27.
- Edel, Y., 2002b, “Prefazione” a Gatian de Clérambault, G., 2002, *Passion érotique des étoffes chez la femme (1908-1910)*, Parigi, Les Empêcheurs de penser en rond / Le Seuil, pp. 7-16.
- Girard, M., 1993, “Gaëtan Gatian de Clérambault: morceaux choisis pour un parcours historique”, in *Clérambault, maître de Lacan*, Parigi, Les Empêcheurs de penser en rond, pp. 11-76.
- Lacan, J., 1966, *Écrits*, Parigi, Le Seuil.
- Moron, P. et al., a cura di, 1993, *Clérambault, maître de Lacan*, Parigi, Les Empêcheurs de penser en rond.
- Papetti, Y. et al., a cura di, 1980, *La Passion des étoffes chez un neuropsychiatre: G.G. de Clérambault, 1872-1934*, Parigi, Solin.
- Reudenbach, B., 2000, “Ein Stück in Tüchern”: Rhetorik

der Drapierung bei A. Warburg, M. Emmanuel, G. Clérambault”, in *Reliquiare als Heiligkeitsbeweis und Echtheitszeugnis*, Berlino, Akademie Verlag, pp. 105-40.

Renard, E., 1992, *Le Docteur Gaëtan Gatian de Clérambault, sa vie et son oeuvre (1942)*, Parigi, Les Empêcheurs de penser en rond.

Schmidt-Linsenhoff, V., 2000, “Der Schleier als Fetisch: Bildbegriff und Weiblichkeit in der kolonialen und postkolonialen Fotografie”, in *Fotogeschichte*, n. 20, vol. 76, pp. 25-38.

Sellem, N., 1991, “Gatian de Clérambault: pour quelques photos de plus, (1909-1926)”, mémoire pour l’obtention du C.E.S. de psychiatrie présenté par Nessim Marcel Sellem, Parigi, Université Paris Val-de-Marne (Paris XII), Faculté de médecine [de Créteil].

Shera, P.A., 2009, “Selfish passions and artificial desire: Rereading Clérambault’s study of ‘silk erotomania’”, in *Journal of the History of Sexuality*, n. 18, vol. 1, pp. 158-79.

Tisseron, S., 1993, “Actualité de Clérambault: de la sensation à l’image et au mot”, in *Clérambault, maître de Lacan*, Parigi, Les Empêcheurs de penser en rond, 1993, pp. 139-54.

E|C

Fotografare il margine: il “discorso” della rappresentazione cubista

Francesca Polacci

97

1. Introduzione

Uno scatto fotografico di P. Picasso – eseguito nel suo atelier di Boulevard Raspail a Parigi nel 1913 (Fig. 1) – e due successive rielaborazioni dello stesso (figg. 2, 3¹) saranno luogo di indagine privilegiato per riflettere sullo statuto della rappresentazione quale messo in discorso dall’artista.

Se un interrogativo circa i limiti teorici degli enunciati visivi contraddistingue la produzione cubista dell’autore, questo breve contributo muove dall’ipotesi che la composizione fotografica *Construction au joueur de guitare* (Fig. 1) metta in scena un racconto² che ha per oggetto l’indagine teorica di Picasso sulla rappresentazione e più in particolare dia forma a quel lavoro sui margini che l’artista stava mettendo a punto in papiers collés e assemblages³.

Cercheremo di mostrare come questo scatto fotografico ponga in essere un’operazione di ordine metadiscorsivo in cui l’autore “presenta”, problematizzandone gli esiti, talune dimensioni indagate e poste in tensione attraverso la sua produzione di assemblages⁴.

Più in particolare, attraverso le fotografie in esame, cercheremo di rilevare come Picasso rifletta sui limiti della composizione mettendo in scena, problematizzandone i contorni, la distinzione tra ciò che è “arte” e tutto ciò che non lo è.



Fig. 1 – P. Picasso, *Construction au joueur de guitare*, Paris, atelier di bd Raspail, inizio o estate 1913, 11,8x8,7. Collezione privata.

