

 **MIMESIS / INSEGNE**

N. 18

Collana diretta da *Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone*

COMITATO SCIENTIFICO

Jacques Fontanille (*Università di Limoges*)

Jean-Marie Klinkenberg (*Università di Liège*)

Jorge Lozano (*Università Complutense, Madrid*)

Isabella Pezzini (*Università La Sapienza, Roma*)

TIZIANA MIGLIORE

I SENSI DEL VISIBILE

Immagine, testo, opera

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Insegne*, n. 18
Isbn: 9788857548043

© 2018 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

13 0. INTRODUZIONE

0.1. The ways the world is – 0.2. Accordarsi sui concetti: “testo”, “opero”, “immagino” – 0.3. Il senso dell’essere – 0.4. Dall’essere ai modi di esistenza del senso – 0.5. Progetto del libro

31 I. IL TESTO

1.1. Testare e tessere. La base relazionalista dell’esperienza – 1.1.1. Testi in forma – 1.2. Il modo di esistenza *attuale* del senso – 1.2.1. “Tessuti di relazioni” e non oggetti linguistici – 1.2.2. La figuratività e i suoi poli espressivi: iconico e astratto – 1.2.3. Il diagramma: l’immagine sotto forma di testo – 1.3. Campo metodologico del testo – 1.3.1. Descrivere – 1.3.2. Segmentare – 1.3.2.1. Il rapporto tutto-parti – 1.3.3. “I nostri selvaggi” – 1.3.4. Ritensività e protensività della lettura – 1.4. Testure e sostanze – 1.4.1. Il sistema della testura – 1.4.2. Istanze di sostanza – 1.4.2.1. Sensi e sostanze. Tra storie e scorie – 1.4.2.2. Resistenza alle sostanze – 1.4.3. Pigmenti – 1.5. Media – 1.5.1. Da “canale” a “interfaccia” – 1.5.2. Il *medium* come mediazione – 1.5.2.1. *Agencement* di umani e non umani – 1.5.3. Il medianico del *medium* – 1.5.4. Tipi di interfaccia – 1.5.4.1. Ipermediazione e immediatezza – 1.5.4.2. Teleazioni – 1.6. Retorica dei testi – 1.6.1. Agentività ed efficacia – 1.6.2. *Accipite et manducate ex hoc...Hoc est...Hoc facite* – 1.7. L’analisi: Jenny Holzer, *Right Palm and Knife Edge 000418* (2007) – 1.7.1. La messa in forma dell’informazione – 1.7.2. Corpi del reato. Il testo testimone – 1.7.2.1. Tre strati di testimonianza

77 II. L'OPERA

2.1. Tra significazione e senso. Il modo *realizzato* – 2.1.1. Senso che un testo ha? – 2.1.2. Avere il senso del testo – 2.2. La presa del senso nell'immanenza – 2.3. Il paratesto – 2.3.1. Le “parentele” testuali – 2.4. Campo metodologico dell'opera – 2.4.1. Dal testo all'opera – 2.4.2. Il discorso dell'arte – 2.4.2.1. Archeologia del sapere nell'arte – 2.4.2.2. Nuove mosse e sperimentazioni critiche – 2.4.3. *Ergon*. Quando è opera – 2.4.3.1. Sintomi del fatto estetico – 2.4.3.2. Esemplarità e campionamenti – 2.4.3.3. Opera: un verbo e non un sostantivo – 2.4.4. Operatività delle opere: esecuzione, implementazione, attivazione – 2.5. Il *parergon* – 2.5.1. Kant. *Parerga*, porte di accesso al gusto – 2.5.2. Le mancanze dell'*ergon* – 2.5.3. Il *parergon* nell'*ergon* – 2.5.4. Il *parergon* figura delle istanze di produzione e di ricezione – 2.5.4.1. La cornice – 2.5.4.2. Il cartiglio – 2.5.4.3. La *legenda* – 2.5.5. Quadraturisti. Il *parergon* dell'inesposto – 2.6. Artificazioni e disartificazioni – 2.7. Opera aperta oggi – 2.7.1. L'esperienza dei visitatori come opera – 2.7.2. Il bricolage – 2.7.3. Il valore espositivo – 2.7.4. La performatività – 2.7.5. La tradizione del nuovo – 2.8. Questionari o problemi? Sul giudizio di valore – 2.9. L'analisi. Il tempo dell'opera d'arte ai raggi X. Sigmar Polke e Francisco Goya – 2.9.1. Indizi curiosi. *Las viejas* o *El tiempo* (1812) – 2.9.2. *Die Alten* (1984-1997) – 2.9.3. Ambienti immersivi. Da *audience* a *detectives*

149 III. L'IMMAGINE

3.1. Immagine. Immaginare e immaginazione – 3.1.1. I modi *virtuale* e *potenziale* del senso – 3.2. – Un'*image* non è una *picture* – 3.2.1. Termini in uso per dire “immagine” – 3.2.2. Valore delle *picture* per l'*image* – 3.3. Tramandare: dall'opera all'immagine attraverso i testi – 3.3.1. Tramandare ed educare – 3.3.2. Detonatori dei precursori – 3.4. Immanenza e trascendenza – 3.4.1. Le tre vie della trascendenza – 3.4.2. I “quasi vivi”: la pratica del restauro – 3.5. Amnesie del sistema dell'arte – 3.5.1. Christian Boltanski, *Liste des artistes...* (1995) – 3.5.2. L'archivio: “uso monumentale” e “uso documentale” – 3.5.3. Teorie della conoscenza e teorie del riconoscimento – 3.6. L'analisi: Vik Muniz, *Afterglow*

(2017) – 3.6.1. Collezioni di sguardi – 3.6.2. Rimembrare.
Big data dell'arte e immagini-cristallo

183 IV. POST-IT

185 BIBLIOGRAFIA

211 INDICE DEI NOMI

A Luca e ad Annalisa, al nostro tessuto quotidiano

RINGRAZIAMENTI

Questo libro non avrebbe visto la luce senza lo sprint e i giudizi attenti di mia madre, le indicazioni di Gianfranco Marrone e i suggerimenti di Paolo Fabbri con la semiotica, che è la lingua del pensiero più vicina ai nostri vissuti. Ringrazio Arianna Di Genova e Gregorio Botta da cui imparo a esprimerla per un pubblico quanto più ampio possibile.

INTRODUZIONE

Determinare le forme della presenza del senso e i modi della sua esistenza, interpretare le une e gli altri come istanze orizzontali e livelli verticali di significazione, descrivere i percorsi delle trasposizioni e delle trasformazioni dei contenuti, ecco dei compiti che non appaiono più utopici (Greimas, *Del senso*, 1970)

Questo libro nasce dal bisogno di indagare i modi di esistenza del senso. Per quali discontinuità del senso passa la continuità quotidiana di azioni, cognizioni e affetti?

0.1. *The ways the world is*

Saperlo è tanto più urgente quanto più oggi ci si ostina a chiamare tutto *immagine*: qualunque cosa cada sotto i nostri occhi prende questo nome. Ciò è dovuto in gran parte a fotografie digitali e a dispositivi di visualizzazione su cui le nuove tecnologie e i nuovi media hanno puntato al massimo e che oggi risultano vincenti anche nelle scienze, poco inclini alla razionalità astratta. Ma una radiografia non è un'immagine né lo è un manifesto pubblicitario o un quadro.

In qualsiasi tipo di creazione e ambito di produzione distinguiamo il "tessuto" di relazioni che tessiamo, cioè il *testo*, dalle maniere di presentazione, affissione, esposizione, pubblicazione con cui questo testo *opererà*; in entrambi i momenti avremo usato l'*immaginazione* e convocato immagini dell'*immaginario* e immagini affiorate alla memoria. Nella fruizione, che è il movimento di ritorno, i *testi* in grado di *operare* cambieranno sensibilmente lo sguardo; non si limiteranno a diventare immagini, ma accenderanno l'*immaginazione* ed entreranno nella memoria e nell'*immaginario*. Si slitta da un livello all'altro in un sali e scendi continuo di protensioni e ritenzioni.

Questa struttura integrata che mettiamo in risalto, questo sistema respiratorio testo-opera-immaginazione-immaginario, non riguarda solo il campo dell'arte ma tutti i movimenti anaforici e ricorsivi, fra virtualità, atto, potenzialità e compimento dei nostri modi di fare e di essere al mondo, in nome di valori costituiti e da costituire. Ci interessa interrogare il senso delle cose nel loro carattere dinamico, che è forse il più naturale, quello dell'uso corrente della parola *way* in inglese: *the way the world is* è “la maniera in cui il mondo è” (prodotto, fruito...) e di conseguenza “il mondo così com'è” (Goodman 1960). Perciò per Goodman (Fabbri 2012, p. 166) le immagini mentali sono entità non ancora realizzate, non manifestate con una precisa sostanza dell'espressione, visiva o verbale, poniamo. Fabbri (*ibid.*) fa l'esempio delle pietanze che vengono portate a tavola e che nessuno mangia, preparate per essere mangiate ma poi riportate via senza che nessuno le abbia toccate. «Sono cibi attuali, non virtuali, perché qualcuno li ha preparati, ma nemmeno realizzati, perché nessuno li ha mangiati» (*ibid.*). La pluralità paradigmatica dei diversi gradi di realtà permette di aggirare la dialettica fra “mondo reale” e “mondi possibili”, che è una delle basi teoriche più forti del realismo, per preferirvi l'osservazione dei *ways the world is*. Il mondo “reale” è fatto al suo interno «di mondi differentemente modalizzati: mondi virtuali, altri attuali, altri infine realizzati, altri ancora che tornano nello stadio della virtualità, e così via incessantemente» (*ibid.*). Testo, opera e immagine sono le forme paradigmatiche dei modi di esistenza del senso e sull'asse sintagmatico sono i vettori, le tappe di percorsi orientati nei modi della “non disgiunzione” con noi (*testo*), della “congiunzione” (*opera*), della “non congiunzione” (*immaginazione*)¹ e della “disgiunzione”

1 Qui sono in gioco entrambe le accezioni kantiane di “immaginazione”, “produttiva” e riproduttiva”. L'immaginazione *produttiva* agisce anche in assenza di stimoli sensibili diretti e *schematizza* immagini già presenti nella memoria nell'unità dell'appercezione; l'immaginazione *riproduttiva* coglie degli *eidos* dall'esperienza e li rielabora empiricamente nell'intuizione. Sia nel caso della “produzione libera” sia nel caso della “riproduzione fedele” risalta il ruolo niente affatto secondario dell'immaginazione, che nel più preciso termine tedesco usato per indicarla è una *Einbildungskraft*, una costruzione interna del senso: rafforza la memoria in vista di determinazioni future. L'immaginazione è il modo *potenziale* del senso, il non congiunto con l'opera; crea e sintetizza relazioni nell'internità. Si contrappone al testo che è il modo attuale non disgiunto; crea e tesse relazioni nell'esternità (cf. il quadrato semiotico dei modi di esistenza del senso, *infra*, § 1.2.). Sartre (1936) enfatizzerà il potere “irrealizzante” dell'immaginazione rispetto

(*immaginario*),² cioè nel verso *attuale* → *realizzato* → *potenziale* → *virtuale* e *à rebours*.

L'abitudine di definire "immagine" momenti diversi dei rapporti con il percepibile è un sintomo delle idee confuse sull'argomento, della scarsa disponibilità di teorici, filosofi e storici a imparare dall'esperienza. Non è un problema meramente terminologico. Mischiare nell'immagine livelli materiali e mentali, virtuali e attuali dell'esperienza rischia, da un lato, di far dimenticare caratteristiche e collocazione proprie dell'immagine, che sono psichiche, del vissuto psichico individuale e collettivo, dall'altro di impedire la lettura di una traiettoria del senso. «La tendenza a privilegiare il generale, per l'arte come per molte altre cose, non è probabilmente il miglior modo per giungervi» (Cometti 2002, p. 100).³ Va fatto ordine nei modi di esistenza del senso, esterni e interni, di oggettivazione e soggettivazione: I] c'è una fase in cui ci correliamo con forme e sostanze del mondo, quando si instaurano, si pronunciano, si attuano relazioni ed escogitiamo vie della loro *testualizzazione*. Questa fase si distingue da un'altra II] in cui il senso si realizza, si effettua, letteralmente *opera*, quando il testo viene attivato e implementato. III] Segue una fase di retro-azione mentale del senso, di ritorno dell'opera stavolta davvero in veste di *immagine*, nei due aspetti: potenziale, se l'opera risveglia l'*immaginazione* e virtuale, se penetra nell'*immaginario*, individuale e collettivo, e si iscrive nella memoria. Significa uscire tanto dalla convinzione che si dia una realtà in sé quanto dalla dicotomia fra l'*a priori* dell'intelletto e l'*a posteriori* della sensibilità. Interiorizziamo opere ed esteriorizziamo e tramandiamo immagini attraverso testi. Ci

all'esperienza, tale che in essa la coscienza va anche oltre la materialità ed esprime la propria libertà. Ma non ne negherà la prestazione costruttiva.

- 2 "Immaginario" non come campo libero della fantasia o attribuzione di un carattere fittizio alle nostre rappresentazioni mentali, ma come *imagerie*, patrimonio unitario dei processi antropologici di simbolizzazione e di mitizzazione, dove «semiotico e simbolico, semantico e sintattico si tengono insieme». Cfr. Wunenburger 1995, tr. it., p. 15.
- 3 Un altro dei rischi del chiamare tutto "immagine" è di semplificare il problema riducendo la rappresentazione all'idea di una somiglianza sbiadita della vera realtà (Platone) o a quella di un'*adaequatio* alla realtà (Descartes, Hume). È la tesi di Silvana Borutti (2006). «La funzione *relazionale* e *simbolica* che è costitutiva della rappresentazione, la relazione sostitutiva, per cui qualcosa sta al posto di qualcos'altro, è appiattita sulla funzione iconica. La sostituzione perde il suo valore dinamico e tende a diventare raddoppiamento mimetico». *Ivi*, pp. XXIV-XXV, corsivo ns..

costituiamo attraverso mutui scambi fra interocettività ed esteroceettività, ci simbolizziamo così.⁴ Ecco perché «non più di quanto ci si possa bagnare due volte nello stesso fiume, non si guarda due volte lo stesso quadro, non si entra due volte nella stessa cattedrale» (Genette 1994, tr. it, p. 251). L'interiorizzare non è meno semantico né meno articolato delle forme di esteriorizzazione, ma è diverso. «Che ogni realtà abbia una parentela, un'analogia, un rapporto insomma con la coscienza è ciò che concedevamo all'idealismo per il fatto stesso di chiamare le cose "immagini" [...]. Ma per stabilire tra la percezione e la realtà il rapporto della parte con il tutto bisognava lasciare alla percezione il suo vero compito, che è di preparare delle azioni» (Bergson 1959, tr. it., p. 192).

Immagine, testo e opera risultano quasi sempre oggetti di studio isolati, con il termine *passepartout* di "immagine" usato come un sinonimo, tanto del testo quanto dell'opera. Qui si sceglie invece di mostrarne le interdipendenze e la continuità, la progressione. Testo, opera e immagine, infatti, non sono cose, ma funzioni che hanno ragion d'essere e valenze. Così Gérard Genette (1994) non dubitava che l'opera consistesse in un testo fisico e si incarnasse poi in nuovi esemplari dello stesso testo, avendo un modo di manifestazione immanente e uno trascendente. Testo, opera e immagine sono funzionali, in una logica di insieme, all'andirivieni fra esteriorità ed interiorità, fra universi di valori individuali e assiologie collettive. Metodo di analisi, teoria ed epistemologia per esaminarli saranno quelli della semiotica strutturalista e generativa, che offre competenze indispensabili nell'articolazione e nell'approfondimento del pensiero (Fabbri, Mangano, a cura di, 2012; Migliore 2017). «Il discorso critico semiotico ha avuto nei confronti della proliferazione contemporanea dell'immagine, per cui tutto sembra immagine oggi, un'attitudine più disincantata rispetto ad altre discipline, anche per ragioni di organizzazione della conoscenza. La semiotica, più che offrire interpretazioni, studia le strutture dell'interpretazione, per cui non ha mai smesso di interrogarsi sui modi di significazione dell'immagine» (Pezzini 2008: 14).

4 La *tabula rasa* è allora un metodo, ci tocca fare *tabula rasa*: la "pagina bianca" non è la condizione di partenza, ma un mezzo necessario, voluto e cercato. Il sistema percettivo «deve essere contemporaneamente un sistema di archiviazione, come un foglio di carta o una tavoletta di cera, e un sistema di riflessione sempre vergine; come dirà Freud, è necessario che abbia insieme i caratteri di una lastra fotografica e dello specchio di un telescopio». Ferraris 1996, p. 29.

0.2. Accordarsi sui concetti: “testo”, “opero”, “immagino”

Sulla semiotica e sulla definizione del concetto di testo circolano voci varie. Il lettore troverà questo punto sviluppato per esteso nel primo capitolo (cfr. *infra*, § 1.2.). La semiotica non è una branca della linguistica. I linguisti di riferimento per la semiotica, anzi, dicevano l'opposto. Per Saussure la linguistica è una parte della scienza semiotica (Saussure 1916, tr. it., p. 26); per Hjelmslev (1943) esistono tante semiotiche, inclusa quella del linguaggio verbale, quanti sono i sistemi di significazione articolati in forme e sostanze, dell'espressione e del contenuto. La semiotica è la disciplina che studia non i segni e ancor meno i segni verbali, ma i processi e i sistemi di significazione (Fabbri 1998; Marrone 2018). Sia per la semiotica generativa (Greimas) sia per la semiotica interpretativa (Eco), poi, il testo non è una cosa scritta, ma un *costrutto di senso*.

L'accezione di “testo” come “espressione linguistica” è estranea alla semiotica, che con questo *qui pro quo*, però, è divenuta il bersaglio delle critiche dei Visual Studies. In Mitchell (1994, p. 83) *image e text* è una coppia di contrari omologata all'opposizione visivo/verbale, tanto da rifiutare l'idea di “descrivere” un'immagine come un testo visivo (*ivi*, p. 99). Qui sì che erroneamente si identifica il testo con una poesia o un brano di letteratura. Uno dei pilastri del programma del Pictorial Turn – la dimensione “non testuale”, cioè “non verbale” dell'immagine – si basa su questo mito: «Linguistica, semiotica, retorica e vari modelli di testualità sono diventati lingua franca per le riflessioni critiche sulle arti, sui media e sulle forme culturali. La società è un testo. La natura e le sue rappresentazioni scientifiche sono discorsi. Persino l'inconscio è strutturato come un linguaggio» (Mitchell 1992, tr. it., p. 79).⁵ Laddove riferito alla semiotica, almeno in Europa, il pilastro del Pictorial Turn è costruito sulla sabbia: questo mito è falso. Chi nelle scuole di semiotica abbia usato il testo, in senso linguistico o no, come una metafora del reale, paragonando la realtà a un grande testo da interpretare, ha abusato del

5 Sul giudizio di Mitchell devono aver pesato definizioni insensate del termine “testo”, come la seguente, che dà la misura del male che la semiotica ha saputo farsi anche di fronte a vasti pubblici: «Un oggetto considerato come un testo può essere analizzato come una sequenza co-testuale di segni, come una sequenza con-testuale di segni, e come un testo». T.A. Sebeok, a cura di, *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, 3 voll., Mouton de Gruyter, Berlin-New York-Amsterdam 1986, p. 1081, trad. ns..

concetto. In Greimas testo e realtà non sono commensurabili, non c'è omologia possibile: la realtà è una macrosemiotica o “semiotica del mondo naturale” fatta anche di testi.

In semiotica testo e immagine anzitutto non sono entità ma processi. E appartengono, nella nostra proposta, a gradi diversi di realtà, materiale e mentale (un'immagine non si può descrivere), che sono fasi concatenate, sintagmatiche, lungo un'unica traiettoria. L'immagine è il modo potenziale o virtuale del senso, di de-realizzazione e registrazione mentale, restituita poi nuovamente visibile sotto forma di testi. Il testo è il modo attuale del senso, dai verbi latini *testari* e *texere*: (io) “testo” ovvero metto e mi metto alla prova, “reco testimonianza”, e “tesso” relazioni fra espressioni e contenuti. Il testo condensa sia gli atti del testare e del tessere, il “test” e la “tessitura” di relazioni, sia il *textus* participio passato, il “tessuto”, i risultati di questi atti ossia le testualizzazioni, i testi “selvaggi”.⁶ Per esempio sia lo *scatto fotografico*, che testa e tesse relazioni attraverso la scelta dell'obiettivo, la messa a fuoco, l'inquadratura, l'angolazione, il piano, la luce, sia la *fotografia*, cioè il tessuto che ne reca traccia, sono testi. È un concetto, quello di “testo”, trasversale alle forme espressive e che va oltre l'ambito del linguaggio verbale: designa sia il produrre senso sia i prodotti di questo atto: «Poiché la stessa parola “testo” richiama etimologicamente *l'intrecciarsi* dei fili della tela, si può dire che con *l'interpretazione del testo* come meccanismo eterogeneo, diviso in una gerarchia di testi nei testi, restituiamo al concetto di “testo” il suo significato di partenza» (Lotman 1985, p. 265, corsivo ns.). Di qui l'*omonimia* della parola in italiano e in francese: “testo”, fr. “*texte*”, è sia “io testo”, fr. “*je texte*”, sia “il/un testo”, “*le/un texte*”. *Testo/texte* è insieme una forma verbale e una forma nominale, da disambi-

6 Il celebre motto di Greimas “i testi sono i nostri selvaggi” sintetizza questa doppia natura del testo. Il motto è generalmente e giustamente letto come un'esortazione a seguire l'esempio di Lévi-Strauss nell'adeguare epistemologia, teoria e metodo dell'analisi alla grandezza semiotica in esame. Lévi-Strauss, infatti, ne *Il pensiero selvaggio* (1962), ha evitato di addomesticare con nozioni pregresse culture e mentalità che non vi si adeguavano. In Lévi-Strauss, però, “selvaggio” era un attributo non dei “testi” di queste culture ma del loro particolare pensiero, mitico e magico, incentrato sull'attenzione alle qualità sensibili. Greimas, associandolo ai testi, riunisce i due aspetti: analizzare le testualizzazioni come se fossero dei “selvaggi”, senza appiattirli sulle nostre categorie; testare e tessere relazioni con la forma logica e l'atteggiamento del “pensiero selvaggio”.

guare localmente. Ecco che cosa prendere sul serio: la semantica del concetto di testo, rivelatrice della sua valenza. In questa omonimia, in questo doppio senso della parola “testo/texte” nelle lingue, sta la chiave del concetto, che Lotman (*op. cit.*) non ha avuto problemi a trovare.

Un mucchietto di creta sul banco dello scultore [...]. Ogni singola pressione delle mani, dei pollici, ogni singola azione dello scalpello porta a compimento l'opera. *Non guardate lo scalpello, guardate la statua.* Ad ogni nuova azione del demiurgo la statua poco a poco fuoriesce dal suo limbo. Va verso l'esistenza, verso quell'esistenza che alla fine risplenderà di *presenza attuale* [...]. All'inizio debolmente esistente, per via della sua distanza dall'oggetto finale, un po' alla volta la statua *si definisce, prende forma, esiste.* Lo scultore inizialmente la presentisce soltanto e *la compie un passo dopo l'altro* attraverso ogni singola determinazione imposta alla creta. Quando sarà conclusa? Quando la *convergenza* sarà completa, quando la realtà fisica di questa cosa materiale e la realtà spirituale dell'opera da fare [*œuvre à faire*] si saranno *congiunte* [...], quando la configurazione fisica integrerà l'opera d'arte al mondo degli oggetti e le darà una presenza *hic et nunc* nel mondo delle cose *sensibili* (Souriau 1943, tr. it., pp. 84-85, corsivo ns.).

Separare il “testo” dalla “pratica”, come nelle scatole monoblocco incassate a matrioska della teoria di Jacques Fontanille (2008) – “segni”, “testi”, “oggetti”, “scene predicative”, “pratiche”, “strategie”, “forme di vita” – allontana da una semiotica generativa. Devia dal “percorso generativo del senso”, cioè dal modello che Greimas ha proposto per l'analisi della significazione e che è fondato proprio sull'attraversamento, per gradi, di modi di esistenza semiotica: dalla realizzazione risalendo verso la virtualità, nell'ottica dell'analisi, e viceversa dalla virtualità alla realizzazione, nell'ottica della produzione [Greimas, Courtés 1979, tr. it., voce “Generativo (percorso-)”, pp. 140-143].⁷ Scindere il testo dalla pratica è come dire che «Pigmalione si innamora della sua statua dopo che è stata fatta» (Souriau 1943, tr. it., p. 217). Il testo è un Giano bifronte: una faccia dell'enunciazione, l'*atto*, “io testo”, è rivolta all'esterno, l'altra faccia, il *risultato*, “il testo”, è rivolta all'interno. L'atto di *débrayage* instaura il senso; il risultato, la testualizzazione, ne specifica la prassi. Nell'idea di testo l'atto è “implicito” perché l'analisi parte dai “selvaggi”,

7 Sul percorso generativo nella semiotica greimasiana cfr. Marsciani 2012a.

dalle testualizzazioni e perciò, come indicazione di metodo, “fuori dal testo non v’è salvezza” (Greimas); ma l’atto è nondimeno presente nelle “marche” e “tracce” che le testualizzazioni recano (Greimas e Courtés 1979, tr. it., voce “Enunciazione”, p. 104).

Di recente le due posizioni sono state ritenute incompatibili: «il testo è il *correlato oggettuale* conforme al progetto teorico della descrizione (*côté* fenomenologico) o è un *elemento* della manifestazione a cui ci si deve hjelmslevianamente adeguare nell’analisi (*côté* strutturalista)» (Paolucci 2010, p. 205, corsivo ns.). Gianfranco Marrone (2010) configurerebbe allora «una fenomenologia senza riduzione fenomenologica» (Paolucci 2010, p. 207) ovvero privilegierebbe la prospettiva dell’“invenzione del testo” senza mettere fra parentesi il testo come “testualizzazione”. Si è proposto quindi di «abbandonare una semiotica del testo a favore di una semiotica delle pratiche e delle culture», che avrebbe «oggetti di analisi i cui effetti di senso sono aperti e non coesi, e cioè irriducibili ai tratti che per un approccio generativo costituiscono la testualità (coerenza, chiusura e coesione)» (*ivi*, p. 253). Ma il testo non è né un’evidenza fenomenica né un dato, è un’istanza di mediazione delle relazioni con il mondo, anzi è proprio *il* luogo della correlazione fra soggettività e oggettività. I semiologi possono benissimo cominciare l’analisi dalle testualizzazioni e dire che «l’oggetto nella sua materialità non è ancora un testo ma deve essere *istituito* come tale, a monte, nel corso della sua progettazione o a valle, nella fase della sua presentazione da parte di un interprete che lo ri-enuncia (ri-istituisce) nell’atto di lettura» (Pozzato 2001, p. 99). Considerano solidali, reversibili e in presupposizione reciproca i due aspetti del processo: l’atto, “*je texte*”, e il risultato, “*le texte*”.⁸

Opporre un’accezione impoverita del testo a un’idea di pratica in senso vasto, come se “testo” e “pratica” fossero *dei ex machina* intercambiabili di risoluzione di problemi, è arbitrario tanto quanto opporre il *text* alla *image*. “Invenzione del testo”, cioè il momento di tessitura delle relazioni, e “testualizzazione”, il tessuto che ne risulta,

8 Rossana De Angelis (2014, pp. 18-20) fa notare che l’instabilità fra “esperienza” e “teoria” nella nozione di testo era già presente nella glossematica di Hjelmslev, addirittura sotto forma dei modi di esistenza della “manifestazione” e della “realizzazione”, giustamente. Ma anziché tentare di spiegarne il perché, ad esempio con ipotesi sulla semantica e sulla dimensione assiologica del concetto di testo nelle culture, finisce anche lei con l’ipostatizzare “*texere*” e “*textus*”, come «*oggettol* (fenomenologico) e *oggetto2* (epistemologico)» (*ivi*, p. 21).

non si contraddicono, essendo entrambi costituenti del modo attuale delle relazioni, il primo *in actu, in fieri*, la seconda attuata. Li motiva proprio il tentativo di un «approccio semantico al testo», in grado di spiegare «le regole di produzione di senso che articolano l'universo discorsivo di una cultura» (Paolucci 2010, p. 213). Paolucci caldeggia questo approccio, ne riconosce il punto di partenza in Fabbri (1973), ma dubita che il suo destino sia all'interno di una semiotica generativa (Paolucci 2010, pp. 213-214). Noi pensiamo di sì.

Una semiotica a vocazione scientifica ed euristica cerca «la propria ragion d'essere nelle ipotesi di spiegazione che riesce a fornire di un mondo sensato» (Marrone 2017, p. 16); non sono gli uomini a dar senso al mondo, ma il senso circola nelle culture, anzi «sgattaiola da tutte le parti, lasciandoci alla ricerca di una sua migliore determinazione» (Marrone 2018, p. 48). La via, prima di osservarne gli attori figurativi, è «articolare una morfologia di valori e regole logiche della loro trasformazione» (Fabbri 1973, p. 127). I concetti interdefiniti di “testo”, “opera” e “immagine” in questo libro schiudono uno spiraglio. Si offrono come espressioni assiologiche dei modi di produzione del senso, finora definiti solo in termini di modalità: /sapere/ e /potere/ per il modo realizzato; /volere/ e /dovere/ per il modo virtuale. Confermano, arricchiscono e approfondiscono l'ipotesi che il senso si genera e si trasforma attraverso differenze. Il “percorso generativo”, lungi dall'essere un “circolo intralinguistico” (De Angelis 2014, p. 255), un “simulacro” di simulazioni con «limiti che impediscono alla semiotica di proseguire» (Paolucci 2010, p. 177), «un meccanismo omeostatico e gerarchico» (*ivi*, p. 184), è il modello della morfodinamica del senso, uno strumento potente e ancora fertile.⁹ Greimas, come ammette lo stesso Fontanille (2001, p. 2), lo riprende

9 Il che emerge soprattutto nello studio sulla semiotica delle passioni: «Concepire la teoria semiotica secondo la forma di un percorso consiste nell'immaginare una sorta di cammino marcato da stadi, certo, ma soprattutto come un flusso che coagula del senso, come suo ispessimento continuo che parte dal *flo* originale e “potenziale” per arrivare, attraverso la sua “virtualizzazione” e la sua “attualizzazione” fino allo stadio della “realizzazione”». Greimas, Fontanille 1991, tr. it., pp. 4-5. La traiettoria qui va «dalle precondizioni epistemologiche alle manifestazioni discorsive». Più avanti nella trattazione Greimas e Fontanille daranno un ordine diverso alla stessa traiettoria e cioè virtualizzazione → attualizzazione → potenzializzazione → realizzazione, riconoscendo nella potenzializzazione una «sospensione dell'azione e una porta aperta sull'immaginario» (*ivi*, pp. 127-128).

direttamente da Saussure e da Hjelmslev: «il percorso generativo è sia un percorso di trasformazione della “visione del mondo”, sia un percorso di trasformazione del soggetto epistemologico che si sforza di coglierne la significazione; ad ogni tappa di conversione si pone la medesima questione: quella della proiezione di *valori differenziali* a partire da *valenze sensibili*» (ivi, p. 20, tr. ns, corsivo ns.). Meno omeostatico di così!

Vedere l'immagine, il testo e l'opera come datità è una conseguenza, dicevamo all'inizio, dello scarso credito che si dà all'esperienza. In Occidente la priorità dell'essere sull'essere del fare è dura a morire:

Il senso che oggi abbiamo delle caratteristiche essenziali di persone e oggetti è in larga parte il *risultato* dell'arte, mentre molte teorie ritengono che l'arte dipenda e si riferisca a essenze già in essere, invertendo così il processo reale. Se oggi siamo consapevoli di significati essenziali, è soprattutto perchè gli artisti di tutte le diverse arti li hanno estratti ed espressi in un contenuto percettivo vivido e rilevante. Le forme o le idee che per il pensiero di Platone erano modelli e schemi di cose esistenti in realtà ebbero origine nell'arte greca, e dunque il modo in cui Platone ha trattato gli artisti è un esempio sommo di ingratitudine intellettuale (Dewey 1934, tr. it., p. 283)

0.3. *Il senso dell'essere*

Anche nella ricerca del senso l'approccio ontologico va per la maggiore. «Il compito di un'analisi esistenziale dell'esserci è, per quanto riguarda la possibilità e la necessità, predelineata nella costituzione ontica dell'esserci [...] e ciò che appartiene all'essenza dell'esserci è: essere in un mondo» (Heidegger 1927, tr. it., pp. 51-53). “*Esistentivamente*” per Heidegger è “*onticamente*” (ivi, p. 55). Entità precedono l'esistenza e coincidono con essenze “gettate”, separate in soggetti “uomo” e oggetti “cose” del mondo “circostante”, gli “impiegabili”, gli “allamano” «accessibili al pro-curare circumspeztivo» (ivi, p. 227). Parafrasando Heidegger, l'uomo non può non essere ciò che già è e diventa solo ciò che è: «*Diventa ciò che sei!*» (ivi, p. 421, corsivo ns.). Ha il suo orizzonte di comprensione nell'*ad-venire* (ivi, pp. 926-927), ma il proiettarsi in avanti nel tempo attraverso “progetti” non lo modifica: volere, desiderare, impulso o inclinazione sono solo espressioni del nostro essere avanti a noi come “essere presso”. Dal paradosso fra l'essere già sempre “al cospetto di noi stessi” e la tensione

a cogliere “il senso dell’essere” scaturisce l’angoscia, che non sa che cosa sia ciò davanti a cui essa è angoscia, non ha occhi per “vedere” un determinato “qui” o “là” da cui si avvicina ciò che è minaccioso. Drammaticamente, «il davanti a che dell’angoscia è l’esser-nel mondo come tale» (ivi, p., 531, corsivo ns). L’uomo, autodeterminato e autocompreso, non lo sa definire e lo ritiene pertanto “insignificante” e “privo d’importanza” (ivi, p. 533). Oggi, a quasi un secolo di distanza, questo “intramondano” in quanto tale di Heidegger, intriso del malessere dell’esistenzialismo, appare un impianto chiuso a riccio nella convinzione che l’uomo trovi in sé la ragione del proprio esistere. Poter essere, voler essere, “con-essere”, maniere dell’“in-essere” sono predelineate in Heidegger: «l’esser-con è una determinazione di quell’esserci, che via via è il proprio; il “con-esserci” caratterizza l’esserci di altri nella misura in cui un esser-con gli è predisposto dal suo mondo» (ivi, p. 351). Tali maniere naufragano di fronte alla funesta idea esistenziale dell’“in debito”, cioè dell’«*esser ragione di una negatività*» (ivi, p. 799): «l’ente, *esistendo*, è fondamento del suo poter essere. Benché tale fondamento *non* sia stato posto *da lui stesso*, ne costituisce la gravità, che la tonalità gli rende manifesto come *peso*» (ivi, p. 801).

Con l’indagine sul senso dell’essere siamo punto e a capo, intrapolati nella tautologia di un procedimento deduttivo – posta la datità del mondo (*p*), l’uomo la ritrova così com’è (*q*) – che non ha valore euristico e che si espone al rischio di abbagli.¹⁰ Qui le possibilità sono

10 Esemplare è il van Gogh che Heidegger considera «ciò che il paio di scarpe contadine è in verità» (Heidegger 1936, tr. it., p. 21). Meyer Schapiro (1968) smonta quest’interpretazione, facendo notare che Heidegger non specifica a quale quadro si riferisca, come se le opere di van Gogh fossero interscambiabili, e che nessuna articolazione interna nei dipinti dell’artista giustifica l’idea di un’“essenza” di calzature da contadina. Poggiate a terra, in primo piano e di fronte, le scarpe di *A Pair of Shoes* (1886), il quadro che Schapiro identifica dalla descrizione di Heidegger e da alcune sue note successive («Comunicazione personale, lettera del 6 maggio 1965», in Schapiro, *op. cit.*, tr. it., p. 205), sono piuttosto una sorta di “firma” del lavoro dell’artista, anche per analogia e contrasto con versioni della stessa serie. Sul tema vedi Panattoni, Grazioli 2013. L’ipotesi, formulata con argomenti simili, è in verità di Etienne Souriau (1960), che Schapiro (1968) però non cita. In un passo di un articolo poco noto Souriau sembra alludere al malinteso di Heidegger così: «Prendiamo il celebre quadro di van Gogh *Un paio di scarpe*. Il quadro ha l’aspetto di una sorta di istantanea, scelta [...] dal pittore che si compiace nel rappresentare un vecchio paio di scarpe

due (e optando per l'una o l'altra falsifichiamo l'ipotesi heideggeriana di non avere libertà di scelta!): 1) accettare lo stallo di una condizione di ignoranza per cui tutto è già compreso e presupposto, tranne poi l'essere "angosciati" dal non avere occhi per vedere un determinato "qui" o "là"; 2) cambiare prospettiva. C'era in Heidegger il sentore che l'essere non fosse solo una questione di sostanze, di essenze, ma che implicasse *modalità*, poteri, voleri, saperi, doveri, *passioni*, *durate*, *traiettorie* in quanto progettualità. Poi, però, Heidegger schiacciava e faceva coincidere il *modo di essere* con il suo fondamento («il sé, che come tale ha da porre il fondamento di se stesso, non può mai averlo in suo possesso, eppure esistendo ha da assumersi l'esser fondamento. Essere il proprio fondamento dejetto, questo è il poter essere di cui alla cura importa» *ivi*, p. 801), perdendo di vista la domanda fondamentale, *sul senso dell'essere*, dalla quale tuttavia era partito.

Optiamo per l'aprire un varco: da questo essere incatenato alla sua essenza, impedito di incontrare l'altro, all'essere nei suoi *modi di esistere*, cioè nei suoi modi di manifestazione e di riconoscimento. Vuol dire sbarazzarsi dell'idea del vincolo a una referenza o di un qualsiasi piano reggente altri piani e trovare l'essere nei suoi predicati di esistenza, non per sostituire un problema ontologico con le soluzioni offerte dal linguaggio, mantenendo distinti ontologia e linguaggi, ma per considerare diversamente l'ontologia, ricavandola dall'analisi delle qualificazioni dell'essere. L'essere non è il viaggio in tondo in cui si torna identici al punto di partenza – «*Divieni ciò che sei!*» (Heidegger, *op. cit.*, tr. it., p. 421) – ma al contrario un percorso aperto, tracciato da determinazioni *in itinere*, da differenze di modi logiche: virtuale, attuale, realizzato, potenziale. *Sei ciò che divieni!*

0.4. Dall'essere ai modi di esistenza del senso

Si deve a Étienne Souriau (1943) l'articolazione e la sistematizzazione dei "differenti modi di esistenza", dalla virtualità alla realiz-

che sono sue. Soggetti di questo tipo *possono disorientare chi non ha molta consuetudine con l'arte* [...]; queste scarpe hanno camminato molto; lo spazio che hanno percorso sta là, implicitamente, come anche il tempo di miseria che le ha condotte un po' alla volta allo stato di riprovevole usura in cui le presenta il pittore. C'è anche il pittore. Il ritratto delle scarpe di van Gogh è un autoritratto». Souriau 1960, tr. it., p. 236, corsivo ns..

zazione, in una teoria a lungo trascurata ma che il padre della semiotica strutturalista e generativa, Algirdas Julien Greimas, aveva ben presente e ha elaborato negli anni: da *Semantica Strutturale* (1966) a *Del senso 2* (1983) al lavoro con Jacques Fontanille *Semiotica delle passioni* (1991). C'è Souriau dietro la particolare maniera di intendere l'esistenza del senso in Greimas, cioè come «una pratica “a vocazione scientifica” di dispiegamento delle condizioni di possibilità del valore dei fenomeni, del loro avere senso, non del loro essere quello che sono, non del loro darsi, bensì del loro significare» (Marsciani 2017, p. 4). Una recente edizione di *Les différents modes d'existence*, introdotta da Bruno Latour e Isabelle Stengers (2009), ha riportato in auge gli studi dell'estetologo. E oggi il successo dell'*Enquête sur les modes d'existence* di Latour (2012), improntata sul metodo e sul lessico di Souriau e che continua altrimenti le ricerche latouriane sui regimi di enunciazione (Latour 1999), contribuisce a un meritato per quanto tardivo *revival*. Chi in tempi non sospetti ha ripreso Souriau è stato Gilbert Simondon (1958), il quale ha abbracciato l'idea di una pluralità di modi esistenziali virando dalle relazioni con l'opera d'arte, *focus* dell'attenzione di Souriau (1943), alle relazioni con la tecnica e gli oggetti tecnici.

Souriau (1943) è debitore delle riflessioni di William James (1896) sui modi di esistenza pragmatica in psicologia: «È indegno, afferma James, pretendersi empiristi e privare l'esperienza di ciò che essa dà più direttamente da cogliere: le relazioni» (Latour 2015, p. 20). Oltre a contestare i monismi integrali e i pluralismi ontici, Souriau fa propria la tesi di diversi gradi e maniere di esistere «all'insegna di particolari *generi e specie*» (Souriau 1943, tr. it., pp. 51-52). Riprende dalla filosofia medievale la distinzione fra l'aseità – l'essere in sé e da sé – e l'*abalietà* – l'essere in e attraverso altro (*ivi*, p. 79). Opta per l'*abalietà*, che «fa derivare *gradi intensivi* di esistenza da un effetto prospettico che li colloca fra differenti modi», cioè proprio «dal passaggio fra l'uno e l'altro» (*ivi*, p. 74). Souriau lega la nozione di esistenza a quella di “riuscita”, di “promozione” per via di scelte, rinunce, decisioni (*ivi*, pp. 184-185). Il fenomeno a suo avviso è un elemento statico, che fa riferimento al mondo dell'ontico ed è caratterizzato da aseità: «esso è e si dice per ciò che è» (*ivi*, p. 96), mentre il vero “punto di attacco” è l'“*evento*”, «l'aver luogo» (*ivi*, p. 132), già orientato al “sinaptico”, alle connessioni, alle modulazioni e che «solo la verbalità del verbo può rendere, come parte del discorso in cui si esprime la differenza fra l'andare e l'andato, il cadere e il ca-

duto, il cadeva o il cadrà» (*ivi*, p. 133). L'azione contrapposta alla stasi, l'accadere vs l'essere. Sul piano temporale è la differenza fra «il tempo come dimensione cosmica con una serie di attributi, che presuppone una struttura immanente a un insieme ontico, e il tempo nella *vezione*, nella polarizzazione, nella maniera in cui il presente sfugge verso il futuro che si sta facendo» (*ivi*, p. 135).

Si creano anzitutto relazioni di sollecitazione e sollecitudine. La realtà dev'essere instaurata, non preesiste in sé, e tutte le operazioni successive a questo atto di instaurazione sono modi sinaptici di transizione», processi di alterazione dell'esistenza in movimento, *shifter* che ad ogni tappa apportano determinazioni formali nuove (*ivi*, p. 85). Ciascun modo ha la sua maniera di fare realtà, dei «fattori propri di realtà» (*ivi*, p. 83), e procura al predicato che modifica un altro modo di esistenza. Così, rispetto ai modi “possibile” e “virtuale”, «sospesi all'evento» (*ivi*, p. 141), la realizzazione è un'«esecuzione dei fatti dell'azione» (*ivi*, p. 139), una «ricompensa che esige fervore e lucidità» (*ibid.*). Ognuno degli atti «*comporta un giudizio*, che è al contempo causa, ragione ed esperienza di questa “anafora”, di ogni singola fase del progressivo avvicinamento tra due modi di esistenza [...]. Ogni guadagno anaforico è la ragione di una nuova informazione proposta» (*ivi*, p. 85).

È l'opposto di dire che l'essere coincide con essenze precostituite: qui si tratta di conquistare, non di coincidere, conta il «tenore esistenziale» (*ivi*, p. 96): «esistere significa optare, scegliere, prendere partito, coraggiosamente, deliberatamente, per un modo d'esistenza» (*ivi*, p. 158). Anche questo tenore si ricostruisce a ritroso: «una certa *segnatura*, una nota personalissima traccia il me virtuale a cui posso essere integrato» (Souriau 1938, p. 116, tr. ns.). L'esistenza è allora quel che si mantiene attraverso le sue manifestazioni, che a loro volta decidono del perdurare intenso e/o esteso degli esistenti. «Siamo figli delle nostre opere» (*ibid.*). Con Souriau è in atto un ribaltamento radicale del punto di vista antropocentrico, in aperta polemica con la “riduzione fenomenologica”, accusata di “restaurare” il primato abusivo del *Cogito* cartesiano. Non a caso l'attenzione si concentra sull'analisi esistenziale dell'opera d'arte, che per Souriau (1960) è una «struttura in spessore di realtà», un “mondo”, un “cosmo” che «aggiunge al nostro un certo numero di qualità che (in apparenza) gli mancavano» (Souriau 1960, tr. it., p. 234). L'estetologo individua quattro “piani” dell'opera: il piano di esistenza *fisica* concerne il corpo dell'opera, la sua materialità “testuale”, diremmo noi, e più ancora

in Souriau, buon disegnatore e ottimo acquarellista, «la materia, che porta con sé tutti i generi di strutture, di leggi fisiche di cui l'artista non può mai liberarsi e liberare la sua opera» (*ivi*, p. 238); il piano di esistenza *fenomenica* ne marca l'apparenza sensibile, la maniera di manifestarsi allo spettatore – è l'accezione con cui intendiamo l'opera in questo libro; il piano di esistenza *reica* designa la rappresentatività dell'opera, il suo universo di “cose” in quanto universo di discorso, dei discorsi dell'opera (un paradosso in filosofia chiamare “cose” i discorsi, ma non nella logica di Souriau!); il piano di esistenza trascendente o *sovraesistente* focalizza i valori di esistenza dell'opera, la sua “forma spirituale” come un ossimoro «per il fatto che essa determina e sostiene una situazione interrogante» (*ivi*, pp. 193-196).