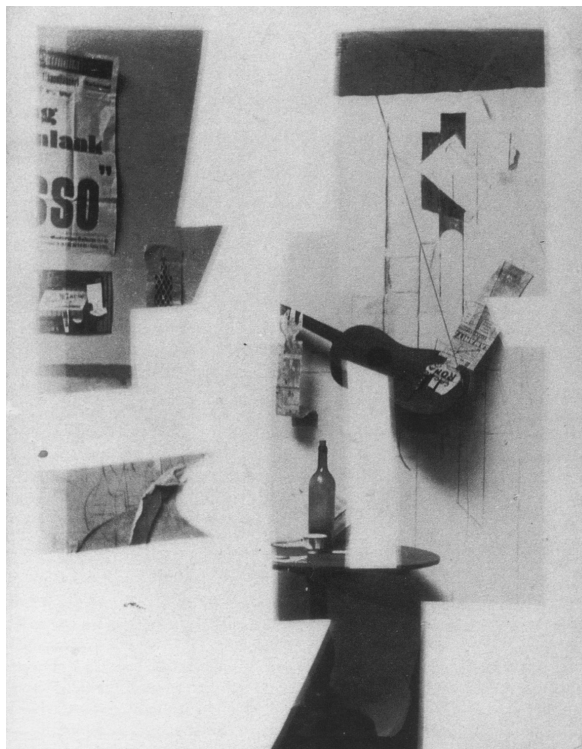


Fig. 3 – P. Picasso, *Construction au joueur de guitare*, Paris, atelier di bd Raspail, inizio o estate 1913, 11,8x8,7. Tiratura originale ottenuta mascherando una parte del negativo, Collezione privata.

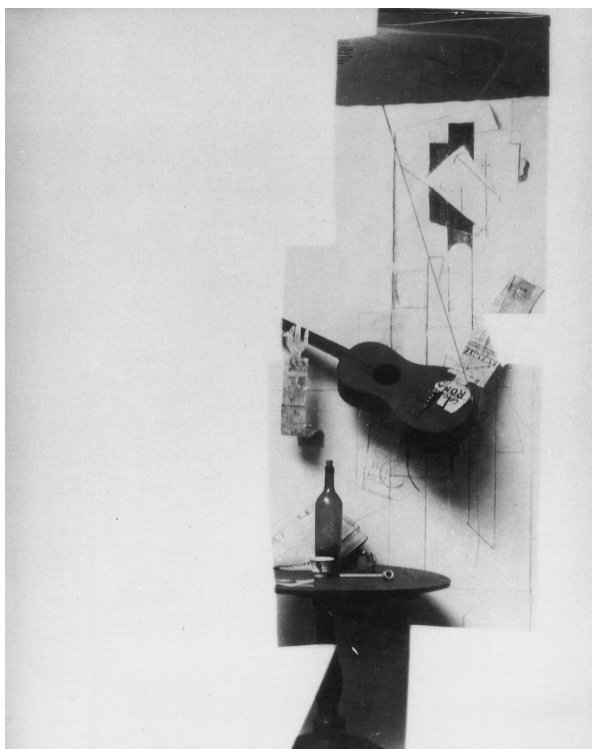


Fig. 2 – P. Picasso, *Construction au joueur de guitare*, Paris, atelier di bd Raspail, inizio o estate 1913, 11,8x8,7. Tiratura originale ottenuta mascherando una parte del negativo, Collezione privata.

2. *Construction au joueur de guitare* (1913): come riscrivere la frontiera estetica

La didascalia della fotografia *Construction au joueur de guitare* (con ogni probabilità non decisa da Picasso, ma posta in seguito) individua come soggetto principale la costruzione effimera che è eliminata dopo lo scatto fotografico. Questa stessa didascalia è conservata anche all'interno del catalogo delle opere cubiste dove la foto è ritagliata con cura (Fig. 4) per conservare solo ciò che secondo il curatore è di un qualche rilievo, fornendoci pertanto anche un'interpretazione di ciò che a suo avviso possa esser riconosciuto come il "suonatore di chitarra".

Con ogni evidenza l'autore del catalogo, Pierre Daix, non è interessato alla fotografia in quanto prodotto artistico, ma in quanto "illustrazione" di un assemblage di Picasso, dunque lo scatto è assunto unicamente in qualità di testimonianza di una costruzione effimera poi distrutta.

È significativo, tuttavia, che il curatore espunga anche il tavolo con bottiglia, giornale, pipa e tazza, o meglio li vorrebbe eliminare ma di fatto non può, li cancella nella scheda di catalogo dove non sono nominati come elementi facenti parte della costruzione, ma non gli è possibile del tutto dall'inquadratura che ne comprende necessariamente una parte. Questo aspetto è rilevante in quanto il tavolo con "natura morta" occupa una posizione sintattica significativa nell'economia della messa

in discorso degli elementi, posizione che, suo malgrado, questo ritaglio già ci segnala.

Tornando alla fotografia completa (Fig. 1), una prima sommaria descrizione permette di indicare tre differenti spazi: a sinistra lo spazio dell'atelier, al centro il tavolo, e tutta la metà destra della foto è occupata dal supporto del "suonatore di chitarra", sostegno con ogni probabilità in legno, ricoperto poi in tela.