Già per James (1896) le relazioni empiriche sono costitutive del “flusso di coscienza”, che nasce allora non nella mente, ma dall'esperienza. Designarle con preposizioni e congiunzioni linguistiche, come fanno James (1896), Souriau (1943) e oggi Latour (2012), è «solo in apparenza un procedimento analogico: il linguaggio attinge direttamente all'*imprinting* che hanno queste relazioni per esprimerle con tipi di morfemi» (Fontanille 2018). Al flusso di coscienza alimentato dall'esperienza si affianca così una “grammatica dell'esistenza”, con preposizioni come “prese di posizione” dei modi e chiave della loro distinzione e lettura. «Il mondo del sinaptico è quel mondo che comunica con il fatto meglio di qualunque altro modo d'esistenza [...], un mondo in cui gli *oppure* o gli *a causa di*, i *per* e prima di tutto gli *allora* e gli *e poi* sono le vere esistenze» (Souriau 1943, tr. it., p. 134).¹¹ Solo analisi empiriche possono spiegare questi funzionamenti.

L'*Enquête* (2012) di Latour, che si presenta come un racconto di “instaurazione” epistemologica del senso, è la versione scientifica del progetto di Souriau (1943). Di fatto termini e logica di base calcano le orme dell'estetologo fin dalla nota teoria dei “delegati”: qualcosa si enuncia in qualcos'altro ed è in questo passaggio e in questa alterazione che *sussistiamo*, che cioè persistiamo nell'esistenza, attraverso la resistenza o la resilienza agli ostacoli (Latour 1999). Sia qui sia nell'*Enquête* l'ordine di esposizione dei modi di esistenza è tutt'altro che indifferente: i primi modi – “riproduzione”, “metamorfosi”... –

11 Similmente l'analisi di Louis Hjelmslev (1935) della categoria dei casi nelle lingue approda a un modello sublogico delle relazioni sociali di giunzione, articolato in “direzione”, “coerenza (o intimità)” e “soggettività/oggettività”. Cfr. Migliore 2016.

sono condizioni di possibilità per i secondi, i regimi dei *quasi-oggetti* – “tecnica”, “finzione”... – che a loro volta dispiegano i primi e introducono i terzi, i regimi dei *quasi-soggetti*, deliberativi – “politica”, “religione”, “diritto”. Fontanille rimprovera a Latour (2012) di trasformare quelli che erano atti di enunciazione (Latour 1999) in modi di esistenza in sé, benché plurali (Fontanille 2017, tr. it., pp. 49-50), e di dar poco spazio all’esperienza sensibile (*ivi*, p. 52). La lista dei modi di esistenza di Latour (2012) è aperta, come quella di Souriau (1943), che respingeva però «ogni tentazione di strutturare e gerarchizzare i modi deducendoli dialetticamente» (*ivi*, tr. it., p. 144). Ma lo stesso sistema gerarchico dei livelli di pertinenza di Fontanille (2006), “segni”, “testi”, “oggetti”, “scene predicative”... – se ne è già parlato – deve dimostrare di basarsi su regimi di enunciazione e non su discontinuità ontologiche e di poter interrogare il senso e le sfaccettature dell’esperienza attraverso le differenze poste.

0.5. Progetto del libro

Ripartiamo da Greimas, che ha riconosciuto in Souriau (1943) un modello di elaborazione “teleologica” del senso. Nel 1966 il semiologo lituano, già interessato a sviluppare una teoria della narrativa, paragona funzioni e attanti del racconto popolare russo (Propp 1928) con le funzioni del teatro catalogate da Souriau in *Les 200.000 situations dramatiques* (1950). Riscontra in entrambi, nelle relazioni fra “soggetti” – attanti che compiono azioni – e “oggetti” – attanti che le subiscono – un «investimento semantico identico, che è quello del “desiderio” [...], manifestato sotto la forma pratica e mitica della “ricerca”» (Greimas 1966, tr. it., p. 241). La qualifica di “soggetti” e “oggetti” qui prescinde dalla natura, antropomorfa o meno, degli attori ogni volta in gioco.

Grazie a Souriau Greimas capisce che il “poter fare” dei soggetti è retto da un “voler fare”, anzi da un «più pesante desiderio che si trasforma, a livello delle funzioni manifestate, in ricerca» (*ivi*, p. 246). Questo desiderio consiste in “forze tematiche” quali la «curiosità (concreta, vitale o metafisica)», il «bisogno di Altro o di Altrove», il «bisogno di esaltazione, di azione di qualunque genere», il «bisogno di sentirsi vivere, di realizzarsi, di completarsi», la «vertigine di tutti gli abissi del male o dell’esperienza» (Souriau 1950, pp. 258-259, cit. in Greimas 1966, tr. it., pp. 246-248). Al contrario

di Heidegger (1927), in cui l'“angoscia” è un arresto del possibile, qui «tutti i timori: paura della morte; del rimorso; del dolore; della miseria; della bruttezza che ci circonda; della malattia; della noia; della perdita dell'amore; timore della sventura del prossimo, della sua sofferenza, della sua morte, della sua abiezione morale, del suo avvilitamento» (Greimas 1966, tr. it., p. 248), sono *spinte all'agire*. Souriau non elucubra; il suo inventario è «empirico e insufficiente, per ammissione dello stesso autore» (*ivi*, p. 247), ma le “forze tematiche” sono ricavate da 100.000 opere teatrali. Coerentemente, quando più tardi Greimas e Fontanille (1991) espliciteranno i “modi di esistenza semiotica”, virtuale, attuale, potenziale e realizzato – a proposito non a caso della dimensione passionale, fondata sulle modalità – il loro riferimento principale sarà Souriau (1943), per recente ammissione dello stesso Fontanille (2018).

Nella teoria della narratività Greimas ha sposato la tesi di Propp (1928): molla di ogni azione è una “mancanza” a cui si tenta di sopperire attraverso prove successive, fra acquisizione di competenze e performance. L'indagine sui modi di esistenza del senso, che Greimas ha fatto in tempo ad abbozzare, attinge invece alle riflessioni di Souriau (1943), all'idea che siamo mossi dal volere, anzi da desideri di ricerca e che avanziamo attraverso attualizzazioni, realizzazioni, potenzializzazioni e virtualizzazioni, cioè con testi, opere e immagini. Il progetto sui modi di esistenza del senso, interrotto, è qui appena ricominciato.

I IL TESTO

1.1. *Testare e tessere. La base relazionalista dell'esperienza*

Le increspature della superficie del mare a contatto con l'aria (Saussure), una rete che proietta la sua ombra su un *continuum* (Hjelmslev), le geometrie del bastone di un augure sul volo degli uccelli, in un cielo piatto e profondo (Barthes): che cos'hanno in comune queste metafore? Mostrano che il mondo non è amorfo né liquido ma *spesso*, fatto di differenze e somiglianze, di segnature degli esseri differenti che lo colgono. Il continuum è già una rete, il cielo è piatto e profondo, nessuna onda si ripete uguale. Testi, con l'espressione latina *textum* che ha prevalso sul greco *συμπλοκή* (*symploké*) per la visibilità dell'incrocio nel grafema "x", per il nodo che contiene, abitano sia un paesaggio sia una scultura. Esprimono figurativamente gli intrecci sensibili e intelligibili con l'alterità. *Tessuti di relazioni*, combinazioni fra elementi dello stesso piano e associazioni fra elementi del piano del contenuto – immanenti – e del piano dell'espressione – manifestati – si percepiscono, si producono e cambiano.

Ci muove il desiderio di comprendere il quotidiano passando per una sua preliminare spiegazione, articolare una semiotica del visibile per chiarire le relazioni fra percezione e significazione: visibile e non visivo in ragione della dimensione sinestesica dell'esperire, in rapporto con il timismo del corpo e contraria a un'innaturale ripartizione fissa dei sensi. Quando diciamo che "afferriamo" un concetto, infatti, indichiamo il processo che conduce da una cosa a un'altra, elaborandone attraverso più di un senso molti aspetti insieme. Come il guardare non rinvia solo allo specifico canale della vista, così il "contatto" non si limita alla pelle, ma implica un'azione reciproca dei sensi, del tatto trasposto in vista, in movimento, in odore, per esempio. Questo non significa che viene prima la sensazione e poi la cognizione. La *cognizione* c'è già e detta gli schemi semantici e cul-

turali della *percezione*; la *sensazione*, invece, emerge se e quando riesce a schivare questi schemi e a dar adito all'estesia (Marrone 2016).

A nostro avviso il testo, nell'accezione di "tessuto di relazioni", è il livello e il campo da cui partire per indagare il visibile, appunto come dimensione che sussume, istanzia e costituisce il rapporto sensibile/intelligibile. Il testo è infatti il *modo di esistenza attuale* in cui si stringono relazioni, l'incontro traduttivo fra valori *elaborati* o *in corso di elaborazione* e valori depositati nelle memorie, individuali e collettive. Nei "tessuti di relazioni" che esperiamo nel quotidiano, così come nelle testualizzazioni, cioè nei testi prodotti, si presentificano relazioni che possono realizzarsi sotto forma di opere e che esistono, a livello potenziale e virtuale, nell'immaginario e nell'immaginazione.

Poesie, conversazioni orali, interazioni via web, mostre d'arte, strategie di marketing, campagne pubblicitarie, città, sono testi in senso *metodologico, teorico ed epistemologico*: strumenti per descrivere la significazione, con confini dettati e chiusi dalle loro regole comunicative e da pertinenze dello sguardo; c'è un'"invenzione del testo" (Marrone 2010) da questo punto di vista. Ma i testi sono anche *processi concreti* in cui si attualizzano relazioni virtuali, allo stesso modo in cui, nel fare esperienza, attualizziamo differenze inter- e intra- i fenomeni esistenti *in absentia*. Si *testano* relazioni e così si pensano i significati. Ecco perché "fuori dal testo non c'è salvezza" (Greimas): senza questo modello, senza testi a ricordarci che viviamo *convocando* dipendenze reciproche all'interno di sistemi, fra un'esterità e un'internità, fra il sé e il me, il loro e il noi, è il buio.

1.1.1. Testi in forma

Per fortuna nei testi materialmente prodotti sono iscritti *testes*, testimonianze sulle differenze (Fabbri). Altrimenti finiremmo col credere che da un lato c'è il "testo", qualcosa di scritto attinente all'ambito della letteratura o del linguaggio verbale – vulgata che ha giocato un peso enorme nel disconoscimento della semiotica (vd. § 1.2) – dall'altro l'esperienza viva. Il testare è invece l'atto del mettere in relazione che accomuna *Lebenswelt* ("mondo della vita") e forme espressive. La forza dei testi a regime, qualunque sia il loro ambito, è che qui le relazioni non solo si attualizzano, ma prendono corpo concretamente e sono quindi testimoniabili.

Nello specifico i testi artistici hanno un'organizzazione interna, sono nessi di relazioni enunciative, ma sono anche il risultato degli

atti enunciazionali che li hanno prodotti o li stanno producendo. Nel creare arte si fanno e si disfano connessioni sensibili “fra” e “con” elementi, inglobando, in modelli di sintesi, istanze di azione umane e non umane: si cerca da un lato di cogliere le *segnature* dei rapporti esistenti nel mondo naturale, dall’altro di incorporarvi una certa densità, le valenze di questi processi. L’artista pensa mentre è all’opera e il suo pensiero prende vita nell’oggetto, nei media qualitativi in cui lavora. «La qualità fondamentale dei quadri dipende più dall’intelligenza che viene messa nella percezione delle relazioni che da ogni altra cosa [...]. Pensare in modo efficace in termini di relazioni tra qualità significa esigere rigore dal pensiero quanto pensare in termini di simboli verbali e matematici» (Dewey 1934, tr. it., p. 70). L’arte è a metà strada tra conoscenza scientifica e pensiero mitico perché, come la scienza, crea modelli, “versioni di mondo”, ma, come la mitologia, li fa “a mano” e in formato ridotto (Lévi-Strauss 1962). “Scienza del concreto”, sperimentazione del mondo sensibile in termini di sensibile. Così «il *trompe l’œil* [...] sceglie la *pruinità* dell’uva piuttosto che tale o talaltro aspetto, perché gli servirà a costruire un sistema di qualità sensibili con la *patina d’unto* [*gras*] (anche questo scelto fra altre qualità) di un vaso d’argento o di stagno, il *friabile* di un pezzo di formaggio, ecc...» (Lévi-Strauss 1993, tr. it., pp. 27-28). L’arte scruta l’apparenza del mondo, che è di ordine figurativo e, nel restituirla, dà autonomia e risalto a questa figurazione, dando a vedere che si basa non su mimesi del mondo, ma su ritmi sensoriali: la *pruinità* dell’uva, la *patina d’unto* del vaso, il *friabile* del formaggio. Le caratteristiche visibili sono il segno di proprietà celate, ma che emergono mettendole in relazione. È il caposaldo dello strutturalismo.

1.2. *Il modo di esistenza attuale del senso*

La semiotica strutturale si forma sul pensiero di Saussure. Questo non vuol dire che assuma il linguaggio come paradigma del significato o che parlare di “testualità” significhi assumere il linguaggio come paradigma unico e assoluto. Sfatiamo un falso mito.

1.2.1. *“Tessuti di relazioni” e non oggetti linguistici*

La semiotica ha attinto a una ricchezza di contributi che da sempre vanno oltre la linguistica e arrivano dall’antropologia, dalla narrato-

logia, dalla sociologia, dalla filosofia e dalla storia dell'arte. Oggetto della semiotica è infatti la *significazione* con l'obiettivo di elaborare un'epistemologia, una teoria e un metodo descrittivo della significazione, *in progress*. Al geniale continuatore di Saussure, Louis Hjelmslev, letto ed efficacemente esportato in filosofia da Deleuze e Guattari, si deve la produzione di concetti trasversali alle discipline e non limitati al linguaggio verbale. Uno di questi è proprio il testo. Hjelmslev ha liberato la semiotica dall'idea di segno, inchiodato sul significante-significato, per preferirgli come oggetto di studi il *textus* del reale, «relazioni e intrecci che costituiscono o meglio tessono la stoffa del mondo» (Caputo 2015, p. 84), «processo che determina il sistema» (Hjelmslev 1943, tr. it., p. 43), «sintagmatica le cui catene, se si espandono indefinitamente, sono manifestate da tutte le materie» (*ivi*, pp. 116-117).

Fabrizio (1998b) ha sintetizzato molto bene l'intenso e fecondo lavoro di Hjelmslev. Prima di tutto lo studioso danese ha fatto saltare l'opposizione tra forma e contenuto, riarticolandola e includendovi il pensiero spinozista della materia. In Hjelmslev la materia è sostanza messa in forma: negli avvenimenti di ogni giorno “sostanze del contenuto” e “forme del contenuto” (quello che in Saussure era il “significato”) si combinano fra loro e si correlano con “sostanze dell'espressione” e “forme dell'espressione” (il “significante” di Saussure). A contare qui non sono gli stati, ma i funzionamenti; espressione e contenuto sono funtivi di funzioni segniche, non entità. Contro l'idea, storicamente affermata, che il significante è percettivo e il significato è concettuale e che il percettivo rispecchia il concettuale, Hjelmslev offre l'ipotesi dinamica per cui forme espressive sono già state o divengono forme del contenuto di nuove espressioni e, viceversa, forme del contenuto divengono o sono state forme espressive di nuovi contenuti. Ecco i “tessuti di relazioni”, correlazioni fra forme del contenuto e forme dell'espressione costituite culturalmente e nel tempo. Con questa logica la *treccia* di Hubert Damisch (1992) è un intertetto “obliquo” che attraversa il tempo: «Il lavoro di Picasso su *Le Déjeuner sur l'herbe* avrà avuto il merito di assemblare ancora una volta tutti i fili della treccia. Di rassemblerli, questi fili (essi stessi singolarmente ritorti), ripiegando al contempo la treccia su se stessa [...]. Una treccia [...], in cui la simultaneità e l'imbricazione prevalgono sulla concatenazione o sulla successione e che implica il rigetto assoluto di modelli evolutivi e di principi di spiegazione lineare» (*ivi*, pp. 401-402, tr. ns.). La manovra di Hjelmslev è oggi il contrattacco più

saggio sferrato all'esternazione del testo come oggetto statico e chiuso; la tessitura non conosce confini di spazio o di tempo se non quelli fissati e precisati nel tesserla o al momento dell'analisi. La semiotica strutturale di Algirdas Julien Greimas, detta anche "generativa" perché si fonda sull'idea hjelmsleviana della generatività del senso da piani del contenuto verso piani dell'espressione, non ha mai considerato il testo un "oggetto scritto" né si è occupata principalmente di testi di letteratura. Ad essere sinceri Greimas è partito dall'analisi di miti e tradizioni del folklore lituano (Greimas 2017): proprio testi alla Hjelmslev.

Da trent'anni, inoltre, con la *svolta semiotica* (Fabbri 1998a), abbiamo espressamente abbandonato la *semiologia*, laddove intesa come disciplina dipendente dal linguaggio verbale e dai modelli linguistici, per la *semiotica*: studio dei processi e dei sistemi di significazione che rispetta l'autonomia di ogni sistema, per come esso struttura il senso in forme significanti. Né Saussure né Hjelmslev hanno mai subordinato la semiotica al paradigma linguistico. Per Saussure è il contrario: la linguistica è una parte della scienza semiotica (Saussure 1916, tr. it., p. 26); per Hjelmslev (1943) non è la lingua a essere espressione di una generale facoltà semiotica, ma esistono tante semiotiche, inclusa quella del linguaggio verbale, quanti sono i sistemi di significazione articolati in forme e sostanze, dell'espressione e del contenuto. La svolta semiotica ha inoltre effettuato il passaggio dalla nozione di "segno" a quella di "testo", potenziando al massimo la capacità di analisi di questi tessuti, sia in seno all'esperienza quotidiana, che è anch'essa una semiotica, è la "semiotica del mondo naturale" (Greimas 1968), sia nei vari sistemi espressivi. L'efficacia è l'unità di misura della scienza della significazione: non guardare mai ai problemi da un solo lato, deviare e riorientare continuamente la rotta, tradurre una forma in un'altra, pensare le cose tramite i loro contrari, i complementari o i contraddittori (Fabbri 2017). È una vita che la semiotica non è più una semiologia! L'interesse non è per i segni, linguistici o di altro tipo, ma per i processi e i sistemi di significazione, ricavabili dall'analisi empirica di casi studio concreti. Il mito di un popolo, una mostra o una serie di fotografie sono tessuti relazionali, ogni volta diversi, che invitano a cercare strumenti e concetti pertinenti per l'analisi.

Erroneamente, allora, William J.T. Mitchell compatta la semiotica con la svolta linguistica di Rorty: «Linguistica, semiotica, retorica e vari modelli di testualità sono diventati lingua franca per le riflessioni critiche sulle arti, sui media e sulle forme culturali. La società è un

testo. La natura e le sue rappresentazioni scientifiche sono discorsi. Persino l'inconscio è strutturato come un linguaggio» (Mitchell 1992, tr. it., p. 79). Pur al corrente degli sviluppi della semiotica, come «teoria transdisciplinare che evita i preconcetti di una predominanza del linguaggio nelle analisi della cultura visuale»,¹ Mitchell si erge a portabandiera di un *Pictorial turn* che è «riscoperta postlinguistica e postsemiotica dell'immagine come interazione complessa tra visualità, apparato, istituzione, discorso, corpi e figuratività», capace di «descrivere la rappresentazione, artistica o di altro tipo, nel gergo immanente delle stesse pratiche rappresentative» (*ivi*, p. 84). Suona come un annuncio di morte della semiotica. A detta di Mitchell «i metalinguaggi tecnici della semiotica non offrono un vocabolario scientifico, transdisciplinare o imparziale, ma solo un bel po' di figure nuove o immagini teoriche che devono essere esse stesse interpretate» (*ivi*, pp. 82-83, nota 12). Attendiamo i risultati dell'approccio "postsemiotico" di Mitchell, che certo scientifico non è, se può permettersi di trovare "somiglianze di famiglia" tra il quadro *Soap Bubbles* (1733) di Jean-Baptiste-Siméon Chardin e il foto-collage *Untitled (Your Gaze hits the side of my Face)* (1981) di Barbara Kruger senza fornire giustificazioni di sorta, solo in base a un presunto condiviso «stato di pura serenità», di «superamento del desiderio» (Mitchell 1996, tr. it., p. 121). Per un semiologo questo confronto regge pochissimo, non ha fondamento. Inoltre sarà utile chiarirsi le idee sulla "cultura visuale". Com'è composta al suo interno? «Visualità, apparato, istituzione, discorso, corpi e figuratività» (Mitchell 1992, tr. it., p. 84) sembrano restare dati ovvi, essenze ininterrogate rispetto alle loro sfere di significato e ai diversi modi di presentarsi nel visibile. Anche *image* e *picture* sono definite, ma come entità contrapposte.

La semiotica può ricostruire la *traiettoria* dei modi e dei gradi di esistenza del senso, dalla potenza all'atto alla realizzazione e viceversa, rendendo conto della maniera di fare realtà di ciascuno di questi modi, dei suoi fattori propri di realtà, delle conversioni da un livello all'altro e di come differentemente vi stiamo dentro, ne siamo coinvolti, con modalità, valori e valenze implicati. Così i *testi* di *The Floating Piers* (2014-2016) di Christo e Jeanne-Claude, l'intervento di Land Art sul Lago di Iseo, cioè disegni, collage e modellini in scala che esprimono e attualizzano le relazioni astratte di questo progetto,

1 M. Bal, N. Bryson, "Semiotics and Art History", *Art Bulletin*, 73, 1991, pp. 174-208, cit. in Mitchell 1992, tr. it., p. 82, nota 12.

non sono la stessa cosa dell'opera *The Floating Piers* (2014-2016), che è quando tali relazioni si realizzano, si effettuano attraverso l'installazione, l'allestimento, i percorsi e le pratiche dei visitatori nello spazio scelto. Né si possono confondere con l'*immagine*, suscettibile di entrare nell'*immaginario*, che i visitatori conservano dell'evento e che può dare adito a ricordi e a sogni e/o accendere l'*immaginazione*.

Il testo è il modo di esistenza *attuale* del visibile: relazioni sul piano del contenuto prendono forma in relazioni del piano dell'espressione, mentre si creano, nella prassi enunciazionale, cioè in corso di azione, o quando sono già testualizzazioni, prodotte, rappresentate, enunciate. Le modalità virtualizzanti del *volere* e del *dovere* contraddistinguono questo momento di programmazione e di attualizzazione dell'azione, sulla base di un'intenzionalità, di una tensione trasformativa fra i modi. L'opera è il modo di esistenza *realizzato*, il momento della fruizione estetica, connubio di funzionamenti più o meno programmati e di imprevisti; è il testo quando letteralmente opera. L'immagine, documentabile attraverso nuovi materiali testuali – traduzioni visive, coreutiche, filmiche, discorsi che tramandano l'evento – è il modo di esistenza *virtuale* (immaginario) e *potenziale* (immaginazione) del visibile, un livello mentale e psichico non meno semantico, ma diverso. Se si considera l'opera come istanza *ad quem*, momento di congiunzione (in logica \cap) in cui si *realizzano* le relazioni, e il testo come momento che le *attualizza*, di non disgiunzione (non \cup), l'immagine coprirebbe invece i due modi *a quo virtuale*, delle relazioni disgiunte (\cup) sullo sfondo del sistema, e *potenziale*, che è propriamente in semiotica un «momento di sospensione tra l'attuale e il realizzato», una “sincope”, «porta aperta sull'immaginario» (Greimas, Fontanille 1991, tr. it., p. 127). Il “quadrato semiotico” è un potente strumento di analisi che Greimas (1966) ha mutuato direttamente dal quadrilatero delle relazioni nella logica aristotelica. Questo diagramma fa derivare dalle categorie come concetti fra loro opposti, contrari in senso binaristico (in orizzontale, “assi”), relazioni di contraddizione (in diagonale, “schemi”) e relazioni di complementarità (in verticale, “deissi”). Lo sviluppo logico dei sistemi di differenza per contraddizione e per complementarità consente di descrivere in maniera più ricca e approfondita gli universi di significazione. Di rimando la loro natura *narrativa*, cioè in trasformazione, agisce sulla teoria portandoci a capire che termini “positivi”, “negativi”, “contraddittori” e “complementari”, variamente lessicalizzati secondo i casi studio, sono solo apparentemente posizioni fisse. Il quadrato ne

dà una rappresentazione sinottica, simultanea, ma i tratti individuati sono in tensione, dinamici. Così il tratto *attuale* del testo è una fase di transizione tesa in avanti, verso lo stato *potenziale* dell'immaginazione e poi verso la *realizzazione* nell'opera, o all'indietro verso la *virtualizzazione* nell'immaginario. Passaggi chiusi, vicoli ciechi sono quelli che vorrebbero saltare dal virtuale o dal potenziale al realizzato, senza la mediazione dell'attuale:



Tav. 1. Quadrato dei modi di esistenza del senso. *Il testo*

Guai a pensare il senso scisso da chi lo vive. Il punto di vista, nel *quadrato di modi di esistenza del senso* (Tav. 1) è interno: «ogni elemento proiettato reagisce a sua volta sull'elemento proiettante, lo trasforma e condiziona, per cui le frecce non vanno solo in una direzione ma nei due sensi» (Calvino 1984, p. 438). La teoria spesso confonde i diversi modi del senso che emergono nell'esperienza. Tenteremo di interdefinirli e distinguerli con riflessioni mirate e altri esempi.

1.2.2. *La figuratività e i suoi poli espressivi: iconico e astratto*

Greimas non si sarebbe mai sognato di dire che la semiotica descrive “immagini”. Si descrivono quadri, piatti di cucina, gare sportive, oggetti di design. L'immagine ha un'altra organizzazione. In un articolo essenziale per generazioni di studiosi interessati a spiegare gli insiemi artistici, *Semiotica figurativa e semiotica plastica* (1984), Greimas individua, fra le tecniche di figurazione, l'iconizzazione e l'astrazione. La figuratività è una dimensione del contenuto, nei sistemi espressivi, che ha un corrispettivo nella figuratività del mondo naturale; manifestazioni pittoriche, grafiche, fotografiche... la restituiscono variamente in superficie. Ci sono cioè gradi variabili della figuratività: *significanti iconici* – configurazioni che si presentano con un grado massimo di densità di connessione nelle parti, per la restituzione veridittiva delle figure del mondo – e *significanti astrat-*

ti, costruiti invece con un grado minimo di connessione. E si danno casi di iconizzazione per eccesso, l'iperrealismo di Domenico Gnoli, per esempio, e di iconizzazione per difetto, nella pittura di Robert Ryman. Chiaro che la riconoscibilità non è assoluta, ma dipende da griglie culturali e da convenzioni. Così, nell'arte russa, la cosiddetta prospettiva "rovesciata", opposta alla prospettiva tipica in Occidente, che è a punto di fuga centrale e con assi ortogonali al piano di terra, è la norma di lettura: esemplifica un sistema di credenze per cui, nelle rappresentazioni iconiche, non c'è l'uomo che guarda e ordina l'opera dall'esterno, ma Dio che, dal fondo, osserva il mondo. Per un occidentale le "icone" russe, per quanto motivate dalla comunanza di tratti, totale o parziale, fra figurazione e figuratività del mondo, risultano tutt'altro che facili da cogliere e da comprendere: implicano la metabolizzazione di *habits* culturali e di schemi sensoriali appresi con la percezione. Cose che appaiono automatiche sono il frutto di abitudini acquisite. L'atto percettivo, quindi, è storicizzato e contestualizzato socio-culturalmente ed ogni variazione all'interno degli schemi di rappresentazione comporta una rieducazione dello sguardo. Il "poter vedere", insomma, è legato a doppio filo al "saper guardare". Disegnare e riconoscere una pianta presuppone di sapere che «una pianta cresce verticalmente» e di avere la concezione della verticalità (Greimas 1984, tr. it., p. 207).

Raffigurazioni iconiche e raffigurazioni astratte sono *testi visivi* per Greimas, manifestazioni materiali «associate in nome di un *comune modo di presenza* al mondo» (ivi, p. 196, corsivo ns.). L'iconicità, invece, è un problema di semiologia dell'immagine che rinvia all'antica "imitazione della natura". Un conto sono i testi iconici, materialmente prodotti, un conto è l'icona, l'*eikōn*, che, fin da Platone e almeno in Peirce è una facoltà della mente: rende conto dell'articolarsi dei gradi di conoscenza nelle corrispondenze con i gradi di realtà. *Eikasía*, in greco, è il "farsi immagini". «Che ci siano segni iconici è un punto su cui ci si può accordare. Ma che l'iconicità sia dappriincipio una proprietà dei segni pare molto più contestabile» (Bordron 2011, p. 145, tr. ns.). Occorre avere chiara la differenza fra competenze cognitive e icona, da un lato, e modelli esterni, segni iconici dall'altro. *L'Iconic Turn* di Gottfried Boehm (2009), precedente al *Pictorial Turn* di Mitchell, riassume le due dimensioni nell'occuparsi sia di icona – l'*Urbild*, l'immagine-archetipo, per esempio – sia di processi iconici – la *Bildlichkeit*, la figuratività, la *Bildhaftigkeit*, il carattere figurale, e l'*Abbild*, la riproduzione. È complice la lingua

tedesca, che, con la forma *Bild*, cala e radica l'immagine nella cultura materiale. Non a caso Boehm, interessato alla «potenza dell'iconico», è costretto a introdurre una «differenza iconica», una «logica del contrasto» per spiegare «lo stupefacente fenomeno per cui un pezzo di superficie colorata riesce a darci accesso a inaudite visioni sensibili e intellettuali» (Boehm 2009, pp. 57-58). Finisce però, ad esempio nell'indagine sulla scoperta leonardesca dell'effetto schematizzante delle macchie, che ci si cura dell'immaginazione dell'artista, sollecitata dalle possibilità costruttive del “vedere come” e del “vedere in”, ma non si osserva la forma concreta delle macchie (*ivi*, p. 111), forse perché appunto si confondono le due dimensioni. A nostro avviso icona e iconico, immagine e testo, non coincidono.

1.2.3. *Il diagramma: l'immagine sotto forma di testo*

Si è accennato più sopra al ruolo di Deleuze e Guattari nell'implementare Hjelmslev, soprattutto sulla teoria degli strati, della ripartizione tra materia, sostanza e forma in rapporto sia all'espressione sia al contenuto, che è fondativa dei *Mille piani* (1980). In merito all'argomento, variamente trattato,² ci preme sollevare una questione: capire se e come i due filosofi abbiano tesaurizzato e valorizzato l'idea hjelmsleviana del testo come “tessuto di relazioni”.

Si sa dell'abilità di Deleuze e Guattari nel manipolare e trasformare i concetti, secondo i modelli della muta, cioè dell'evoluzione per spostamento e deriva da informazioni locali, e del rizoma, della connessione acentrata e pluridirezionale. I due autori compiono distorsioni creative, salti, prolungamenti e spinte da e fra “personaggi filosofici” (1991, cap. 3), “semi di pensiero” più che filosofi in carne e ossa, utilizzati come “guide”, “tipi” o “motivi” per un dato piano di immanenza o per un'epoca filosofica, su problematiche che riguardano quasi sempre la generatività della struttura (Duffy 2006). Forti delle riflessioni hjelmsleviane sulla stratificazione e credendo nella «natura misconosciuta della semiotica [...], scienza descrittiva della

2 Ci richiamiamo in questa sede a quattro saggi di Fabbri (1997; 1998b; 2014; 2018) sul diagramma in Guattari e Deleuze – Fabbri inverte l'ordine dei nomi per evidenziare il contributo sottostimato di Guattari. È la riflessione dei due autori sul diagramma, secondo Fabbri, a riorientare la semiotica attraverso Hjelmslev. Cfr. Dosse 2007. Sulla reinvenzione di Hjelmslev a partire da Deleuze vedi anche Paolucci 2010; Montanari 2014; Bondi 2017.

realtà, al di là dei linguaggi esistenti verbali e non» (Deleuze 1985, tr. it., p. 42), Deleuze e Guattari incontrano il Peirce della faneroscopia (Peirce 1978; Deledalle 1979), del principio immanentista dei segni come “esistenti”, presi «in un senso più largo in modo che i loro interpretanti non siano un pensiero, ma un’azione o una esperienza», figure/immagini attive del mondo (Peirce, *Collected Papers*, 8.332, in Peirce 1978). Un approccio semiotico che appunto va oltre il linguaggio verbale. L’idea peirciana che deve averli colpiti è di «un’emanazione di segni da immagini che diventano poi azioni; e che, a loro volta, possono trasformarsi in abitudini o tornare a essere nuove affezioni o qualità» (Montanari 2014, p. 77, corsivo ns.). Funziona così la “materia cinematografica” nel rapporto fra immagine e rappresentazione e fra immagine, movimento e tempo: le immagini, staccate dai loro supporti, risorgono e si riproducono in nuove forme testuali (vedi qui, cap. 3). Si può dire allora che Deleuze e Guattari intercedono per Hjelmslev presso Peirce: «La forza di Peirce quando inventò la semiotica fu di concepire i segni a partire dalle immagini e dalle loro combinazioni e non in funzione delle loro determinazioni linguistiche» (Deleuze 1985, tr. it., p. 45). Peirce è la carta che i due studiosi giocano per mostrare la forza della semiotica nel visivo, a prescindere da determinazioni lessicali.

Dall’apparato teorico di Peirce un concetto è particolarmente fecondo in Deleuze e Guattari. È il “diagramma”, «un’Icona di relazioni intelligibili» (Peirce C.P. 4531, in Peirce 2003, p. 214) che «dipende da convenzioni» e ha «la forma di una relazione» (C.P. 4530, *ivi*, p. 212). Il diagramma «serve da schema per esperimenti mentali precisi: le variazioni in un singolo punto determinano mutamenti complessi nel sistema delle relazioni reciproche delle differenti parti significanti del diagramma» (*ivi*, pp. 211-212). Peirce fa l’esempio delle mappe in guerra, che sono in grado di far vedere le relazioni, nello spazio occupato dal nemico, di più e meglio del territorio che si ha davanti agli occhi. Incidono favorevolmente sul «territorio delle operazioni» perché portano a «elaborare piani minuziosi» (*ivi*, p. 211). Dunque in Peirce il diagramma «può essere un modello mentale che opera esclusivamente su modelli mentali, supportato solo da vaghe rappresentazioni esterne, oppure può comportare la costruzione di diagrammi esterni» (Hoffmann 2007, p. 7, tr. ns.), di *representamen*, rappresentazioni mediate, fenomeni che si fanno presenti alla mente. Implicano regole e convenzioni oggettive di rappresentazione, con cui i processi cognitivi di ciascuno devono interfacciarsi (Paolucci 2010, p. 193).

Questo secondo senso, dei diagrammi come «elementi di una co-gnizione distribuita», «prodotto della cultura, non di singole individualità» (Hoffmann, *op. cit.*, p. 9, tr. ns.), è il più frequentato. Nelle versioni di Deleuze e Guattari costituisce il punto di sutura fra il modo di esistenza attuale del testo e i modi di esistenza virtuale e potenziale dell'immagine. La nostra ipotesi è che i due autori abbiano fatto derivare Hjeltslev da Peirce per far vedere che l'immagine, quando è espressa, si presenta sempre sotto forma di *textus*: il diagramma traccia l'immagine, trasforma il potenziale in attuale, diventa possibilità di fatto solo attraverso tessuti relazionali. È un tipo di testo, il diagramma, che incarna e *mette in moto* immagini, idee. Deleuze e Guattari (1980) lo chiamano “macchina astratta” sempre ispirati dalla semiotica dinamica di Hjeltslev, dal concetto di segno come *funzione segnica* fra un “funtivo” espressione e un “funtivo” contenuto. Si tratta per loro di una “macchina desiderante” che «fa scorrere forma e sostanza, contenuto ed espressione secondo flussi di desiderio e che taglia questi flussi secondo punti-segno o figure-schize» (Deleuze e Guattari 1972, tr. it., pp. 275-276). Il volere, che insieme al dovere sovradetermina il modo attuale di esistenza semiotica (Greimas 1983), è impregnato di desiderio e di un “*produrre desiderio*”, che «è la sola vocazione del segno, in tutti i sensi in cui esso si fa macchina» (*ivi*, p. 42). Peirce fornisce pochi esperimenti di pensiero sul diagramma; il modello più efficace resta il *Panopticon* di Foucault (1975), dispositivo con funzioni attive e trasformatrici (Deleuze 1986), sistema relazionale di controllo trasducibile dall'universo di discorso del carcere ad altri tipi di spazi, come la fabbrica o un *college* universitario.

In Deleuze e Guattari (1980), in anni che anticipano l'esigenza di una semiotica allargata ad altri sistemi espressivi, il primo esempio di diagramma è proprio un omaggio a Hjeltslev: la figura dell'astice, con la sua doppia articolazione di tenaglie, idea del taglio simultaneo della forma dell'espressione e della forma del contenuto. Il “*gamberone*” raffigurato fotograficamente attinge ad un'icona (il gambero) selezionandone alcuni tratti pertinenti, morfologici (l'organizzazione simmetrica del corpo del crostaceo), narrativi (il “tagliare” delle chelae), aspettuali (l'unisono e la coordinazione dei due tagli), che traduce in opposizioni figurali astratte. Fabbri non chiama in causa il testo nel parlare di diagramma, ma ci aiuta ad approfondire la questione quando definisce il diagramma

un'iscrizione spazializzata di *caratteristiche astratte* e creatrice di *virtualità* trasformative. Il diagramma è *dell'ordine del virtuale*, che *si attualizza* realizzando poi *nuove possibilità*; non rappresenta rapporti solo statici ma relazioni dinamiche; correla fra piani dell'espressione e del contenuto e pone i presupposti operativi di *trasformazioni possibili* (Fabbri 2014, p. 28, corsivo ns.).

È significativa, in proposito, la lettura analitica di Arnheim di *Guernica* (1937) di Picasso, dove si insiste sulla monocromia dell'opera in quanto «fortemente astratta, materialmente meno solida, più prossima ad un diagramma: una rappresentazione visiva di un'idea» (Arnheim 1962, tr. it., p. 52). A dimostrazione che il diagramma, in filosofia, nelle arti e nelle scienze, è un testo che traduce idee, due diagrammi sono dedicati da Deleuze e Guattari (1991) a Descartes e a Kant o meglio alla manifestazione visiva del *cogito* cartesiano e all'articolazione, sempre visiva, della sua determinazione attraverso le categorie del tempo e dello spazio. L'arte del ritratto, come tecnica retorica nelle specie del ritratto mentale, del ritratto noetico, del ritratto macchinico, finisce così con l'essere omologa alla storia della filosofia (*ivi*, tr. it., p. 55). Il registro può essere filosofico o estetico, come nelle meta-macchine di Jean Tinguely col nome di filosofi: Nietzsche, Heidegger, Schopenhauer, Kant, Bergson, Sartre, Rousseau, Engels... e anni più tardi, coerentemente, nel *Monument a Félix Guattari* (1994) di Jean-Jacques Lebel, dove il ritratto, «concatenamento collettivo di enunciazione» con molteplici punti di fuga, prende l'aspetto di un "monumento" (Fabbri 2018). Da ritratto testuale si dispone cioè a divenire opera, atto performativo, fabulazione di sensazioni durature in vibrazione, ritornello teso al futuro.

Nella pittura di Francis Bacon il diagramma è un fondo di "campitura", che è il mondo della materia, delle forze caotiche, su cui si creano "linee di consistenza", luoghi di "trasduzione". Deterritorializzazione e territorializzazione funzionano reciprocamente, filtrate dall'apparato della "casa", mentre la figura umana è nel suo "divenire-animale", preda di deformazioni (Deleuze 1981; Deleuze, Guattari 1991; Fabbri 1998). L'attivazione dell'immagine nel diagramma, cioè il passaggio dallo stato potenziale allo stato attivo, avviene, secondo l'artista stesso, grazie a "marche" in cui «si impiantano *possibilità di fatto* di ogni sorta» (Bacon 1975, tr. it., p. 44, corsivo ns.)

Io osservo la cosa come fosse un diagramma. Dentro ci sono, in latenza, infinite possibilità [...]. Prendi, ad esempio, un ritratto: a un certo punto la bocca l'hai messa lì e poi, attraverso questo diagramma, capisci che deve stare da tutt'altra parte. In un certo senso, si può voler fare dell'apparenza di un ritratto un Sahara e farlo così rassomigliante da sembrar contenere le apparenze del Sahara (*ivi*, pp. 44-45).

Il “personaggio filosofico” pertinente qui non è più Peirce e non è Foucault, ma «Wittgenstein [che] ha evocato una forma diagrammatica per esprimere nella logica le possibilità di fatto» (Deleuze 1981, tr. it., p. 176, nota 4). Deleuze non chiarisce questo riferimento, lo traduce direttamente nella pittura di Bacon: «[Queste linee e macchie] non bastano a se stesse, *devono essere utilizzate*: tracciano delle *possibilità di fatto*, ma non costituiscono ancora un fatto (il fatto pittorico). Per convertirsi in fatto, per evolvere in Figura, devono reiniettarsi nell'insieme visivo» (*ivi*, p. 169, corsivo ns.). Che cos'ha di particolare la concezione wittgensteiniana di diagramma, il suo esprimere “possibilità di fatto”, tali da convincere Deleuze ad assumerla sul caso Bacon? Le riflessioni di Wittgenstein sul diagramma hanno un carattere sensibilmente percettivo, incarnato ed enattivato: «I punti estremi delle righe di graduazione *toccano* l'oggetto da misurare» (Wittgenstein 1921, 2.15121, corsivo ns.) e «le coordinazioni sono quasi le *antenne* degli elementi dell'immagine, con le quali l'immagine *tocca* la realtà» (*ivi*, 21515, corsivo ns.). Il diagramma di Wittgenstein, per quanto illustrato da *exempla ficta*, è un segno o meglio una tessitura testuale di tipo indicale, contigua alla corporeità:

Immaginiamo ora un impiego della registrazione del segno “S” nel mio diario. Faccio la seguente esperienza: ogni volta che *ho una determinata sensazione*, un manometro indica che la mia pressione sanguigna sale [...]. E quale ragione abbiamo qui di dire che la lettera “S” è la *designazione di una sensazione*? Forse il modo e la maniera in cui questo segno viene impiegato in questo gioco linguistico (Wittgenstein 1953, § 270, tr. it., p. 126, corsivo ns.)

L'indissociabilità del diagramma dal suo uso deve avere attratto Deleuze, perché spiega le deformazioni della logica della sensazione nei quadri di Bacon. Il diagramma è l'asso nella manica della semiotica della svolta: serve a superare la tesi stolta e insignificante del testo come insieme di parole per provare, sulla scia di Deleuze e Guattari,

che anche l'immagine, per essere tracciata, ha bisogno di testi che ne attualizzino le relazioni.

1.3. Campo metodologico del testo

La semiotica ha sviluppato un metodo per l'analisi dei testi. È un metalinguaggio molto meno arduo del gergo calcistico, come piace dire a Fabbri per respingere le accuse di tecnicismo, e interdisciplinare: fornisce alle altre discipline delle “massime” in senso kantiano, indicazioni di necessità co-occorrenti. Non è affatto «un vocabolario scientifico che offre solo un bel po' di figure nuove o immagini teoriche che devono essere esse stesse interpretate» (Mitchell 1992, tr. it., pp. 82-83, nota 12). Si tratta invece di un *organon* di concetti *in fieri* direttamente sollecitati dai testi che si indagano: “programma narrativo”, “modalità”, “enunciazione”, “punto di vista”, “aspettualità”, “saliienza” e “pregnanza”, “dimensione passionale”, “estesia”... Il metodo è però anche e più specificamente un *modus operandi*, con due livelli: I) procedura di descrizione, iter, successione di operazioni da seguire; II) procedimento di segmentazione adeguato alle semiotiche incontrate. Metodo nel senso etimologico del termine: μέθοδος (*méthodos*), composto di μετα (*méta*) – in direzione di, in cerca di – e ὁδός (*odós*) – via, cammino – e dunque maniera della ricerca, *step* che permettono di compierla. Accanto agli studi sulla “sistematica della procedura”, sulla costituzione del corpus di indagine, grande importanza, nella ricerca semiotica, ha la “processualità della procedura”, la dimensione sintagmatica, modale e aspettuale, del percorso di analisi, che l'oggetto sia il singolo testo o una pluralità, un intertesto. Questo concatenamento di fasi è stabile perché risulta efficace a prescindere dall'oggetto scelto.