Il tavolo in primo piano con bottiglia, tazza, pipa e giornale è rilevante non solo per la posizione occupata, ma anche perché sono proprio gli stessi elementi che popolano le nature morte di Picasso. Se la scelta degli oggetti che compongono una natura morta è strettamente personale e non intercambiabile, tale da configurarsi addirittura come una firma del singolo artista⁵, in questo caso non possiamo fare a meno di leggere in questa composizione di oggetti il riferimento – da parte di Picasso – alle proprie nature morte cubiste che sono così convocate all'interno della fotografia attraverso un assemblage di oggetti.

Ora, questo gruppo di elementi, come anticipato, occupa una posizione interessante dal punto di vista topologico: è perfettamente centrale, nonché congiunge due spazi, quello dell'atelier e quello del suonatore di chitarra, partecipando a entrambi. Peraltro con quest'ultimo vi sono contiguità significative, si veda la plaga di carta bianca in basso (possibile trasposizione delle gambe del suonatore) e la continuità tra il giornale e il supporto del suonatore, insinuando così un'omogeneità tra il tavolo con "natura morta" e la costruzione che ci suggerisce di leggere il tutto come una composizione unica, o quanto meno strettamente compenetrata (chiedendoci peraltro di ripensare quella selezione operata all'interno del catalogo e vista sopra). Ciò detto, ci preme precisare che continueremo a indicare con "costruzione con suonatore di chitarra" non anche il tavolo con natura morta, poiché sarebbe riduttivo ricondurre quest'ultimo alla costruzione: appartiene *anche* all'assemblage, ma non esclusivamente a questo, è figura complessa che chiede di essere indagata più da vicino.

La posizione sintattica del tavolo con natura morta è di particolare rilievo in quanto rela la messa in discorso del mondo del senso comune, quindi lo spazio esterno alla rappresentazione (che viene rappresentato fotograficamente, dunque enunciato) e lo spazio della rappresentazione (tematizzato dalla costruzione, anch'esso enunciato), e con entrambi condivide talune proprietà. Inerire allo spazio dell'atelier e a quello della costruzione fa sì che questo gruppo di elementi partecipi contemporaneamente a due differenti configurazioni, ossia a quella dell'"atelier" dove il tavolo è valorizzato in quanto "modello" delle nature morte di Picasso, e contemporaneamente in quanto facente parte della configurazione "costruzione" è valorizzato come elemento appartenente al dominio della rappresentazione. Il tavolo con natura morta occupa pertanto un luogo liminale denso, inscrivendo, all'interno del discorso fo-

tografico, quella frontiera estetica che gli assemblage di Picasso fanno cadere. Mettendo in scena una figura che appartiene allo spazio della rappresentazione e a uno esterno a esso (entrambi enunciati all'interno della fotografia) Picasso installa, offrendocene una riscrittura, quel *limen* deputato a sancire la distinzione tra ciò che è rappresentazione e tutto ciò che non lo è. Può essere interessante adesso mettere a fuoco *come* l'artista riscrive questo margine.

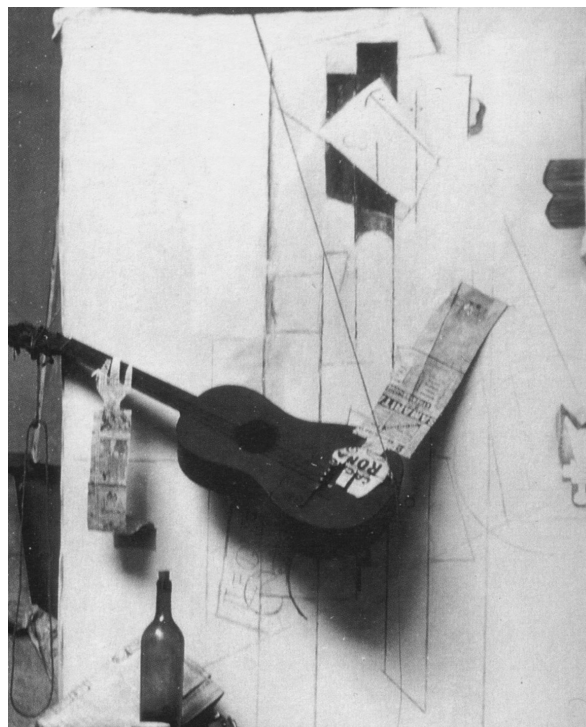


Fig. 4 – P. Picasso, *Construction au joueur de guitare*, Paris, atelier di bd Raspail, inizio o estate 1913, ritaglio della foto originale presente nel catalogo Daix-Rosselet (1979).