In Greimas “fare scientifico” è sinonimo di *operatività*, un postulato che arriva da Hjelmslev (1943). La teoria semiotica è operativa solo se prevede delle procedure di analisi. E nessun oggetto può essere colto se non attraverso la sua analisi (Greimas, Courtés 1979, tr. it., voce “Operativo/operazionale”, pp. 228-229), cioè – qui Greimas riprende Hjelmslev alla lettera – tramite la «scomposizione dell'oggetto in parti più piccole e con la loro reintegrazione nella totalità che queste costituiscono» (*ibid.*). Il livello di pertinenza è dunque il testo, inteso come tessuto di relazioni strutturali, processo di relazioni interne costituite in gerarchie.

A partire dall'analisi dei miti e del folklore lituani, poi in poesia, nel racconto letterario e nel visivo, Greimas ha proposto vie di descrizione, coerenti con l'idea del "percorso generativo del senso", cioè con l'idea – hjelmsleviana – della stratificazione del senso in livelli di profondità e livelli di superficie. Ha esplicitato, da un lato, gli *schemi di azione della descrizione*, dall'altro i *modi della segmentazione*, aggiustati alle forme espressive dei testi analizzati. Non si tratta mai di ricette pronte, ma di un'intelligenza sintagmatica da sviluppare, in accordo appunto con gli insiemi in esame. Così, se i padri dello strutturalismo ci hanno insegnato che la percezione è percezione di differenze, è stato però Greimas ad indicare *come* cogliere queste differenze, come le strutture divengono operative una volta percepite.

1.3.1. *Descrivere*

Procedura di descrizione e procedimento di segmentazione sono strettamente legati, ma non vanno confusi. La prima, cioè il corso d'azione dell'analisi, indica il modo di descrivere l'oggetto. «Poggia, in buona parte, su prese intuitive di cui bisogna, in primo luogo, esplicitare le procedure e formulare le regole d'uso» (Greimas 1984, tr. it., pp. 202-203). L'*iter* è dunque: I) intuire, II) esplicitare la procedura, III) formulare le regole d'uso. Se in un primo momento era auspicabile che una pratica di segmentazione si sostituisse progressivamente alla comprensione intuitiva del testo (Greimas 1973, tr. it., p. 136), in seguito l'intuizione prende un ruolo autonomo e fisso nella traiettoria. Anzi, la significazione plastica, "seconda", più profonda, viene riconosciuta proprio grazie a "constatazioni intuitive" (Greimas 1984, tr. it., p. 207).

Una definizione esplicita di questo concetto Greimas la dà però solo nel *Dizionario*, che presenta una voce dedicata. Qui l'intuizione è «una componente della competenza cognitiva [...]. Designa l'intervento di un soggetto certo (per una sorta di evidenza) che instaura un voler fare, desideroso di testare la sua ipotesi *a posteriori*» (Greimas, Courtés 1979, tr. it., voce "Intuizione", p. 166). Così concepita e posta all'inizio dell'analisi, l'intuizione è il sapere incorporato a forza di esercizio, *expertise* che si articola coi saperi e i saper-fare anteriori del ricercatore e che è preconditione per una buona descrizione semiotica. La certezza legata all'evidenza marca un modo diverso di conoscere, attraverso il "colpo d'occhio" che è un ponte fra l'evento in corso e l'esperienza pregressa (Leibniz 1684), ricapitolazione dell'in-

formazione stoccata. L'intuizione è caratterizzata dalla "sagacia", vicina al fiuto, alla capacità olfattiva (Fabbri 1987, p. 52), dall'agilità del *nous*, che non ha nulla di ineffabile, ma che è diversa dal ragionamento riflessivo della *dianoia* (Eco 1990, p. 46), dal *guessing*, "lume naturale" che aiuta a "indovinare giusto" (Peirce, "Guessing: inferenza e azione", 1929, spec. 7.40, in Bonfantini, a cura di, 2003).³

1.3.2. Segmentare

Il procedimento di segmentazione indica invece in che maniera suddividere il testo. L'analisi di Greimas del racconto "Due amici" (1883) di Maupassant verte tutta su questo problema della scomposizione, a livello teorico e pratico; anzi si pone, benché in veste di "esercizio", come un «modello metodologico per la strategia della ricerca semiotica» (Greimas 1976, tr. it., p. 245), utile a spiegare il funzionamento di qualsiasi discorso. Qui Greimas passa infatti totalmente dall'idea di una semantica strutturale individuabile dentro "semi", cioè unità minime per quanto dense, a una semantica investita in strutture molto più ampie, narrative e più in superficie discorsive. La ripartizione del contenuto in sequenze non può essere affidata solo alla presenza di demarcatori grafici o di segnalatori morfologici sul piano dell'espressione; va condotta reperendo isotopie profonde, procedimenti di anaforizzazione grammaticale e semantica, discontinuità spaziali, temporali, attoriali nonché alternanze fra momenti pragmatici e momenti cognitivi, interni alla narrazione e allo stesso narrare, cioè enunciativi ed enunciazionali.

3 L'intuizione è il perno dell'estetica trascendentale di Kant. Nella *Critica della ragion pura* (1781-1787) si distinguono l'"intuizione pura", dello spazio e del tempo come forme pure *a priori* della sensibilità, e l'intuizione empirica, che si riferisce al fenomeno mediante una sensazione. Ma «la nostra natura è siffatta che l'intuizione non potrà mai essere altro che sensibile, e cioè conterrà soltanto *il modo in cui veniamo affetti dagli oggetti*. Di contro l'intelletto sarà la facoltà di pensare l'oggetto dell'intuizione sensibile. Nessuna di queste due proprietà va anteposta all'altra. Senza sensibilità nessun oggetto ci verrebbe dato, e senza intelletto nessun oggetto verrebbe pensato. *I pensieri, senza contenuto, sono vuoti; le intuizioni, senza concetti, sono cieche*. E perciò, come è necessario rendere sensibili i propri concetti (vale a dire aggiungere l'oggetto nell'intuizione), altrettanto necessario sarà rendersi intelligibili le proprie intuizioni (vale a dire portarle sotto i concetti)». Cfr. Kant (1781-1787), B75-A51, tr. it., p. 169, corsivo ns. Lo svolgimento della procedura di analisi secondo Greimas (1984) poggia sugli stessi argomenti. Sul tema dell'intuizione torneremo in altra sede.

Prosa e poesia, all'altezza del rapporto fra organizzazione semantica ed attualizzazione discorsiva, sono comparabili, seppur caratterizzate da esigenze diverse (*ivi*, p. 6).

La poesia mette Greimas (1972, a cura di) di fronte al problema del "linguaggio secondo", astratto, fatto di formanti in rima e di contrasti sottesi alla scena figurativa del mondo e omologati a significati in questo modo rinnovati di senso. L'aver capito che si tratta di una semiotica autonoma, proiezione del paradigmatico sul sintagmatico, lo induce a cercare il poetico in letteratura, nelle arti visive, in musica, nella percezione estetica. Con il procedimento di *sovrasedimentazione del significante* Greimas estende il concetto di analisi di Hjelmslev dai linguaggi verbali, lineari, ai linguaggi tabulari e in generale al visibile.

L'interesse per la "semiotica plastica" nel visivo lo porta a elaborare una procedura molto articolata, e per fasi, di segmentazione del significante: 1) costituzione della "cornice-formato" in rapporto al "fuori-cornice"; 2) elaborazione di una "griglia topologica" di suddivisione delle aree e di orientazione degli elementi; 3) individuazione di categorie cromatiche e di categorie eidetiche, in termini di cattura di contrasti e analogie; 4) omologazione semisimbolica. Greimas, "antiatomista", ha liberato la pittura dal vincolo di essere un sistema analogico, per la necessità di cercare costrizioni più profonde ed elementari, interne alla tessitura del quadro.

La prima azione da compiere, secondo Greimas (1984), è considerare la cornice, reale o ideale, che separa-unisce il testo, l'unità di analisi, al mondo esterno. La delimitazione è inerente al testo, come principio dell'inclusione/non inclusione; e ciò che, per un determinato livello di pertinenza, è fuori dal testo a un altro livello può risultare dentro. La seconda operazione è disegnare la griglia di assi verticali, orizzontali e diagonali che permettono di far emergere le categorie spaziali sovradeterminate – alto/basso, sinistra/destra, centrale/periferico, inglobante/inglobato – e di posizionare gli elementi. La terza operazione consiste nell'individuare iterazioni e contrasti eidetici e cromatici. Le categorie eidetiche o morfologiche sono espresse da linee, geometrie e contorni; isolano e discriminano le superfici. Le categorie cromatiche sono sottoarticolabili in: tinta del colore, saturazione e luminosità; individuano e integrano le superfici. Quarta azione, infine, è correlare coppie di contrasti del piano dell'espressione con coppie di contrasti del piano del contenuto o "omologazione semisimbolica". Le categorie della forma dell'espressione, infatti, non sono fini a se stesse, ma veicolano categorie della forma del contenuto. Un

contrasto cromatico rosso/blu può veicolare, per esempio, un contrasto di contenuto terreno/divino. È appunto il semisimbolico, che si ha quando a un'opposizione sul piano espressivo se ne omologa una sul piano del contenuto. I simboli hanno stabilità di significato perché, col tempo, la convenzione sociale ha portato ad associare *I:I* espressione e contenuto – “la bilancia è simbolo di giustizia”. Il semisimbolismo ottiene la stessa stabilità autonomamente, attraverso omologazioni locali non fra elementi isolati, ma fra coppie di categorie.

1.3.2.1. *Il rapporto tutto-parti*

La procedura di segmentazione semiotica è la medesima per tipi di testualità molto diverse, ma non può prescindere dall'osservare come ciascun testo è strutturato e segmentato al suo interno, fissando un particolare rapporto fra le parti che lo costituiscono e la totalità che ne discende: un agglomerato non è una rete, che non è una catena, che non è una miscela, per i diversi legami fra gli elementi. La “mereologia”, studio delle parti (dal gr. *méros*, parte) che compongono una totalità, è essenziale nella descrizione del testo.

La prima distinzione è tra parti omeomere (tra loro uguali) e parti anomeomere (tra loro diverse). Le differenze fra i tipi di insiemi riguardano la loro organizzazione interna, più che le entità rappresentate. Così, per comparazione tra testo letterario e testo visivo (Dällenbach 2001), il *collage* è un montaggio discontinuo di parti staccate e anomeomere (vd. le versioni di *Map of the World* di Alighiero e Boetti); il *puzzle* tematizza un'unità omeomera riconquistata o una mancanza impegnata a riconquistarla (vd. Oyvind Fahlstrom, *World Map. A puzzle*, 1973); il *mosaico* presenta una struttura instabile con una coerenza globale e una coesione tra le parti, omeomere e anomeomere, ottenute tramite la stabilizzazione dei contorni interni (vd. Mona Hatoum, *Present Tense*, 1996). Queste tre tipologie di composizione hanno dunque una diversa tenuta e istruiscono lo spettatore a una mira e a una presa che variano di grado, maggiori nel caso del collage, minori nel caso del mosaico.

1.3.3. *“I nostri selvaggi”*

La peculiarità del modello semiotico è che le categorie di analisi non sono mai degli *a priori*; derivano dall'osservazione diretta delle tattiche di manifestazione della significazione. Greimas insiste su questo: la semiotica strutturale si radica, in quanto teoria e metodolo-

gia di indagine, sul terreno di una più vasta antropologia; e la semiotica figurativa e plastica sceglie espressamente l'antropologia come suo punto di partenza e si evolve osservando gli habitat di produzione e fruizione dei testi (Greimas 1984). Il visibile è per la semiotica una realtà condivisa, empirica, culturale.

“I testi sono i nostri selvaggi” non è perciò uno slogan, ma un'indicazione precisa di epistemologia della procedura, che discende dall'orientamento di Lévi-Strauss e dal metodo del “pensiero selvaggio”: dislocarsi e adeguare la descrizione a grandezze non addomesticabili con nozioni precotte. La ripresa del predicativo antropologico “selvaggio” smentisce inoltre l'idea del testo come struttura data, dai confini stabiliti, e lo connota come attore vivente, “nostro” nella misura in cui un collettivo scientifico adotta una postura appropriata nei suoi confronti. Anche a livello metodologico il testo non è un fittivo discriminabile dal “mondo della vita”: guai a dirlo ai restauratori, che intervengono con “sostanze-tempo”⁴ oppponenti per rimediare alla deperibilità crescente della pittura. In generale il testo si costituisce come effetto di un'interazione tra un fenomeno di senso e un criterio di pertinenza che del fenomeno decide localmente la taglia e i limiti, secondo la prospettiva della significazione. Non esiste descrizione esterna o neutrale ma un'obiettività, in quanto rilevanza di una manifestazione articolata per qualcuno.

Perciò Fontanille si è potuto chiedere, davanti a Marc Rothko, se la totalizzazione delle parti percepite dalle prime impressioni sensibili non dovesse essere anteposta alla segmentazione – «ancor prima di segmentare, è necessario assemblare il tutto!» (Fontanille 1994, tr. it., p. 109). E proprio attraverso analisi sul campo molti contributi hanno prolungato il saggio di Greimas (1984), tornando sul rapporto tra plastico e figurativo, favorendo il passaggio dal visivo al visibile, esplorando una discorsività e una narratività proprie del figurativo e del plastico – attraverso le funzioni di informatori e osservatori interni, le dinamiche del punto di vista e dell'enunciazione, il ruolo della luce e del formato, riflettendo sulla polisensorialità e sulla sensomotricità. Nel misurarsi con tali processi ci si muove tra intuizione (del senso che il fenomeno ha) e costruzione (della significazione che potrà avere).

4 Esistono “sostanze-tempo” che modificano la temporalità di una sostanza data. Bachelard (1948, trad. it., p. 124) fa l'esempio del lievito, una delle cui funzioni è lottare contro la vischiosità dell'impasto. Per mezzo dell'azione del lievito, infatti, si allentano le fibre della vischiosità.

1.3.4. *Ritensività e protensività della lettura*

La semiotica generativa ricostruisce i processi di significazione solo *a posteriori*. Greimas ha sempre suggerito, infatti, di cominciare a descrivere dalla fine. Non si deve però pensare che non abbia tenuto conto dell'attività di lettura. Nel definire la procedura di descrizione, anzi, Greimas non solo la identifica con il fare ricettivo e interpretativo dell'enunciatorio-lettore (Greimas, Courtés 1979, tr. it., voce "Lettura", pp. 179-180), di cui sollecita la sensibilità percettiva, l'intuizione – lo abbiamo visto – ma raccomanda un ritmo e un modo di avanzare precisi: la lettura per Greimas dev'essere lenta. Parafrasando la voce del *Dizionario*, si intende per lettura la costruzione sintattica e semantica dell'oggetto semiotico che rende ragione del testo. È "una semiosi", un'attività "primigenia" che ha l'effetto di correlare contenuti a espressioni. L'esplicitazione del fare del lettore attraverso procedure di analisi, svolte al fine di ricostruire il senso (informato e mediato dal significante), è il compito della semiotica testuale, narrativa e discorsiva (*ibid.*).

C'è contraddizione tra il dire che si comincia a lettura ultimata e il porre dei criteri di avanzamento progressivo nella lettura? A nostro avviso no, perché da un lato Greimas offre un principio regolativo – la descrizione, poiché ricostruttiva del significato, deve comunque cominciare *à rebours* – dall'altro si preoccupa di chiarire e normare quel che accade nell'esperienza della lettura, evidenziandone le tappe e fornendo alcune condizioni di riuscita. Ritenuta anzitutto una "semiosi percettiva" e per il modo in cui è articolata al suo interno, la procedura di descrizione è pensabile nel quadro di una semiotica del corpo e dell'esperienza, come prassi enunciazionale della semantizzazione, tensione alla gravidanza, alla stabilizzazione, alla riorganizzazione di relazioni interattanziali. È questo il senso che diamo al soggetto «certo, per una sorta di evidenza», con un voler fare e "desideroso" di testare *a posteriori* la sua ipotesi (Greimas, Courtés 1979, tr. it., voce "Intuizione", p. 166). La procedura di descrizione, ma anche il procedimento di segmentazione, sono narrativizzati in Greimas e operativi su due fronti, ritentivo – attivano memorie – e protensivo – fanno prefigurazioni. La categorizzazione è la fase finale nella dinamica di costituzione del senso. Momento strutturante e momento prospettico si danno congiunturalmente, come chiasma, accoppiamento corpo/mondo, escludendo però le idiosincrasie e l'idea che il testo sia un "fittivo" o il livello del "finzionale" contrapposto e separato dall'esperienza

cogente. Al contrario il testo è come il cubo in Merleau-Ponty, oggetto di percezione da osservare nelle sue diverse facce, per poi uscire da questa percezione momentanea e sintetizzarlo cognitivamente (Greimas in Parret 1987). Il testo è tessitura di parti da poter testare.

Oggi c'è da capire se le considerazioni di Greimas (1984) sulla descrizione e la segmentazione, riferite alla superficie biplanare, possano essere estese a forme espressive tridimensionali e a nuovi generi. Di fatto la cornice-formato, che indica il confine dentro-fuori, e categorie topologiche, eidetiche, cromatiche, testurali, con la correlazione semisimbolica che ne discende, hanno ragion d'essere anche nell'installazione, nell'arte digitale o nella Street Art, pur con eccedenze di senso che dipendono dalle circostanze. L'estensione del modello greimasiano aiuta anzi a spiegare meglio processi e sistemi di altri linguaggi, l'architettura *in primis*.

1.4. *Texture e sostanze*

Viene in mente il saggio di Jean-Marie Floch (1984) su La Tourette di Le Corbusier, coevo a quello di Greimas. Floch ipotizza che il cemento grezzo usato per il monastero sia il sintomo disforico, timico, di un disinteresse nei rapporti interumani: rudezza e coesione interna appaiono repulsivi, escludono ogni possibilità di approccio. La mancata elaborazione di una semiotica dei materiali ha impedito di indagare il costituirsi di nessi nelle cose a livello microscopico, infinitesimale. È invece proprio la testura, l'aspetto concreto dell'insieme significante, a rivelare l'efficacia dell'analisi non a partire da unità, ma da relazioni tra i termini, in quanto nodi (Damisch 1984, pp. 51-52, tr. ns.). Materiali "dal vivo" o simulati, le texture sono in concreto le prime forme visibili di testualità, cioè di *relazione* e di *strato* fra elementi. E, avendo da tempo superato la fase in cui ci si sforzava di disimpiccare le unità minimali che autorizzavano a trattare la pittura come un "sistema di segni", è ora di spingere in direzione di una *Weltanschauung* connettiva (*ivi*, p. 302). Gli strati materiali non sono separabili dall'eventuale livello figurativo del testo, perché rientrano nella sua sintassi enunciativa "organica", occorsa e ancora in atto. Se l'arte mimetica copre e cancella le tracce di vitalità del testo ai fini della rappresentazione, nell'arte astratta contemporanea la presenza di materiali è invece marcata lasciando la semiosi in sospenso, *pôle-*

mos tra pigmenti, leganti e solventi. Pensiamo ai Cretti di Alberto Burri o alle sculture in cera di Urs Fischer.

1.4.1. *Il sistema della testura*

La semiotica greimasiana, nell'interrogarsi sull'enunciazione astratta, ha ampliato la gamma di spazi previsti dal modello descrittivo, aggiungendo alla superficie geometrica del testo o spazio topologico e alla profondità simulata o spazio prospettico lo spazio in oggetto, come nel *trompe l'œil*, e la superficie materica, cioè lo spessore del quadro (Calabrese 1987). Del resto è impossibile leggere una struttura percettiva improntata della presenza dello spettatore (Optical Art) o la traccia di gesti e velocità di esecuzione (*tachisme*) senza considerare i materiali con cui sono fatte.

È il Gruppo μ (1992) ad aver incluso materiali ed effetti materici nella riflessione semiotica, a titolo di ingredienti imprescindibili di una retorica visiva. La scuola di Liegi ha elaborato una sistematica della testura, come classe degli effetti semantici e sensibili delle sostanze restituiti dai linguaggi, storicamente dalla pittura su tela soprattutto, grazie ai colori a olio. La testura è la microtopografia degli elementi che "tessono" le superfici, capace di suscitare sinestesie tra vista e tatto e percezioni aptiche. Si distinguono la *grana*, cioè i grumi di colore, la consistenza e densità di corpo della testura, e la *macchia*, che è la sua estensione spaziale, fino alla campitura *à plat*; grana e macula sovradeterminano ciascuna un *supporto*, una *materia* e una *maniera*. Oltre alla qualità della materia si valutano, quindi, tempi e modi della sua manipolazione. La testura e ancor di più la materia manifestata – lo vedremo – rendono conto, da un lato, degli effetti sensomotori che generano, dall'altro delle strategie di trattamento/intervento usate, del *ductus* enunciazionale, in termini di convocazione quantitativa e di pertinentizzazioni. Una statua di marmo totalmente liscia è leggibile anche come «neutralizzazione di trattamenti e di interventi» che ha cambiato la competenza della materia (Basso Fossali 2008, pp. 46-47). Testura e materia sono memoria stratificata delle azioni subite e di una strenua difesa contro la condizione formata del testo artistico. Il Gruppo μ ha inoltre classificato il pigmento cromatico in minerale, naturale, organico e metallico, con differenze di senso ed estetiche sia per il modo diverso di emanare luce o di relazionarsi a una fonte luminosa sia perché legato, a livello più profondo, a una fisica dell'elementale ricca di valori (vedi più avanti, § 1.4.2.1.). Occorre una distanza

critica per la discriminazione, che oscilla tra l'apparire della figura e il manifestarsi delle texture, fra attività integratrici e disintegratrici.