Lo riformula sfumandone i contorni, indicando una stretta continuità tra i due spazi enunciati, ri-qualificando pertanto la referenza a una supposta "realtà" esterna all'opera come anch'essa necessariamente già informata dall'artista. Ecco allora che possiamo intendere quanto messo in discorso da questa fotografia come una riflessione metateorica di Picasso rispetto alla sua produzione di assemblage, in cui l'inclusione di elementi "previncolati"⁶ non attribuisce un differente statuto di "realtà" all'opera d'arte ma, aprendo su di un luogo liminale, ne interroga eventualmente il regime di veridizione. O ancora, in termini goodmaniani, potremmo sostenere che in questa fotografia Picasso, nel momento in cui riscrive il *limen* tra spazio della rappresentazione e spazio esterno ad esso e attiva differenti funzioni all'interno di una stessa configurazione di elementi, ci racconta non "che cosa è arte", ma "quando" qualcosa può divenire arte⁷.

3. Fotografia come “esemplificazione” metateorica di qualità estetiche

Se la figura del tavolo con natura morta è complessa sia dal punto di vista sintattico sia per le relazioni di ordine figurativo che instaura, è necessario adesso estendere lo sguardo anche agli altri elementi presenti sulla scena, in quanto alcune figure permettono a nostro avviso di ipotizzare un percorso di espansione e corrispondente convocazione di taluni problemi teorici che Picasso sviluppa più estesamente altrove. Prima di entrare nel merito di questo aspetto ci sembra importante indicare come tale movimento di “esemplificazione” di talune proprietà⁸ avvenga per mezzo di elementi di taglia differente, riconosciamo infatti alcune tele di cui è presentato il telaio, un collage completo (*Au Bon Marché* D.-R. 557), una porzione di un manifesto pubblicitario funzionale a iscriverne una parte del nome di Picasso, un papier collé – la bottiglia in alto a sinistra – che però fa parte di un assemblage più esteso dal quale è scorporato per essere inserito nella composizione. Ma anche la stessa costruzione con suonatore di chitarra sembra porre in essere differenti logiche semiotiche, riconosciamo infatti dei ritagli di giornale che assumono forma figurativa (le mani), il volto del suonatore costruito in forma di papier collé, l’assemblage *Violon* (D.-R. 629a) posto sul margine destro e per metà tagliato fuori dall’inquadratura, infine la chitarra, che è oggetto del mondo e non artefatto, ma che nel momento in cui è assunta nella costruzione è “implementata” come opera d’arte.

Tra gli elementi che danno forma alla composizione fotografica assumono particolare rilievo le tele girate, di cui è mostrato il telaio e che occupano una porzione consistente della foto, queste sono contigue a una tela di cui è mostrato il verso ma la cui inquadratura sembra essere perfettamente omogenea ai telai. Peraltro, come ci ricorda Marin, la cornice, nell’accezione che ci offre il campo semantico dell’inglese *frame* è precisamente il telaio che tende la tela per renderla idonea a ricevere i pigmenti, “è sottostruttura del supporto e della superficie della rappresentazione” (Marin 1988b, p. 200). Ora, come abbiamo avuto occasione di sviluppare più estesamente in altra sede⁹, Picasso mette a punto, mediante papier collés e assemblages, un raffinato lavoro sulle figure di cornice, sia attraverso cornici rappresentate, sia mediante quadri girati, dove il telaio è esibito nella sua qualità di *frame*. La cornice da “aporia della nozione di limite”, “intervallo neutro di bordi” secondo le formulazioni di Marin, è convertita da Picasso in spazio in cui tale intervallo è messo in processo ed esibito mediante un lavoro di tipo intransitivo.

Per quanto concerne questa fotografia (Fig. 1), possiamo ritenere che i quadri girati condensino in forma figurativa il medesimo problema teorico che prende corpo a livello sintattico nella relazione tra i differenti spazi enunciati, dove il tavolo con natura morta, come visto sopra, articola questa stessa relazione, offrendo pertanto una chiave di accesso privilegiata alla riflessione che

Picasso formula sui limiti della rappresentazione.

Ancora, ulteriore elemento che convoca ed esemplifica talune proprietà della rappresentazione investigate da Picasso è la bottiglia appesa al muro, papier collé significativo prioritariamente per la trama di linee che crea un’alternanza di chiaro/scuro.