1.4.2. *Istanze di sostanza*

La materia impone vincoli alla forma. Nel momento in cui diventa pertinente, cioè quando si lega a un punto di vista, come sostanza dell'espressione, non è più massa amorfa. Pitture e rilievi murali preistorici – ricorda Schapiro (1966) – convivono da millenni con gli accidenti e le irregolarità di un fondo non meno articolato del segno e chiamato a raccordarsi con esso, come il silenzio con i rumori. Levigatezza e definizione del campo arrivano solo in epoca moderna, per una trasparenza del piano che dà adito alla rappresentazione della terza dimensione. La sostanza perde il suo corpo materiale, fili unti e macchie gialle, e “si distilla” in un altro da sé, cielo aperto e sole. È il livello iconografico e iconologico che interessa agli storici dell'arte, di là dagli impasti sgretolati e corrosi, dalla «sgradevolezza della macchina che fa miracoli» (Elkins 1999, tr. it., p. 130).

I contemporanei, poco interessati alla mimesi, reinventano lo sfondo, valorizzandone il tessuto materico e l'azione erosiva del tempo. Così Miró ha sentito l'attrazione della superficie irregolare e duratura della roccia e l'ha usata come fondo su cui dipingere segni. Sfrutta il “magnetismo” del vuoto che diversi materiali offrono: buchi, fenditure, spaccature in grado di suscitare intimità, intromissione e isolamento. Qui il tessuto artistico è dato dalla relazione fra le forze “in cavo” delle sostanze, anche le più varie carte da disegno, e i pieni, le figure che attivano queste forze e le rendono pregnanti (Migliore 2011). Nella maggior parte dei casi, invece, le sostanze operano all'interno della figuratività, come nei ritratti di Rembrandt, dove metalli duri e sali amari fanno cerosa, malleabile e lucida la pittura, simulando il tessuto vivente, i processi della pelle.

1.4.2.1. *Sensi e sostanze. Tra storie e scorie*

Nell'incontro con le sostanze da un lato c'è la loro consistenza, dall'altro c'è uno sguardo che si interessa alle loro articolazioni fisiche: «il micascisto si trasforma in granito e forma spesso masse montagnose in cui la mica è quasi del tutto assente e si trova tra quei cristalli solo come tessuto connettivo».⁵ Il passaggio dall'amorfo allo

5 W. Goethe, massima 1.259, in Goethe 1983, vol. 2, p. 258.

strutturato non è obbligatorio; si determina rispetto al valore d'uso e ai programmi d'azione, se riguarda operazioni mirate, nel trattamento della materia, a costruire qualcos'altro. Ma il mutamento può non avvenire: «i Curie manipolano la materia sotto forma di polveri, liquidi e gas» (Bastide 1987, tr. it., p. 168).

Anche i progetti artistici contemporanei danno corso alle sostanze dell'espressione assecondando spesso il movimento immanente alla materia, come sostanza non formata, non lavorata, instabile, che attende di diventare morfodinamica in accoppiamento con lo spettatore. I materiali refrattari sono anzi spesso prediletti proprio perché consentono esecuzioni "viventi", irrisolte. È il topic delle estetiche dell'informe. Non significa che la materia arrivi intatta, così com'è. Perfino la polvere, per essere utilizzata, deve essere mescolata, disciolta o fissata, come in fotografia. Aggioga l'artista a una serie di interventi, che non la bloccano nel suo divenire. Tipica del fare artistico di oggi è anzi la circolazione delle sostanze, attraverso il riciclaggio e il recupero di scarti, secondo l'adagio che "nulla si distrugge e nulla si crea". Francis Bacon era solito raschiare i residui di pittura secca dal pavimento del suo studio, insieme alla polvere, e schiacciarli fino a renderli pigmenti. Li si vede in alcuni quadri, dove segatura e grumi di peli si mescolano con gli oli.

La dinamica delle sostanze nei testi artistici sottende investimenti epistemici, anzitutto una credenza nella rigenerazione. Nell'arte contemporanea urine (Warhol), escrementi (David Nebreda), marciumi (Pinar Yolaçan) e muffe (Gal Weinstein), sovraccarichi di vita, attraggono più della sostanza intatta, che non interessa se non per affrettarne la purulenza e la contaminazione. Il decadimento, trascinando con sé odori nauseabondi e agenti nocivi, è l'*humus* di un'assiologia tímica, che invade il campo intimo dello spettatore e lo contagia. Altre sostanze, non necessariamente legate agli effetti della putrefazione, vischiose per esempio, sono convocate e drammatizzate perché sollecitano non più un gusto da intenditore d'arte, a giusta distanza, ma il disgusto per un'intimazione al contatto. Si pensi ai video di Paul McCarthy o alle azioni di Otto Mühl. Il vischioso «non è né liquido né solido, ma tra i due stati [...]. È l'agonia dell'acqua [...], suzione ingannevole da sanguisuga di un passato che non abbandona la sua stretta, sembra contenere una forma specifica di possessività» (Sartre 1943, tr. it., pp. 728-729).

Se gli studi degli artisti "coltivati" in questo senso (Elkins 1999) non sono un'invenzione novecentesca, lo è questa estetica del disgu-

sto (Kolnai 1929) strutturalmente opposta ai valori classici di giudizio delle arti: la visione ottica, la messa in forma, l'armonia, la compiutezza. Sostanze sconvenientemente espanse e raramente pure suscitano attrazione e insieme rigetto. Si sente ripugnanza nell'agglomerato, nel glutinoso in cui viene abolito il ritaglio, cioè la nomina-zione (Barthes 1973).

1.4.2.2. *Resistenza alle sostanze*

L'idea che l'analisi della forma escluda la materia è frutto di un fraintendimento della teoria di Hjelmslev. Per lui si trattava di dettare un ordine di priorità nella procedura, di indicare il ruolo della forma nei ritagli delle diverse lingue, quando è ancora provvisoriamente una massa amorfa, un'entità inanalizzata definita dalle sue funzioni esterne (Hjelmslev 1943, tr. it., pp. 55-57). Nella teoria dell'immanenza di Hjelmslev c'è una condizione provvisoria della materia, appunto come massa amorfa, ed è necessario, per la descrizione, che essa diventi una sostanza assunta da una forma, cioè articolata in relazioni. Non è in causa una chiusura nei confronti della materia, ma solo un'antecedenza temporale della forma nell'analisi. La teoria linguistica si è dovuta costituire, in partenza, mirando alle sue funzioni interne e alla costanza, a spese delle fluttuazioni e delle sfumature, della vita e della realtà concreta fisica e fenomenologica. Questa «*temporanea* limitazione del punto di vista è stato il prezzo che si è dovuto pagare per strappare alla lingua il suo segreto» (*ivi*, p. 136, corsivo ns.).⁶

Prima le costanti, poi le variabili, ma «la forma è significativa allo stesso titolo della sostanza e c'è da stupirsi che questa formulazione di Hjelmslev non abbia ancora sollevato l'interesse che merita» (Greimas 1966, tr. it., p. 48). Per chi si occupa di produzione, infatti, e non di analisi o di interpretazione, è chiaro che la formatività si definisce nell'atto stesso in cui una materia è assunta (Pareyson 1954, p. 44).

Veniva chiamato materia il *piano di consistenza* o il Corpo Senza Organi, cioè il corpo non formato, non organizzato, non stratificato o destratificato, e tutto ciò che scorreva su di esso, particelle submolecolari e subatomiche, intensità pure, singolarità libere prefisiche e previtali. Venivano chiamate *contenuto* le materie formate, che dovevano da quel momento essere considerate sotto due punti di vista, quello della sostanza, in quanto tali materie erano "scelte", e quello della forma, in quanto erano scelte in un certo ordine (*sostanza e forma di contenuto*). Sarebbero state

6 Cfr. Zinna 2010.

definite *espressione* le strutture funzionali che dovevano, a loro volta, venire considerate da due punti di vista, quello dell'organizzazione della loro forma e quello della sostanza in quanto formavano composti (*forma e sostanza dell'espressione*) (Deleuze e Guattari 1980, tr. it., pp. 89-90).

Hjelmslev rompe con la dualità forma-contenuto e, inaugurando una forma di contenuto non meno che una forma dell'espressione, una sostanza del contenuto non meno che una sostanza dell'espressione, coglie una stratificazione che non ha un'origine né una fine linguistiche, ma è propria al mondo naturale stesso. Si danno infatti diversi modi di presenza della sostanza come oggetto di conoscenza. Nell'ambito della sostanza visibile c'è un'istanza della testura e della fibratura del materiale; nell'ambito della sostanza fonica c'è un'istanza articolatoria, di ordine fisiologico, in cui la sostanza è una sorta di gestualità muscolare; un'istanza acustica, di ordine psichico, in cui la sostanza è colta sotto forma ondulatoria; un'istanza uditiva, di ordine psicofisiologico, in cui la sostanza si presenta attraverso flussi di attriti e collisioni corpuscolari.

La tesi di una natura sostanzialista sullo sfondo, opposta alle culture delle lingue, ha nuociuto all'integrazione delle istanze di sostanza.⁷ Le figure del mondo ci parlano per sostanza e per figura, per organizzazione della materia e organizzazione delle forme. Le materie sono agenti refrattari che complicano la subordinazione delle sostanze alle forme, rendendo contenuto ed espressione variabili di *funzioni di stratificazione*. Non accade perché le figure dell'espressione cambino autonomamente scindendosi dalle figure del contenuto.⁸ L'articola-

7 In filosofia la rimozione delle sostanze ha toccato il suo apice in Hegel (*Estetica*, t. IV), secondo il quale aveva poca importanza che una poesia fosse letta o recitata, tradotta in un'altra lingua o ridotta in prosa. Si è dovuto attendere Sartre (1943) per una presa di coscienza del problema. Bachelard ha rivoluzionato il pensiero sulle sostanze, evidenziando l'esistenza di un'"immaginazione materiale" comune e dinamica. Cfr. Bachelard 1942; 1943; 1948; 1949.

8 È la tesi di Fontanille delle "pratiche concrete" soggette a una semiotica dell'impronta. Il semiologo respinge da anni, e giustamente, l'isomorfismo tra espressione e contenuto – «la ricchezza di articolazione del contenuto non dipende da quella dell'espressione e viceversa; la complessità visiva di un Pollock o di un Mondrian non è il segno, *a priori*, di una complessità semantica maggiore del minimalismo di un Klein» (Fontanille 1998, p. 36, tr. ns.). Ma è poi giunto a rifiutare la condizione di presupposizione reciproca tra i due piani. Sulla via di una scissione tra espressione e contenuto ha

zione resta doppia, ma forme e sostanze dell'espressione possono diventare piano del contenuto rispetto ad altre espressioni e, viceversa, forme e sostanze del contenuto possono emergere come espressioni. Alla spazialità materica va riconosciuta una sua propria semantica. La materia va riscattata non in quanto connaturata alla forma, ma per le sue reazioni, per le poste di senso che veicola con e indipendentemente dalla forma.

1.4.3. Pigmenti

Anche i pigmenti di colore sono sostanze, talmente importanti che il non distinguerli nei quadri «è come andare a una festa e non ricordare il nome di nessuno» (Elkins, *op. cit.*, tr. it., p. 79). Il testo artistico, pittura e scultura in particolare, somiglia al testo di un piatto culinario, più o meno “buono” a seconda che le miscele siano artigianali o industriali.⁹ Anche l’“alta moda” dipende dalle materie prime. I pigmenti sono il risultato di processi di raschiatura e polverizzazione di pietre o del trattamento di materie organiche. Queste polveri vengono mescolate con un legante (medium) più o meno denso, per esempio acqua (inchiostri e acquerelli), acqua + tuorlo d'uovo (tempere), olio o cera (pastelli). Ed ecco i colori. Tra i pigmenti rossi il carminio si ottiene bollendo dei piccoli insetti rossastrì e asciugandone i resti al sole, il testa di moro risulta dalla tormalina, una pietra marrone scuro, esposta a una condensa di vapore finché non diventa rosso lucido, mentre il vermiglione è cinabro, un composto di mercurio e zolfo, raschiato e ridotto in polvere. È color rosso sangue, ma non è emoglobina, come dimostra l'analisi di campioni del Sudario di Torino compiuta dal McCrone Research di Chicago. Il saper fare della pittura trasforma il sapere in poter credere: un pezzo di magia alchemica.

I pigmenti hanno connotazioni euforiche e disforiche che affondano nella percezione di stati atmosferici e fisiologici. Aristotele definiva *contraries* le qualità *umido, asciutto, caldo e freddo*, associate sia ai quattro elementi – terra, aria, fuoco e acqua – sia ai quattro umori – bile nera, flemma, sangue, bile gialla – e attorializzate come

postulato un percorso generativo indipendente del piano dell'espressione. Cfr. Fontanille 2004, pp. 414-415.

9 Così Cesare Brandi mette in guardia dalle «pericolose cucine delle velature e delle vernici». Cfr. Brandi 1950, p. 113.

nero, bianco, rosso, giallo (*nigredo, albedo, citrinitas, rubedo*). Così, «il Grigio di Payne è l'egoista freddo grigio, che ricopre tutto come il blu acciaio. Malachite e Verde Smeraldo sono altrettanto freddi, ma più amichevoli dell'aspra tinta del Viridiano, che getta amarezza sui colori che tocca. Fra i blu il Cobalto e il Ceruleo sono leggeri e ariosi, mentre l'Ultramarino è acquoso e rigoglioso» (Elkins, *op. cit.*, p. 71). Il timismo dei pigmenti, noto anche attraverso le teorie di Kandinskij e di Klee, non è universale, ma risponde a valenze radicate nelle culture.

1.5. Media

Il testo artistico è anche il campo in cui distinguere la figurazione dal medium, hardware e/o software, che la ospita. In altra sede si è tentato di dimostrare che la “rimediazione”, pratica di riformare un medium (Levinson 1997) o di rappresentare un medium all'interno di un altro (Bolter e Grusin 1999), evita la confusione di regimi, perché sovraesponde, mette in evidenza il “mezzo” del testo (Migliore 2016). Ci fa uscire dalle facili equazioni che “il medium è il messaggio” (semplificazione da McLuhan) o che “il messaggio è il medium” (Castells 2006). Ma qual è oggi lo statuto del medium?

1.5.1. Da “canale” a “interfaccia”

Fino alla metà degli anni Settanta il medium, costituente della funzione fatica della comunicazione, era classificato fra le tecniche: un “mezzo” asemiotico che doveva assicurare il contatto verbale. Di questo canale, un tubo di passaggio, si avvertiva l'esistenza solo nei casi di rumore, di disturbo, come variabile indesiderata del processo. Eppure già Benjamin (1935) aveva rovesciato la prospettiva e connotato positivamente il medium, indicando condizioni sia naturali sia artificiali della sua manifestazione, cioè da un lato corpi e fluidi trasparenti o semitrasparenti, etere, aria, acqua... – i “*media diaphana*” dei trattati medievali e moderni di ottica – dall'altro tecniche in grado di “filtrare” e “modulare” la realtà, il singolo apparato (*Apparat*) o l'apparecchiatura (*Apparatur*).

La lista di ciò che Benjamin considera medium è forse troppo lunga. Include cose la cui funzione principale non è di essere medium: la lingua e la pittura nelle *forme espressive* della linea, della macchia,

del colore; le *forme di rappresentazione* elaborate nel tempo dagli stili storico-artistici; *strutture architettoniche*, domestiche e urbane, che configurano i rapporti vicino/lontano, interno/esterno – i *passages* parigini, i sistemi di illuminazione urbana, l'architettura di vetro; le droghe, come sostanze artificiali che provocano alterazioni percettive; ovviamente l'*aura*, *entità atmosferica*, guaina, alone, alito, cortina; la memoria, «non uno strumento, ma il medium stesso di ricognizione del passato, è il medium di ciò che si è esperito, allo stesso modo in cui la terra è il medium in cui sono sepolte le città antiche» (Pinotti, Somaini 2012, pp. X-XI). Queste molte e giuste declinazioni richiedono un chiarimento sul termine, per evitare l'effetto *passepourtout*. C'è un minimo comune denominatore che permette di definire, goodmanianamente, “quando è medium”, escludendo quanto non risponde a precise condizioni? Benjamin ha saldato il legame fra media e sensibile, sulla linea che va da Marx (1844), dove i sensi si emancipano grazie a organi della collettività, come le rivoluzioni, estensori di organi individuali, a Simmel (1903), che considerava il medium un'«intensificazione della vita nervosa», fino alla lettura del medium come protesi (McLuhan 1964). Nell'ambito della biopolitica anche le riflessioni sul dispositivo (Foucault 1975; Deleuze 1989; Agamben 2006) hanno destato un'attenzione diversa per le tecniche. Gradualmente la funzione fatica, di contatto, si è trasferita dal piano di immanenza alla manifestazione, divenendo “pellicola” dell'interattività, interfaccia. Rispetto a tutto questo, la definizione del medium come «modo in cui si organizza la percezione umana, non condizionata soltanto in senso naturale, ma storico» (Benjamin 1935, tr. it., p. 21) è insufficiente.

1.5.2. *Il medium come mediazione*

La “famiglia di trasformazioni” incontrate lascia invariata una proprietà. È ancora e solo medium l'istanza che esercita una funzione “*adiuvante*”. Fra i personaggi tipo della fiaba Vladimir Propp aveva individuato l'*aiutante*: esseri viventi e non – uomini, spiriti, animali, cose – accomunati da una stessa identità funzionale: aiutare l'eroe nella sua ricerca. L'“indicazione della via” è la funzione dell'aiutante e a volte, come nel caso della baba-jaga, si diventa aiutanti dopo essersi presentati come donatori ostili. Propp distingue aiutanti magici (umani) e mezzi magici (non umani), che considera però “grandezze equivalenti” perché entrambi dotati della modalità del potere e «il

potere agisce come un essere animato» (Propp 1928, tr. it., p. 88). È un aiuto che consiste, secondo Propp, non solo nell'eseguire azioni favorevoli all'eroe, ma anche nell'insegnargli il da farsi, nell'addestrarlo e ammaestrarlo (*ivi*, p. 133), cioè nel dargli istruzioni d'uso, competenze.¹⁰ L'aiutante è un intermediario sia pragmatico sia cognitivo. La sua prima funzione è lo spostamento dell'eroe in un altro regno, il trasferimento, un trasporto in volo coprendo enormi spazi (Propp 1984, tr. it., p. 74), la seconda è la preveggenza (Propp 1928, tr. it., p. 89). Poteri principali dei media ancora oggi.

Greimas, che si è ispirato a Propp per elaborare una teoria della narratività, affianca alle categorie soggetto/oggetto e destinante/destinatario, la coppia *adiuvante/opponente*. L'adiuvante è un ausiliante positivo quando questo ruolo non coincide con il soggetto del fare: corrisponde a un poter-fare individualizzato che, sotto forma di attore, aiuta il soggetto nella realizzazione del programma narrativo; è il contrario paradigmatico dell'opponente, che è l'ausiliante negativo (Greimas, Courtés 1979, tr. it., voce "Adiuvante", p. 2). La categoria adiuvante/opponente è scomparsa nelle sistematizzazioni successive, l'aiutante integrato alla sfera del soggetto, l'opponente integrato alla sfera dell'anti-soggetto. A torto. Il fatto che funzioni e attributi dell'aiutante siano assorbiti dall'eroe non giustifica l'eliminazione della categoria. Il ruolo centrale del medium, oggi, evidenzia che la mediazione ha spesso un valore maggiore del risultato finale. Si presenta anzi, metalinguisticamente, come oggetto di valore in sé.

1.5.2.1. Agencement di umani e non umani

Così in pittura i pigmenti, attanti soggetto, hanno i loro adiuvanti. Sono i solventi e i leganti. Il colore richiede un solvente che ne temperi la tinta. Più ha potere di liquefazione, più facile è la sovrapposizione di strati e rapida l'asciugatura. Dosaggi e maniere di stendere il colore evitano che il solvente si trasformi in un'istanza negativa: passandone una quantità eccessiva in modo troppo violento, questo liquido, infatti, penetra nella pittura asciutta sottostante e la scioglie. I leganti, invece, aiutano nella solidificazione e nell'impermeabilità

10 Benjamin sottolinea la dimensione preparata dell'*Apparat* e dell'*Apparatur*, derivati entrambi dal latino "*apparatus*" (Pinotti e Somaini 2012, p. XV). Considera inoltre i "*training*" e i "*test*", cioè le condizioni di sollecitazione e di verifica a cui l'individuo è sottoposto da parte dell'*Apparatur* tecnica. Cfr. Benjamin, *op. cit.*, pp. 30-32.

della pittura: colle, resine e balsami. Diversamente da quanto accade in cucina, la “pasta”, nella preparazione di un dipinto, va stesa e lasciata in posa permanentemente. La pittura è un dispositivo a strati (*struttura*) suscettibile di non avere pelle (*involutro*) e con una *carne* che può perciò rimanere a vivo, esposta a endotracce ed esotracce, se non usa fissanti per creare superfici di regolazione delle energie, di contenimento e preservazione.¹¹ Si altera e deperisce.

Solventi e leganti costringono a monitorare i tempi di asciugatura ovvero delegano l’umano a fungere da medium di controllo dell’attività del non umano. Anche nelle arti, come nelle “scienze in azione” di Bruno Latour, umani e non umani assumono alternativamente il ruolo di adiuvante; la catena di montaggio è umana e non umana, non ci sono mai “oggetti” e “soggetti” che operano isolatamente. In fase finale il dipinto è come sale, figura sanzionante dell’essiccazione, della fissazione, quando la pittura si asciuga e si rapprende. Il sale è un limitatore e un delimitatore di sostanze, ma insieme un imbalsamatore, agente preposto all’inalterabilità corporea. Se però, nel dosaggio, le pietre polverizzate + il legante, anziché conciliarsi con il solvente, lo soverchiano, la pittura sembrerà calcare. Ecco le facciate della cattedrale di Rouen in Monet, esposizione del medium della pittura. O se sottigliezza ed elasticità della “pasta” non sono gestite, la pittura si sgretola, come nel *Cenacolo* (1495-98) di Leonardo o nell’erosione programmata di alcune tele di Dubuffet. L’aver rimosso la funzione di adiuvanza dalla semantica strutturale e narrativa rende difficile cogliere il peso mediatico del medium, come si è persa, nelle culture, la cognizione del suo potere *medianico*, del carattere magico del medium, pur esaltato da artisti come Man Ray, Duchamp, Warhol e Polke.