Si tratta di una modalità di trasposizione del tratteggio incrociato che tornerà in opere a questa successive, si veda ad esempio *Violon* (1915, D.-R- 865)¹⁰. In riferimento a tale assemblage R. Krauss (1981) ha ben messo in luce la differenza tra il tratteggio nel disegno classico e il gioco di linee incrociate realizzato da Picasso: se il tratteggio serve a modellare le superfici conferendo loro una profondità illusoria, in questo caso non è indicato alcun volume, ma il fine di questa trama di linee sembra essere quello di rappresentare il procedimento pittorico in sé, sottraendolo alla sua funzionalità primaria. Indipendentemente dal medium scelto, Picasso continua a interrogare talune dimensioni della rappresentazione pittorica.

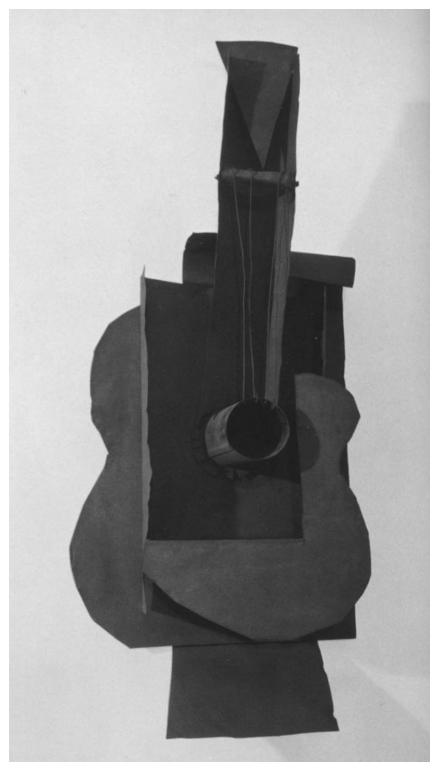


Fig. 5 – P. Picasso, *Guitare*, primavera 1912, costruzione: latta e filo di ferro, 77,5x35x19,3, MoMA, New York, D.-R. 471.

Per tornare alla composizione fotografica, la presenza della bottiglia con tratteggio sembra essere funzionale a esemplificare proprio tale movimento presentativo che concerne un dispositivo della rappresentazione pittorica, dunque a convocarlo in quanto elemento della grammatica espressiva dell’artista. Questo testo fotografico può essere pertanto inteso come l’esito della proiezione del paradigma sul sintagma, in cui alcuni

degli elementi del sistema estetico di Picasso sono messi in processo.

Ulteriore tratto significativo è il nodo appeso alla chitarra, cappio in *à plomb*, possibile trasposizione – all'interno della fotografia – del principio di descrizione della prospettiva.

Il nodo, inoltre, sembra dar forma figurativa all'“apparato di cattura” deleuziano¹¹ e in particolare pensiamo alla rilettura che di questo ha proposto T. Lancioni (2011). Ossia il cappio, oltre ad essere oggetto per eccellenza di cattura, traspone quel dispositivo che permette l'assunzione e la rimessa in forma all'interno di un sistema semiotico di tratti appartenenti a un sistema semiotico differente. Dispositivo che peraltro Picasso, come ben noto, decostruisce e scompone nel corso della sua produzione cubista.

Inoltre, la convocazione della prospettiva in forme analoghe era già stata messa in forma in opere di poco precedenti, si veda ad esempio *Guitare* (1912, D.-R. 555)¹², dove le corde non sono disposte in modo parallelo alla superficie ma convergono verso un punto.

La chitarra “con nodo” convoca a nostro avviso anche l'assemblage attualmente conservato al MoMA, *Guitare* (Fig. 5) (D.-R. 471), dove Picasso realizza un'elaborata scomposizione dei volumi per analizzarne la consistenza. In particolare è pregnante l'inversione che dà consistenza a volumi “negativi”, iscritti per differenza, là dove uno spazio in oggetto è funzionale a iscriverne uno “vuoto” (ad es. la “buca” della chitarra restituita attraverso un cilindro) e viceversa (dispositivo peraltro percepibile unicamente a partire da un preciso punto di vista: laterale o di tre quarti).

4. Traduzioni: il collage attraverso la fotografia

Il lavoro sulla resa della profondità realizzato in *Guitare* è particolarmente pertinente per analizzare la rielaborazione (Fig. 2) di *Construction au joueur de guitare*. Peraltro l'assemblage conservato al MoMA è opera cardine in cui prende forma la riflessione che darà esito alla successiva produzione di papiers collés e papiers journaux¹³ e una delle ipotesi di lettura della rielaborazione fotografica in esame è che i dispositivi di visione sottesi a *Guitare* siano recuperati sia a livello figurativo sia a livello sintattico nella sperimentazione fotografica.

Se con *Construction au joueur de guitare* (Fig. 1) è messo in discorso un racconto che ha per oggetto l'elaborazione teorica di Picasso, mediante un processo di condensazione ed esemplificazione di talune proprietà, con la successiva rielaborazione (Fig. 2) la sperimentazione del collage e del *découpage* è trasposta al supporto fotografico.

Come ben messo in luce da A. Baladassari (1994), Picasso manipola la stampa fotografica coprendo con delle maschere di cartone il negativo, e la copia positiva è ottenuta per contatto, questa rende uniforme, su di una superficie bidimensionale piatta, i procedimenti del

découpage e del collage che sono alla base dei papiers collés. Rielaborazione esito di un gioco di incassamenti enunciazionali per cui il secondo enunciato si propone come filtro del primo, del quale pertinentizza solamente alcuni tratti.

Nel momento in cui la foto assume il collage – traducendolo – ne conserva talune qualità e ne fa cadere altre, ad esempio viene meno l'eteromatericità a favore dell'uniformità della superficie della fotografia; inoltre, se nei collages i ritagli di stoffa o carta incollati vanno a sovrapporsi al supporto, viceversa nella copia ottenuta per contatto la porzione interessata dalla maschera va ad aprire uno spazio vuoto all'interno della composizione fotografica. Non è introdotto uno spessore materico come nel collage ma, per la specificità del mezzo impiegato, per i vincoli espressivi intervenienti, l'esito della trasposizione è quello di un collage costruito per *differenza* e *sottrazione*: si tratta di uno spazio vuoto che ne significa uno pieno, in quanto presuppone l'intervento di una maschera sovrapposta che va a sottrarre specificazioni figurative alla fotografia. Tuttavia è una cancellazione che produce figure: riconosciamo infatti il profilo di una chitarra (costruito per differenza e tanto più evidente se capovolgiamo la foto). Questi i tratti di discontinuità rispetto al collage che, nel momento in cui è assunto all'interno del discorso fotografico, subisce un processo di rimessa in forma. Viceversa un tratto di continuità consiste nella reintroduzione – rispetto alla fotografia – dell'indistinzione tra spazio e volume: l'effetto di omogeneità bidimensionale raggiunto fa sì che si perdano i possibili riferimenti a una simulazione di profondità, e quindi all'effetto referenziale viceversa presente nella fotografia, per ottenere una sospensione della differenza dimensionale degli oggetti e una cancellazione dello spazio deputato ad accoglierli. Viene infatti meno il cubo d'aria in cui collocare i volumi¹⁴, secondo una modalità molto simile a quanto ottenuto con il collage.

La rielaborazione (Fig. 2) di *Construction au joueur de guitare* può pertanto essere intesa come una riflessione che Picasso compie sul collage per mezzo della fotografia, oppure, guardando il tutto attraverso un punto di vista opposto, come una riflessione sulle potenzialità espressive della fotografia per mezzo di una trasposizione del collage. Inoltre, il confronto tra i due testi, chiede di considerare la rielaborazione fotografica come un commento della foto di origine, commento che ci suggerisce di intendere la figura della chitarra come chiave di accesso privilegiata – sia figurativa sia sintattica – per la lettura dell'enunciato di partenza.

Rivolgendo adesso lo sguardo alla seconda sperimentazione di Picasso (Fig. 3), ci accorgiamo come la chitarra continui a funzionare da filtro per la lettura del primo enunciato, si aggiunge tuttavia una rima significativa tra la fessura centrale che compare all'interno della sagoma dello strumento musicale e una analoga fessura presente in *Au bon marché* (D.-R. 557)¹⁵, papier

collé appeso al muro e perfettamente leggibile nella sua interezza. Tale elemento – serratura del cofanetto su cui sono incollati due ritagli con la scritta “Trou” “Ici” – apre a una lettura erotica dell’opera¹⁶, lettura che la rielaborazione fotografica sembra sottolineare e “rivisitare” attraverso l’assunzione del frammento all’interno della chitarra stessa¹⁷.

Note

1 Le foto scattate da Picasso in esame sono accessibili (insieme a un corpus molto più esteso che non prenderemo in considerazione) grazie alle pubblicazioni di A. Baldassari (1994, 1995, 1997).

2 La fotografia in esame non rappresenta a nostro avviso semplicemente un “manifesto” della produzione di Picasso cubista, come già E. Fry (1988) ipotizza, ma, come cercheremo di mostrare, mette in discorso un “racconto” che ha per oggetto la riflessione dell’artista sulla rappresentazione, dunque dà forma a un’articolazione sintattica produttrice di significazione in cui talune figure condensano – all’interno dell’enunciato fotografico – problemi teorici più estesamente sviluppati altrove.