1.5.3. *Il medianico del medium*

In questo la teoria di Benjamin sul medium fa la differenza, perché è intensiva oltre che estensiva: si smarca dall’idea di un prolungamento unicamente fisico del medium e ne esamina il potere rivelatore del lato psichico dell’uomo, di regioni interne non esplorabili direttamente. È la “seconda tecnica” (Benjamin 1935, tr. it., p. 26), la via dell’“inconscio ottico” (*ivi*, p. 43). Per esempio, a differenza dello

11 Funziona bene qui il paragone con le figure semiotiche del corpo, secondo il modello di Fontanille 2004.

Zeichen, che è la pittura in quanto disegno, il *Mal*, cioè la pittura in quanto medium, è macchia che emerge come nel rossore (la colpa): ingresso di una forza che può essere quella dell'interiorità rispetto alla superficie del corpo o del divino rispetto all'umano, come nelle tradizioni dell'occultismo e dello spiritismo, dove il *medium* indica colui che comunica con l'aldilà.¹² La mancanza di studi su questo aspetto è forse dovuta a un imbarazzo della civiltà occidentale nell'ammettere i poteri del medium sulla propriocezione. Viceversa si è sviluppato un ambito di ricerche, non meno interessante, sull'inconscio del dispositivo non umano e sulla sua capacità di rivelare tratti inimmaginati di culture e di comportamenti non individuali, ma collettivi (Vaccari 2011). Altrove si è anche riflettuto sugli effetti di "incarnazione" e di "animazione" nello spazio sociale che i media assicurano alla figurazione e su una certa incontrollabilità fisica della mediazione tecnica (Belting 2001). Il medium è l'intermediario della presenza, fra i viventi, di agenti incorporei, umani e non umani.

1.5.4. *Tipi di interfaccia*

Una volta che la funzione fàtica del medium risale dall'immanenza alla manifestazione e che la faccia visibile del senso si carica di "contatto", di interattività, il testo non è più solo un problema di interpretazione o di contemplazione, ma diventa uno strumento di azione che muta i segni in gesti. È in gioco la riscrittura delle due definizioni strutturaliste del segno: non più la relazione fra un significante e un significato (Saussure), fra un'espressione e un contenuto (Hjelmslev), ma un'*interfaccialsignificato*, un'*interfaccialcontenuto*, con forma e sostanza ibride di umano e piattaforma digitale. Si pone il problema del rapporto prossemico con il percolato, cioè dell'organizzazione me-reologica dell'interfaccia nell'istruire le posizioni degli utenti.

1.5.4.1. *Ipermediazione e immediatezza*

Così l'ipermediazione è il contrario dell'immediatezza proprio per il numero e il tipo di filtri, di interfacce che incontra la percezione: l'*ipermediazione* è il frutto della messa in trasparenza e della moltiplicazione dei media, l'*immediatezza* risulta dalla loro opacizzazione. L'aspetto del testo dipende dalla costruzione dell'interfaccia: traspa-

12 Benjamin [1917], "Sulla pittura ovvero *Zeichen e Mal*", in Benjamin 2012, pp. 95-99.

rente nelle “finestre” di interazione con l’utente – e quindi eterogeneo per via della stratificazione enunciativo-enunciazionale e mereologicamente frammentaria – oppure opaco, con uno spazio simulativo, saturo, immersivo e fluido, senza soluzione di continuità. Mentre Google Maps accresce il carattere performativo della mappa, già ipermediato, Google Glass trasforma in “libera” realtà aumentata una passeggiata in città, la visita di un museo o di una mostra. L’immediatezza dà l’apparenza di un accesso ai fatti senza tramite ermeneutico; è tanto più riuscita quanto più discende da una costruzione ipermediata che mira a far incamerare e dimenticare le tracce di mediazione. Per esempio nei simulatori di volo dei videogiochi il giocatore, «proprio come in una vera cabina di pilotaggio, deve saper leggere i quadranti e premere i giusti comandi. Come nei veri aeroplani, lavora con un’interfaccia: l’immediatezza di questa esperienza è pura ipermediazione» (Bolter e Grusin, *op. cit.*, p. 35). Spesso illusione e decostruzione si alternano, simili alla struttura campo-controcampo nel cinema (Manovich 2001, tr. it., p. 262). E non mancano casi di ibridazione: la pittura olandese del Seicento, combinando diversi tipi di informazioni e di conoscenze sul mondo, fungeva sia da mappa sia da rappresentazione (Alpers 1983).

Del resto Internet ha potenziato e moltiplicato pellicole di interazione con il fruitore che sono sempre esistite nelle arti, più o meno opache o trasparenti a seconda delle culture e della funzione dei testi. Perciò, nel discorso benjaminiano, l’aura è un medium ipermediato, insieme dell’oggetto unico con la “guaina” che lo avvolge, *versus* lo choc della trasparenza meccanica nella riproduzione (ma la riproducibilità riarticola al suo interno questo contrasto netto fra immediatezza e ipermediazione). In termini semantici e sintattici è possibile confrontare l’ipermediazione della testata di un quotidiano on line, basata su pulsanti e finestre, con quella della *dispositio* interna a una miniatura medievale o a una pala d’altare fiamminga del Quattrocento. In generale l’arte realista e illusionista ha nascosto il medium della pittura – la forma e la materia del supporto, la superficie piatta, le proprietà dei colori – come elemento negativo da riconoscere solo implicitamente o indirettamente (Greenberg 1966). Anzi, gran parte della pittura a olio ha funzionato come un medium invisibile (Bryson 1983). Lo si è già detto a proposito del silenzio sui materiali nell’arte. Oggi la realtà virtuale opera in modo simile, grazie all’automatizzazione delle tecniche di produzione della prospettiva lineare e di spazi illusionistici in *trompe-l’œil*. Certo il fotorealismo prodotto

al computer deve scendere a patti con la percezione umana. Offre scenari sempre più dettagliati e compatti facendo sembrare antiquati, obsoleti, i precedenti; ma, per non apparire artificiale, riduce la sintesi. Usa trucchi per attenuare il grado di risoluzione della figuratività, troppo reale per l'occhio umano (Manovich, *op. cit.*, pp. 254-255). L'arte contemporanea, invece, legittima e valorizza il medium del testo, così come legittima e valorizza le sostanze. Sostituisce, al "guardare attraverso" l'oggetto rappresentato, il "guardare a" (Lanham 1993). Si presenta rappresentando il medium, ponendolo in superficie come rappresentazione trasparente. Collage e fotomontaggi, per esempio, creano un'esperienza ipermediata: il collage mette in discussione l'immediatezza della prospettiva pittorica, mentre il fotomontaggio sfida l'immediatezza della fotografia, invita a guardare ai vari pezzi disposti e montati in superficie. *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (1956), il celebre collage su carta di Richard Hamilton, è l'emblema di questo enunciare il processo di costruzione e rendere lo spettatore consapevole delle mediazioni in quanto tali. C'è da prendere sul serio l'idea che «mentre gli ingegneri cercano di mantenere l'illusione della trasparenza nella progettazione e nel perfezionamento delle nuove tecnologie, gli artisti esplorano il significato dell'interfaccia stessa, usando le varie trasformazioni dei media come se fossero la loro tavolozza» (Rokeby 1995, p. 133).

1.5.4.2. Teleazioni

Nel testo-interfaccia comandi di telepresenza e di teleazione aumentano al massimo i poteri di trasferimento spaziale del medium-adiuvante. Questa sì è una novità delle tecnologie digitali, in grado di cambiare percezioni e sensazioni abituali. Alle *small optics*, fondate su una prospettiva geometrica comune alla visione umana, alla pittura e al film e che implica distinzioni tra vicino e lontano, tra un oggetto e il suo orizzonte, subentrano le *big optics*, che annullano le distanze fisiche attraverso la trasmissione delle "informazioni" in tempo reale (Virilio 1992). Le *big optics* sostituiscono alla visione, sempre più incorporata, una tattilità capace di nuocere, di distruggere. Qui, a maggior ragione, l'immediatezza è l'effetto finale di tutta una serie di passaggi. L'utente che deve colpire un dato bersaglio è inserito, come nell'esempio del videogioco di prima (§ 1.5.4.1.), in un "essere ibrido" che incarna vari programmi narrativi ed è "concatenato" ad altri programmi d'azione, a loro volta incapsulati in una macchina. I pro-

grammi d'azione sono condivisi da uomo e macchina; se il pilota dovrà acquisire un “sapere” e un “dover fare” e delegare alla macchina alcune competenze, la macchina, a sua volta, dovrà informare il pilota di un “fare” cognitivo e poi decisionale. Teleazione e telepresenza si trovano anche nelle *small optics*. Maps/street view di Google, i GPS e i navigatori le utilizzano, in maniera non nociva e con letture locali dello spazio, fra nomadismo e territorializzazione.

1.6. Retorica dei testi

Per agire efficacemente il testo non si limita a esprimere significati sotto forma di relazioni, prolungato da media e interfacce. È carico di forze di persuasione, cioè dell'esercizio su un sapere, e, secondo altri casi e modi, di forze di tentazione (potere), seduttive (volere), intimidatorie (dovere), provocatorie (volere + potere). Sovrapposto al livello della significazione vi è un livello strategico, c'è una dimensione retorica dei testi senza la quale capire i funzionamenti dell'efficacia è impossibile. Così Leonardo nel *Cenacolo* (1495-1498) ha intuito che, per rendere credibile la storia e suscitare turbamento, Giuda non doveva stare più in disparte a un angolo del tavolo, ma incluso in un subbuglio di gesti e di espressioni derivante dall'esclamazione di Cristo «Uno di voi mi tradirà».

Altrove si è tentato di dimostrare come una semiotica del visibile riscatti la concezione della retorica (Migliore, a cura di, 2008), disciplina che ha subito nel tempo almeno tre restrizioni progressive: dalle pratiche sociali ai discorsi, dai discorsi alle loro forme, infine dalle forme alle singole parole (Rastier 2001), ridotta a un'identificazione automatica di “figure”, i tropi, rispetto a una significazione di base, “propria” e “letterale”, presunta. Si è persa l'importanza della retorica nelle culture, come *gestus* sociale, *vox populi* che si è levata per la prima volta, sostituita alla violenza, con Corace in Sicilia intorno al 485 a.C., per difendere la proprietà terriera minacciata dai tiranni. La retorica non è l'ornamento del discorso, ma l'*eristica del senso*, l'arte della negoziazione, della sollecitazione e dell'imposizione. Utilizzata ampiamente e normalmente nelle relazioni interpersonali, è sia un *metalinguaggio* – manifesta come sistemi diversi si interrogano sui valori, dà la misura delle ideologie e delle credenze, delle dinamiche di apprezzamento e di disprezzo – sia una *scienza* – osservatorio dei

conflitti e dei contratti sottesi ad ogni interazione – sia una *tecnica* – insieme di ricette e di tattiche mobilitate per esercitare influenza.

Dagli studi sulla retorica in semiotica si è evinto che i testi visivi dispongono di proprie astuzie per manovrare l'altro, indipendenti dal linguaggio verbale o trasversali ai sistemi: l'apostrofe, il chiasmo, la catacresi, il colmo, la metonimia, l'enumerazione e trasformazioni geometriche, analitiche, ottiche, cinetiche. Gli stessi termini "figura" e "tropo", che evidenziano gli spostamenti cognitivi e passionali messi in atto dalla retorica, hanno una natura visiva, propriamente percettiva. La figura, in particolare, designa l'oggetto ottenuto da un calco e modellato dalla mano, in grado di conservare le tracce di produzione (Auerbach). Qui un cenno merita la tesi di Lotman (1980) della retorica come campo di una significatività che si sposta continuamente, tramite la correlazione o la traduzione tra sistemi semiotici. Nelle configurazioni classiche, che esigono l'unità di stile, l'effetto retorico è raggiunto *sostituendo* per intero i principi strutturali di un sistema semiotico con quelli di un altro: la teatralizzazione della pittura, ad esempio. Nei testi barocchi, invece, domina il conflitto contrappuntistico di lingue semiotiche diverse in una stessa struttura unitaria, come nelle *combinazioni* pittura-scultura degli affreschi parietali del Seicento. Queste codificazioni si diffondono a tal punto nell'arte – conclude Lotman (*ibid.*) – da trasferirsi nelle sfere del comportamento. A Pietroburgo i ritratti in costume di Elizabeth Vigée-Lebrun ebbero un ruolo determinante nel diffondere l'abbigliamento *à la grecque*. I testi retorici anticipano e istruiscono forma di vita.

1.6.1. Agentività ed efficacia

Si è visto che il testo non è mai un corpo inerte e passivo o un costrutto artificiale separato dalla realtà, ma il modo attuale di esistenza del visibile – un tessuto di relazioni – con cui testare sia il senso, sia la disponibilità a lasciarsi trasformare da esso. I testi, inoltre, grazie ad adiuvanti della loro performatività, a media come interfaccia, possono correggere, falsificare il reale o agire a danno del reale, in certi usi della teleazione per esempio. Il loro far fare arriva da secoli a rendere visibile l'invisibile, a far essere immanente la trascendenza. Quel che si considera un "potere delle immagini" (Freedberg 1989) è in realtà un gioco sofisticato fra testi immanenti e trascendenze che vi si incarnano e appaiono (Genette 1994). Ad esercitare un potere, un'agentività nel mondo, non sono propriamente le immagini, che

hanno tutt'altro statuto – ci torneremo – ma testi che le enunciano, presentificandole attraverso spazi, tempi, attori e operando con adeguati dispositivi e *parerga*. Piani di immanenza sensibile dicono il senso, innestano il manifestarsi di forme simboliche che contano per le culture. Impossibile comprendere identità e funzionamenti dell'opera e dell'immagine se si salta questo passaggio, se non si guarda *come* i testi veicolino l'accesso alla trascendenza. È l'immanenza a schiudere vie alla trascendenza.

La forza pragmatica e patemica del testo artistico è stata soprattutto usata nelle religioni per rendere credibili esperienze visionarie e miracoli, rappresentando l'irrepresentabile (Stoichita 1995), con l'azione della persuasione e l'effetto del turbamento, specie nella Controriforma cattolica. Gli artisti, già da molto prima, seguivano istruzioni precise su come fidelizzare gli spettatori, che allora, nella maggioranza dei casi, non sapevano leggere e ricevevano dunque un'educazione prettamente visiva. Si formavano cioè davanti, attraverso e dentro testi artistici. Non va dimenticato. «Piacemi sia nella storia chi admonisca et insegni a noi che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere o con viso crucciooso et con li occhi turbati minacci, che niuno verso lor vada; o dimostri qualche pericolo o cosa ivi meravigliosa; o te inviti ad piagnere con loro insieme o a ridere» (Alberti 1435, II, 42, p. 72). L'efficacia sta nel varco testo-opera-immagine. Chiaramente c'erano anche l'apprendimento per imitazione, "fotografico", e la memorizzazione orale, utilissima nelle preghiere. Ma questi sono espedienti nella creazione di *relata*, di nessi interpersonali veicolo di *agency*. «L'oggetto artistico non ha una natura intrinseca indipendente dal suo sistema di relazioni indessicali» (Gell 1988, p. 7, tr. ns.). O, secondo la più convincente terminologia di Benveniste (2009, tr. it., p. 52), «una testa di Medusa è sempre là», a mediare il rapporto tra forma e senso.

1.6.2. Accipite et manducate ex hoc...Hoc est...Hoc facite

La "Parola trasformatrice", che nel rito eucaristico ha mutato e muta prodotti di consumo materiale in beni spirituali e se stessa nell'istanza della sua enunciazione, in corpo e sangue consumabili, è un *testo* in questo caso sì *verbale*, ma ad alto contenuto di figuratività, che diventa *immagine* grazie alla sua *messa in opera*, con gesti che ogni volta istituzionalizzano il crederci. L'immagine, qui, non è il fantasma di un'unità originale, di un referente assente che rimane

ineffabile, ma una forma sostituita a un'altra: i segni – il pane e il vino – si opacizzano, e sopravvivono il corpo e il sangue di Cristo – sintomi e figure della cosa significata per metafora e per metonimia. La sostituzione anima l'assenza con e per la differenza fra segno e cosa. E reversibilmente: i segni tornano a sostituirsi alle cose perché le cose possano essere comunicate e scambiate.

Secondo i logici di Port-Royal, traduttori della Bibbia, e soprattutto per Antoine Arnauld e Pierre Nicole (1683), l'Eucaristia era un'occorrenza fra le altre per spiegare il modo in cui si produce il segno. In quelle date la polemica con i ministri protestanti, fondata sul sacramento eucaristico e sul mistero della transustanziazione, esigeva di affrontare il tema del segno e del linguaggio. I logici francesi lo fanno, ma solo confermando, con questo esempio, l'idea della Parola in quanto rappresentazione. Con loro il segno resta il costituente minimale della frase grammaticale, della proposizione logica intesa come un rispecchiamento segnico della realtà. Nel 1975 Louis Marin torna sulla questione e, contro l'idea che l'ordine della ragione escluda i segni come problema logico-filosofico, dimostra che nell'enunciato *Hoc est corpus meum* i segni non sono rappresentazioni, ma *sistemi di forze*. Marin (1975) ricorre ad alcune citazioni dei *Pensieri* (1670) di Pascal, contenute proprio nella *Logica* (1683) di Arnauld e Nicole, che provocano aperture impreviste e multiple di senso, soprattutto quelle che mettono in movimento il punto di vista fisso della rappresentazione: «una città, una campagna, da lontano, sono una città e una campagna; ma quanto più ci avviciniamo, sono case, alberi, tegole, foglie, erbe, formiche, zampe di formiche, all'infinito. Tutto questo viene compreso sotto il nome di campagna» (Pascal 1670, 155). Così, indirettamente, Marin (*op. cit.*) fa pensare l'Eucaristia come momento in cui la potenza infinita della differenza trova la sua dimora. Gesù, diventando mangiabile attraverso un pezzo di pane, è un punto che si muove dappertutto a una velocità infinita. Tutto intero e in ogni luogo.

«*Hoc est corpus meum*» non è una catena di segni, ma un atto di enunciazione e d'uso che si fa di questi segni. Valgono l'attivazione e la dinamizzazione garantita dall'istanza di discorso e non la corrispondenza, punto per punto, tra un segno e ciò a cui rinvia. La "metafisica della presenza" – il pane e il vino, una volta consacrati, sono il corpo e il sangue senza esserlo; il corpo e il sangue, assenti, sono visibilmente il pane e il vino sull'altare – avviene solo in virtù di una *ritmica* della transustanziazione elaborata gestualmente da Cristo. Solo in questo spazio spesso una singola cosa è al contempo

“figurante” e “figurata”, può nascondere come cosa ciò che rivela in quanto segno e quindi essere insieme cosa e segno (Lyotard 1975; 1971). L’errore dei protestanti, per Marin (1975, tr. it., p. 96), è di ritenere che la rappresentazione sia una somiglianza rigorosa della copia con il modello. Ma la transustanziazione stravolge questa *forma mentis*: non si riconoscono più qualità sensibili, del pane resta solo la figura, in termini di estensione e di mobilità. Il pane è il tramite per cui la cosa commestibile diventa corpo di Cristo. Ha oramai in comune con il corpo di Cristo solo il limite, lo spazio neutro tra il corpo senziente e il sentito. Anni fa avevamo esaminato la lettura di Marin (1975; 1986) dell’atto eucaristico (Migliore 2008); ne offriamo ora una nostra versione pertinente con il tema di questo libro.

Marin ha estratto l’enunciato «*Hoc est corpus meum*» dal discorso più complesso di cui fa parte, che presenta almeno tre step essenziali, le fasi del rito della Messa: «*Accipite et manducate ex hoc*», «Prendete e mangiatene tutti»; «*Hoc est corpus meum quod pro vobis tradetur*», «Questo è il mio corpo offerto in sacrificio per voi»; «*Hoc facite in meam commemorationem*», «Fate questo in memoria di me». A nostro avviso questi tre momenti sono fortemente interconnessi.

Nella notte in cui fu tradito, egli prese il pane, rese grazie con la preghiera di benedizione, lo spezzò, lo diede ai suoi discepoli e disse: «*Prendete e mangiatene tutti: questo è il mio corpo, offerto in sacrificio per voi*». Dopo la cena, allo stesso modo, prese il calice, rese grazie con la preghiera di benedizione, lo diede ai suoi discepoli e disse: «*Prendete e bevete tutti: questo è il calice del mio Sangue per la nuova ed eterna alleanza, versato per voi e per tutti in remissione dei peccati. Fate questo in memoria di me*».

I] «Prendete e mangiatene tutti». Il testo recitativo, rinnovato ad ogni scenarizzazione del rito della Messa, pone subito davanti agli occhi il pane, che Cristo spezza e dà ai discepoli nell’enunciato che ingloba il suo *reported speech*. Il prologo, incassato in un racconto in terza persona, crea un effetto di discontinuità, ideale per introdurre lo slittamento dal pane al corpo. È preceduto, nel Vangelo di Luca (22, 15-20), da una premessa che, come in tutti i modi di esistenza attuale del visibile, instaura il volere: «*Ho desiderato ardentemente di mangiare questa Pasqua con voi, prima della mia passione, poiché vi dico: non la mangerò più, finché essa non si compia nel regno di Dio*» (corsivo ns.).

Cristo esordisce con un esortativo alla seconda persona plurale, «Prendete e mangiatene», che fa riferimento al pane già situato nel discorso e sulla tavola: “mangiatene”, cioè mangiate di quel pane. Manca l’ambiguità della versione latina della Messa, «*Accipite et manducate ex hoc omnes*», dove emergeva una prima occorrenza del pronome dimostrativo neutro *ex hoc*, che in italiano è tradotta non letteralmente, “di questo”, ma con la particella enclitica “ne”. *Ex hoc*, che è un costrutto partitivo, più adatto alla divisione del pane che non alla divisione di un uomo, da un lato anticipava la transustanziazione pane/corpo, dall’altro costruiva un’anafora utile all’effetto *suspense*.

II] «Questo è il mio corpo, offerto in sacrificio per voi». È la seconda occorrenza del medesimo pronome, “questo è”, *hoc est*, a prendere in carico l’equivoco fra il segno e la cosa e a tenere in sospeso il lettore. Nel discorso eucaristico il secondo *hoc* è riempito da due significanti: è in un tempo presente scisso fra l’aver ricevuto le determinazioni distinte del “pane” – ciò che viene indicato – e il prendere la designazione del “mio corpo” – ciò che sarà significato. Il nome del predicato in cui si sostanzia e radica l’istanza di enunciazione, la persona di Cristo, *hoc*, “questo”, vale dunque sia come un pronome, cioè un nome vuoto, un vuoto di designazione, sia come un deittico spaziale che è un atto di ostensione, di esposizione all’uso. *Sema* e *soma* qui sono inestricabili: la mimica del soma rende semantica la Parola eucaristica, orale e scritta. Perciò *est*, quando subentra e afferma l’essere del *corpum*, ha il potere di cancellare l’indicale e di porre un linguaggio che trasforma le cose: il pane diventa storicamente, impersonalmente, il corpo di Cristo, dato in pasto ai discepoli e da quel momento a tutti i fedeli. *Est*, in sé, è l’unico stato di una stessa cosa presente qui e ora. Nel discorso, però, retroagisce su *hoc*, spostandolo nel passato e costruendo in cambio l’avvenire di qualcos’altro. L’aggettivo possessivo *meum*, infine, introduce in prima persona l’istanza del discorso e marca una relazione di appartenenza, caratterizza il parlante in quanto proprietario del corpo.