3 Adotteremo un punto di vista strettamente “generativo” e non “genetico”, dunque questioni più specificamente cronologiche scivoleranno in secondo piano a favore di continuità formali convocate dalle opere presenti all’interno della composizione fotografica in esame.

4 Abbiamo trattato più estesamente di un simile soggetto nel corso di una recente monografia dedicata ai collages di Picasso alla quale ci permettiamo di rinviare, cfr. F. Polacci (2010).

5 Cfr. M. Schapiro (1968).

6 Cfr. C. Lévi-Strauss (1962).

7 Cfr. N. Goodman (1978, 1984).

8 Facciamo riferimento alla nozione di “esemplificazione” propriamente goodmaniana, dunque nel senso di possesso di talune proprietà da parte di un’opera e relativa possibilità di una generalizzabilità di queste stesse, in quanto esemplari. Si veda in proposito anche P. Fabbri (2010).

9 Cfr. F. Polacci (2010).

10 È possibile consultare l’immagine di *Violon* (1915) al seguente indirizzo:

http://artinvestment.ru/temp/cache/20100621_picasso_violon.jpg

11 Cfr. G. Deleuze e F. Guattari (1980), in particolare si veda il capitolo 13° dedicato all’“apparato di cattura”.

12 È possibile consultare l’immagine di *Guitare* (1912) al seguente indirizzo:

http://www.shafe.co.uk/art/Pablo_Picasso_Guitar_%28construction_1912%29-.asp

13 Su di un simile aspetto la riflessione critica è piuttosto estesa, ci limitiamo a segnalare gli essenziali riferimenti bibliografici, in particolare per quanto concerne le relazioni tra *Guitare* e l’arte negra, cfr. D. H. Kahnweiler (1948a). Per un’approfondita analisi di *Guitare*, con attenzione anche alla coeva produzione di *papiers journaux*, cfr. Y.-A. Bois (1992) e per uno sguardo interessato alle relazioni con la scultura di Picasso, cfr. W. Spies (2000).

14 Pensiamo in particolare alla riflessione che M. Merleau-Ponty (1948, 1964) ha dedicato a Cézanne.

15 È possibile consultare un’immagine di *Au bon Marché* (1913), maggiormente visibile rispetto a quella presente nella fotografia *Construction au joueur de guitare* (Fig. 1), al seguente indirizzo:

<http://burusi.files.wordpress.com/2009/06/picasso-au-bon-marche-january-march-1913-23-5-x-31-cm-oil.jpg>

16 Il primo a evidenziare un simile aspetto è stato R. Rosenblum (1973) e poi altri autori, tra cui R. Krauss (1998), hanno preso in esame questo collage. Da parte nostra abbiamo proposto un’analisi dell’opera in questione nella già citata monografia, cfr. F. Polacci (2010).

17 Ci sembra significativo un ulteriore elemento di continuità tra il ritaglio che compone un braccio del “suonatore di chitarra”, in cui è leggibile “Samarita[ine]” (cfr. Fig. 1) e l’identica scritta che compare (in parte cancellata) in *Au Bon Marché* “Sama[ritaine]”. Inoltre può forse essere rilevante il fatto che Picasso si opponga – là dove interrogato – a qualsiasi tentativo di definizione di *Guitare* e citi il proprio assemblage unicamente attraverso un sostantivo maschile, “el guitarón” (cfr. Bois 1992).

Bibliografia

Nel testo, l’anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell’edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

Baldassari, A., 1994, *Picasso Photographe 1901-1916*, Paris, Réunion de musée nationaux.

Baldassari, A., 1995, “*A plus grande vitesse que les images*”: *Picasso et la photographie*, Paris, Réunion de musée nationaux.

Baldassari, A., 1997, *Le miroir noir: Picasso, sources photographiques*, Paris, Réunion de musée nationaux.

Baldassari, A., a cura, 2000, *Brassai/Picasso. Conversations avec la lumière*, Paris, Réunion de musée nationaux.

Bois, Y.-A., 1992, “The Semiology of Cubism” in W. Rubin, a cura, 1992, pp. 169-208.

Calabrese, O., 2000, “Lo strano caso dell’equivalenza imperfetta” in *Versus* 85/86/87, pp. 101-120.

Daix, P., Rosselet, J., 1979, *Le cubisme de Picasso. Catalogue raisonné de l’œuvre peint 1907-1916*, Neuchâtel, Ides et Calendes

Deleuze, G., Guattari F., 1980, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit; trad. it. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987, 2 voll.; ora anche Castelvetti, Milano, 1996-1997, 4 voll.

Fabbri, P., 2000, “Due parole sul trasporre” in *Versus* 85/86/87, pp. 271-284.

Fabbri, P., 2010, “Prefazione. La riconcezione semiotica” in N. Goodman, *Arte in teoria arte in azione*, Milano, et al./Edizioni, pp. IX-XXVIII.

Fry, E., 1988, “Picasso, Cubism and Reflexivity”, in *Art Journal*, vol. 47, n. 4, pp. 298-310.

Goodman, N., 1968, *Languages of Art*, Bobbs Merrill, London; trad. it. *I linguaggi dell’arte*, Milano, Il Saggiatore, 1976.

Goodman, N., 1978, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis-Cambridge, Hackett; trad. it. *Vedere e costruire il mondo*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

Goodman, N., 1984, *Art in Theory and in Action in Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press; trad. it. *Arte in teoria arte in azione*, Milano, et al./Edizioni, 2010.

- Kahnweiler, D.-H., 1948a, "L'art negre et le cubisme", in *Présence Africaine*, n. 4, Paris-Dakar (testo poi ripubblicato in Kahnweiler 1963).
- Kahnweiler, D.-H., 1948b, *Les sculptures de Picasso*, Paris, Les Editions du Chêne.
- Kahnweiler, D.-H., 1963, *Der Weg zur Kubismus*, München; tr. fr. *Confessions esthétiques*, Paris, Gallimard, 1963.
- Krauss, R., 1980, "Re-Presenting Picasso" in *Art in America*, n.19, Déc. 1980, pp. 90-96.
- Krauss, R., 1981, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, M.I.T. Press; trad. it. *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Milano, Mondadori, 2000.
- Krauss, R., 1998, *The Picasso Papers*, London, Thames & Hudson.
- Lancioni, T., 2011, "Da Kong a Kong. Inquadrare e tradurre mostri" in *Documenti di lavoro e pre pubblicazioni*, Università degli Studi di Urbino [in corso di pubblicazione].
- Lévi-Strauss, C., 1962, *La pensée sauvage*, Paris, Plon; trad. it. *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore, 1964.
- Marin, L., 1982, "Du cadre au décor pu la question de l'ornement dans la peinture" in *Rivista di Estetica*, 12, pp. 16-35.
- Marin, L., 1986, "Figure della ricezione nella rappresentazione pittorica moderna" in *Carte Semiotiche*, 2, pp. 23-35 (ripubblicato in *Della Rappresentazione*, 2001, pp. 155.175).
- Marin, L., 1988, "Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures" in *Art de voir; art de décrire II*, n° sp. de *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, pp. 62-81 (poi in Marin 1994).
- Marin, L., 1994, *De la représentation*, Daniel Arasse et alii, a cura, Paris, PUF; trad. it. parz. *Della Rappresentazione*, L. Corrain, a cura, Roma, Meltemi, 2001.
- Merleau-Ponty, M., 1948, "Le doute de Cézanne" in *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, pp. 15-49.
- Merleau-Ponty, M., 1964, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard; trad. it. *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989.
- Polacci, F., 2010, *Presentare la rappresentazione: il metadiscorso estetico dei collages di Picasso*, Firenze, Istituto Italiano di Scienze Umane.
- Rosenblum, R., 1973, "Picasso and The Typography of Cubism" in *Picasso in Retrospect*, New York-Washington, Praeger Publishers, pp. 49-75.
- Rubin, W., 1972, *Picasso in the Collection of the Museum of Modern Art*, New York, The Museum of Modern Art.
- Rubin, W., a cura, 1992, *Picasso and Braque: A Symposium*, New York, The Museum of Modern Art.
- Schapiro, M., 1968, "The Apples of Cézanne: An Essay on the meaning of Still-Life" in *Art News Annual*, XXXIV; tr. fr. *Les pommes de Cézanne. Essai sur la signification de la nature morte* in M. Schapiro, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 171-230.
- Schapiro, M., 1996, *Words, Scripts and Pictures: Semiotics of Visual Language*, New York, Braziller Inc..
- Spies, W., 2000, *Picasso Sculpteur. Catalogue raisonnée des sculptures (établi en collaboration avec Christine Piot)*, Paris, Ed. du Centre Pompidou.
- Steinberg, L., 1972, "Other Criteria" in *Other Criteria*, New York, Oxford University Press, (ora The Univ. of Chicago Press, Chicago & London, 2007 pp. 55-92).
- Stoichita, V. I., 1993, *L'instauration du tableau*, Paris, Klincksieck; trad. it. *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore, 1998.