III] «Fate questo in memoria di me». Un testo efficace nella sua articolazione sintattica e semantica, *agito*, è il tramite con cui le qualità immanenti e sensibili del pane e del vino diventano il corpo e il sangue di Cristo e, viceversa, con cui il trascendente si incarna in qualcosa di commestibile. Questo testo è il luogo della significazione del sacrificio di Cristo. Ma il testo performativo non basta, l’evento non è sufficiente. Perché il corpo e il sangue di Cristo possano essere riconosciuti nel pane e nel vino, è necessario che quel miracolo non resti un episodio

a sé stante, ma che venga ripetuto, divenendo un copione per nuove esecuzioni. Il testo agito deve *operare*. Di qui il monito autografico di Cristo per tutte le future allografie: «*Hoc facite in meam commemorationem*». È il senso della liturgia, come culto dovuto a Dio. Nella chiusa del discorso eucaristico la terza occorrenza di *hoc* riassume cosa e referente: pane e corpo, vino e sangue. I vicari, i delegati di Cristo, dovranno continuare a inscenare il miracolo del cambiamento di sostanza. Solo così, tramandato nella memoria attraverso allografie di testi e allografie di opere, il sacrificio di Cristo si imprimerà nella mente diventando un'immagine, con il pane e il vino non più percepiti nelle loro qualità sensibili, ma presenti alla mente sotto forma di figure dell'estensione e dello scambio. L'immagine del pane ha in comune con il corpo di Cristo solo il limite tra il corpo senziente e il sentito nel rito eucaristico. E siccome, abbiamo detto, il processo che va dal testo all'opera all'immagine è reversibile, la commutazione del pane con il leggero e sottile disco dell'ostia, fin dai tempi di Gregorio Magno, sta a significare proprio l'avvenuta trasposizione del testo agito e dell'opera liturgica, immanenti, nell'immagine trascendente, e quindi il riapparire del pane dall'immagine al testo, sotto altre spoglie. Il Mistero della transustanziazione è un esempio perfetto dei movimenti di andata e ritorno fra il testo, l'opera e l'immagine.

1.7. *L'analisi: Jenny Holzer, Right Palm and Knife Edge 000418 (2007)*

Il caso studio del primo capitolo è *Right Palm and Knife Edge 000418* (2006) di Jenny Holzer, serigrafia ridipinta di un documento governativo desecretato (Fig. 1). Appartiene alla serie *Redaction Paintings*. Vi è stampato, grande tre volte il foglio originale, 147.32 x 111.76 cm, e su lino anziché su carta, il rilevamento delle impronte di un coltello e del palmo della mano destra di un uomo. Le due tracce a impressione occupano il centro del campo, mentre in alto c'è una scheda con le formule d'accesso per il riconoscimento della persona e in basso, a destra, il codice identificativo con la legenda "FOR OFFICIAL USE ONLY. Law Enforcement Sensitive". Il tessuto aptico del lino, insieme al formato espanso, mettono in risalto cancellature nere e tratti neri e spessi che coprono i dati registrati e ricalcano le impronte, impedendo qualsiasi tipo di identificazione.



Fig. 1. Jenny Holzer, *Right Palm and Knife Edge 000418*, 2007, serigrafia dipinta su lino, 147.32 x 111.76 cm, Collezione privata.

1.7.1. *La messa in forma dell'informazione*

Il 6 settembre 1966, negli Stati Uniti, il presidente Lyndon Johnson ha firmato il *Freedom of Information Act* o FOIA, atto che autorizza lo svelamento di informazioni di Stato. Un provvedimento in nome del diritto di cronaca e della libertà di stampa. Il FOIA ha subito rimaneggiamenti nel tempo: è stato limitato da Ronald Reagan, ampiamente applicato sotto Bill Clinton, George Bush lo ha di nuovo circoscritto, mentre Barack Obama, il 29 dicembre 2009, ha emesso un ordine che permette la secretazione retroattiva: il governo può ritirare documenti pubblicati se, per ragioni di sicurezza nazionale, le informazioni lì contenute tornano a essere sensibili. L'informazione diffusa dal governo e dai media è che molti documenti riservati diventano con gli anni accessibili e ci mettono al corrente dei "fatti".

L'intervento di Holzer mostra tutt'altro. Evidenzia, con piccoli ritocchi, le censure effettuate sui documenti prima del *coming out*, la loro "redazione" appunto, una ricriazione che protegge mandati e

mandanti. Spettatori televisivi e utenti del sito web del FOIA sono indotti a credere al messaggio di trasparenza inoltrato, sospendendo il giudizio: l'informazione appare "veridica". Ma Holzer li dirotta verso la costruzione del messaggio, verso i documenti che singolarmente e concretamente lo denotano. È dove l'arte fa la differenza. Un testo artistico, un dipinto, sostituisce un'informazione divulgata come un dato di fatto con un elaborato della relazione fra le sue forme del contenuto e le sue forme dell'espressione. A contare, per Holzer, non è la notizia in sé, ma è come i revisori la imbastiscono nei documenti. E questa forma dis-autentica, falsifica la notizia, svelandone il volto opaco, il segreto: annerimenti, barrature, nomi in codice, cifre, algoritmi, sbiancamenti, tagli, espunzioni, acronimi, pseudonimi.

Artista che si occupa di informazione pubblica dalla fine degli anni Settanta, soprattutto nel campo della segnaletica, Holzer ha affiancato alla pratica della proiezione – débrayage di un'istanza singolare del discorso – questa pratica della redazione, che è una sorta di co-débrayage dissociato, di interenunciazione in conflitto. C'è dietro il ciclo *Death and Disaster* di Andy Warhol: scene di violenza estratte dalla circolazione dei media e rimediate nel linguaggio artistico per deautomatizzare la percezione. Il truismo, da cui Holzer parte, è oramai inefficace, per l'impiego smoderato che ne fa la politica. L'artista cambia strategia ed entra nel merito delle misure di controllo sull'informazione. Passa dal produrre una sua scrittura – i truismi, appunto, aforismi anonimi proiettati sui muri di molte città del mondo o stampati su cartoline e t-shirt, in attesa di consenso – al leggerne e interpretarne altre, con cui dissente, perché ne osserva gli abusi di potere. *Abuse of power comes as no surprise* è del resto il suo truismo più noto.

1.7.2. *Corpi del reato. Il testo testimone*

Lungi dallo stabilire meccanismi di influenza, negli anni in cui Holzer lavora sui *Redaction Paintings*, Brian De Palma gira *Redacted* (2007), un film costruito con le stesse logiche e analoghi procedimenti. La pellicola, che è valsa a De Palma il Leone d'Argento per la migliore regia alla 64. Mostra del Cinema di Venezia, mette in scena lo stupro di una quindicenne irachena e il massacro della sua famiglia da parte di alcuni militari statunitensi in Iraq non tramite un racconto diretto, diegetico dell'episodio, ma con le molteplici iscrizioni redatte dai media di massa. Si tratta cioè, anche in questo caso, di documenti *ready-made* reperiti in rete e variamente rimaneggiati, spacciati per autentici ma in

realtà sottoposti ad autocensura prima della pubblicazione, ad oscuramenti e cancellature di dati impugnabili. De Palma, come Holzer, fa il gesto estremo di assumere questi “fatticci” come orizzonte esclusivo della referenza. Nel film la lacerazione di questo involucro mediale avverrà infine grazie ad altre fotografie del massacro, che si impregnano, per contrasto, di un valore di testimonianza (Montani 2010: 64-67). Nel ciclo di Holzer, invece, il processo di screditamento e di dis-autenticazione dei documenti del FOIA è interamente a carico della pittura.

Holzer amplifica e rende materiche presenze e assenze di *Right Palm and Knife Edge 000418*. Non le caricatura, ma mostra i trattamenti e le manipolazioni di cui il testo è testimone. La pittura enfatizza l’aspetto verbovisivo del foglio: la scrittura nero su bianco, con il suo supporto materiale e formale specifico, la pagina di carta a righe e la figuratività, che è figurale nelle tracce lasciate dalle impronte e ancora parzialmente visibili, e plastica, nei segni a pennarello nero sovrapposti. Una didascalia nel catalogo (Holzer 2015) fa sapere che *000418* era un terrorista schedato subito dopo l’arresto e detenuto a Guantánamo, il campo di prigionia a Cuba aborrito per le condizioni di reclusione e lo status giuridico-fattuale dei prigionieri, arbitrariamente definiti “combattenti nemici illegali”, uno status che non esiste nel lessico del diritto umanitario.

1.7.2.1. *Tre strati di testimonianza*

Il testo è anzitutto testimone di un abuso che risale all’atto della sua produzione, cioè alla procedura di segnalazione e riconoscimento di *000418*: accanto alla consueta impronta del palmo della mano c’è l’impronta anomala di un coltello. L’istanza di discorso, la polizia militare, costruisce l’identità del detenuto associando arbitrariamente la sua mano alla presunta arma del delitto. *000418* è da allora e per sempre l’unione indissolubile dell’effetto e della causa di un unico fare, un individuo bollato in eterno da una metonimia. Questa trasgressione nel modo di schedare visivamente il detenuto è come immunizzata dalla scrittura in gergo “*top secret*”, su un foglio protocollo che conferisce all’insieme una parvenza di legalità, giuridica e politica.

C’è poi un secondo strato di testimonianza testuale, che concerne le operazioni anonime postproduttive di revisione e censura del documento. È già una “pittura”, che resta in ombra finché Holzer non la svela e che funziona secondo i meccanismi del segreto: «non tenere in disparte, ma confondere perché qualcosa resti in disparte» (Marin 1984 p. 62, tr. ns.). Significativamente, qui, a differenza di altri documenti dello stesso genere, la dicitura in cui si indica la classe del-

la notizia e se ne vieta la diffusione, “FOR OFFICIAL USE ONLY. Law Enforcement Sensitive”, non è cancellata. L’informazione, niente affatto condivisa, si fonda piuttosto su una prospettiva esclusiva e metariflessiva. Mantiene divisi i due mondi: separa i vigilanti, con le loro tecniche,¹³ dagli osservatori esterni, che poi appunto arrivano a confondere l’interdizione con la rivelazione. A questo livello l’enuciario cade nella trappola dell’opacità, rimane il lettore di una lingua straniera. La libertà di informazione è un abbaglio.

Ma qualsiasi scrittura ha una natura contraria alla discrezione (Simmel 1906): le coperture nere, mentre rendono il differente identico, lo identificano comunque come differente. Holzer fa leva sul paradosso del segreto, che più si presenta in quanto tale, più rappresenta il potere di dissimulazione che lo abita. Così nel terzo strato, quello artistico, il medesimo testo, sempre *Right Palm and Knife Edge 000418*, è testimone, sul piano dell’espressione, dei significati impliciti ricavabili dalle cancellature dei revisori. La tela, il supporto in lino, rimedia il documento “declassificato” per inscenare un conflitto discorsivo: fra la strategia enunciativa costruita dai federali – la finta esibizione di verità nascoste – e il dispositivo enunciazionale dell’artista, che ne smaschera l’anti-epistemologia, come «arte della non-trasmissione» (Galison 2004, p. 237). Ironicamente Holzer ingloba il regime di discorso giuridico del documento in un regime religioso, del credere per fede. Ne prende alla lettera il sembiante di “vera icona”, anonimo, non fatto da mano umana, e lo stampa giustamente su lino, con un effetto iperrealistico che dà risalto, in negativo, al “de-realismo” opacizzante del documento ufficiale. Nella versione di Holzer *Right Palm and Knife Edge 000418* è il sudario di un segreto, “veronica” della guerra santa come nuova crociata.

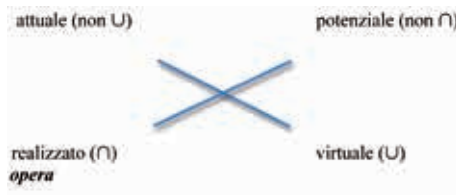
Un unico testo, nel suo modo di esistenza immanente, prende in carico e stratifica tre istanze di discorso diacroniche e consecutive: la registrazione di 000418; la sua desecretazione, secondo una logica artificiosa di ostentazione del simile e dissimulazione del diverso tipica del segreto; lo smascheramento, infine, attraverso una rimediazione artistica che demistifica il presunto atto di libertà dell’informazione. Il testo, nel suo modo attuale di esistenza, vuole e sa ispessire il visibile.

13 Peter Galison (2004, p. 235) menziona un manuale di istruzioni che è una sorta di Bibbia dei censori del Dipartimento della Difesa negli Stati Uniti, l’*Handbook for Writing Security Classification Guidance*. La semiosfera dei disparati domini coinvolti nella sicurezza nazionale – eristica, criptologia, scienze fisiche, economia, tecnologia... – meriterebbe uno studio a sé.

II L'OPERA

2.1. Tra significazione e senso. Il modo realizzato

Nel primo capitolo si è ripensato il testo smontando l'opinione corrente che lo vuole un insieme di segni scritti e risvegliando il suo senso primo, inspiegabilmente dimenticato, di "intreccio", "trama", "tessitura". Chiamiamo testo qualsiasi tessuto di relazioni differenziali e analogiche, in grado di attualizzare il rapporto tra vedente e visibile e di creare significazione tramite queste relazioni. Il testo mette il senso in condizione di significare. Attraverso il testo il senso instaura significazioni. *L'opera* è il secondo livello del visibile, quando il testo realizza le sue significazioni. Chiamiamo opera il momento in cui il testo, il tessuto di relazioni, enunciativo o enunciazionale, incontra l'enunciatario e agisce, opera appunto su di lui trasformandolo. *L'opera*, in quanto attività diretta a un determinato fine o risultato, è la fase della dimensione performativa del testo, nella giunzione con lo sguardo. È il *modo di esistenza realizzato* del visibile, contraddistinto dalle modalità attualizzanti del *potere* e del *sapere* (Tav. 2):



Tav. 2. Quadrato dei modi di esistenza del senso. *L'opera*

È corretto dire che in sé il testo ha un senso? O qual è il rapporto fra significazione e senso in semiotica? "Senso del testo" è un ossimoro per i semiotici di stretta osservanza, che il genitivo sia sog-

gettivo – il senso che un testo ha – oppure oggettivo – avere il senso del testo. In entrambi i casi c'è di mezzo una poetica che, a leggere Aristotele, consiste nella trasformazione di uno stato in un altro o in un rovesciamento nel suo contrario: la pietà e la paura del dramma – significazione – nel distacco e coraggio di chi lo guarda – senso.

È chiaro, e dovremmo averlo dimostrato, che il testo ha un'efficacia sul suo interlocutore e che già si serve, dalla sua parte, di media e interfacce interne per agire. Ma come concretamente si fa senso per lui? Come si può parlare a regime del senso? Molti tentativi sono stati compiuti in questa direzione e tenteremo qui di rielaborarli. Ci occuperemo, nelle pagine che seguono, delle mediazioni fra il testo e il senso, cioè dei principi di comunicazione che articolano semantica e pragmatica, dalla parte dello spettatore. Non basta dire, lotmanianamente, che il sistema del testo, la cui grandezza è variabile, prevede la suddivisione in sub-sistemi di diverso tipo. Bisogna analizzarli, questi sub-sistemi – I) testo-lettore; II) testo-altri testi; III) testo e lingue, stili o tempi diversi – e spiegare cosa cambia da un livello all'altro (Migliore 2016). La nostra ipotesi è che il concetto di *opera* focalizzi il passaggio dalla significazione al senso. Se questa soglia, dalla significazione al senso, “non può che essere attraversata” (Genette 1987, trad. it., p. 404), occorre sapere lungo quali vie.

2.1.1. *Senso che un testo ha?*

Nel caso del genitivo soggettivo, tipico della semiotica strutturalista e generativa, il testo in sé non ha mai “un senso”, ma, come si è visto, una significazione ricostruibile empiricamente, con la sua segmentazione o scomposizione. Il senso, infatti, è l'implicito e sommerso *iceberg* di un esplicito che è parte visibile dell'informazione (Greimas, Courtés 1979, tr. it., voce “Implicito”, pp. 153-154). Sul senso è difficile dire qualcosa di sensato perché, pur fondando l'attività umana in quanto intenzionalità, direzione, esso è a monte delle sue manifestazioni, che si presentano invece come significazione articolata. Il senso va cercato a ritroso, risalendone il “percorso generativo” o nel dinamismo delle operazioni di parafrasi, di transcodifica e di traduzione, essendo ciò che le rende possibili. Qualunque definizione essenzialista del senso «fa intervenire presupposti metafisici carichi di conseguenze» (*ivi*, voce “Senso”), il che non è un limite epistemologico della teoria, ma ciò che la giustifica. La semiotica generativa offre il senso “in negativo”, cioè già tradotto nei molti

modi in cui può esser detto. E questo la separa da un atteggiamento logico-filosofico dominato dal senso come “referente extra-linguistico” o “valore di verità degli enunciati”. La stessa delimitazione di un campo semantico si ottiene opponendo al “senso” la “significazione” in quanto produzione semiotica, produzione di senso articolato, senso prodotto. È Hjelmslev (1943) ad aver interamente situato la problematica della forma nella lingua, ribattezzando il “significato” con il “contenuto”, l’espreso di ogni espressione linguistica che non implica né una particolare coscienza del locutore né un determinato comportamento dell’ascoltatore. Ha impostato lo studio della semantica della lingua come studio non del senso, ma dell’analisi del contenuto, ossia delle relazioni che tale contenuto intrattiene con la sua espressione. Saussure, però, aveva formulato la teoria della forma-senso senza opporli, alla luce dell’irrinunciabile constatazione della vitalità dei linguaggi, cioè del circuito *status/motus*, del trovarsi in presenza del *Tempo*. Infatti «il senso può variare in una misura infinita senza che il *sentimento dell’unità del segno* sia neanche vagamente colpito da questa variazione» (Saussure 2005, p. 52).¹

2.1.2. *Avere il senso del testo*

Nel caso del genitivo oggettivo, tipico della semiotica interpretativa, si possono dare più sensi possibili di un testo e non uno solo, specie quando la sua manifestazione lineare non è riferibile ad alcun codice esistente, ma si basa su una logica del significante che pone essa stessa un’imprecisa “nebulosa del contenuto”. Nel testo si aprono “percorsi di senso” che postulano il momento costitutivo dell’interpretazione, trasformativo dell’interprete. L’indagine sulle “forme del contenuto”, in Eco (1971), si allarga così a comprendere una teoria del senso come universo dei possibili contenuti della comunicazione, universo delle nozioni con cui una cultura organizza la propria visione del mondo, suddividendo e sistematizzando le proprie esperienze. Verso orizzonti analoghi, ma a partire da basi differenti, e cioè per il fatto di attribuire al significato un valore etico e ideologico del tutto negativo – di stereotipo veicolo di un’ideologia borghese – Roland Barthes considera propria del testo una struttura semantica che non limita il significato entro i confini del contenuto di un segno,

1 Per una ricognizione del rapporto fra significato, contenuto e senso cfr. Marrone 1994.

ma, moltiplicando i significanti, opera una persistente decezione del loro senso. Forte della tesi di Hjelmslev della non conformità fra i due piani, Barthes propende per un “contenuto” che si lascia cogliere come possibilità di senso ulteriore. Ed è ardito nell’esprimere l’esigenza di afferrare il senso «nel momento abbagliante ed evanescente in cui si produce e dissolve» (Barthes 1967, tr. it., pp. 66-67).

2.2. La presa del senso nell'immanenza

L'estetica, come teoria critica dell'esperienza, ha preso in carico la riflessione “paradossale” sul senso, un principio trascendentale soggettivo, creativo e costruttivo che è al contempo sentimento dell'esperire, sensazione, estesia. L'indagine filosofica ha guardato al senso come indicibile con cui pensare il dicibile, eccedenza di pensabilità e di praticabilità sia dei *Sinne* sia delle *Bedeutungen* (Garroni 1986). I semiotici non sono interessati a questa interrogazione sul senso come metadiscorso. Studiano le condizioni di significazione del senso. L'idea di una “presa” fenomenologica del senso, a livello estesico e affettivo, integrata nei processi, come base di ogni valorizzazione e significazione, ha avuto in semiotica notevoli sviluppi (Greimas 1987; Fabbri 1990; Greimas, Fontanille 1991; Marrone 1995a, 1995b; Fontanille 2004; Basso Fossali 2008). Di modo che «sulla natura del senso ne sappiamo quanto prima, ma abbiamo comunque imparato a conoscere con più esattezza dove si manifesta e come si trasforma» (Greimas 1970, tr. it., p. 16). E in prospettiva «si precisa una semiotica formale intesa a determinare le forme molteplici della presenza del senso e i modi della sua esistenza [...], a fianco di una semantica interpretativa il cui diritto d'esistenza non è più messo in dubbio» (*ivi*, p. 17).

Pur nelle divergenze, semiotica ed estetica hanno riconosciuto il senso quale luogo del sensibile. Come si lega, però, questo avanzamento della ricerca al principio di immanenza, cioè alla tesi che la presa del senso è sì diretta ed esperienziale, ma è filtrata dai testi in quanto mediazioni? C'è stato e c'è ancora un *gap* fra l'indagine del sensibile come scaturigine del senso nell'esperienza e l'idea di un senso che arrivi e derivi dalle forme di testualità. Greimas (1987) ha spinto in questa seconda direzione, specie con l'analisi della fine del lettore nel racconto di Julio Cortázar *Continuità dei parchi* (1964): un lettore continuo a quello in carne e ossa, appunto, per quanto si-

mulacrale. C'è per Greimas continuità fra testo ed esperienza. Le più recenti teorie sull'argomento, invece, disgiungono esperienziale e testuale e confinano il testo nel "fittivo". Abilitano, da un lato, la percezione in quanto accoppiamento di relazioni di valore tra un evento (sopravvenienza di perturbazioni) e l'azione (presa di iniziativa, orientamento e selezione secondo l'"interesse tematico"), dall'altro le mediazioni testuali come piani di osservazione privilegiati sull'esperito. Studiare separatamente i due livelli non è proficuo. Si tenterà di ricucire semiotica del mondo naturale e semiotica dei sistemi e dei processi espressivi recuperando l'"anello mancante" della riflessione: appunto le forme di mediazione fra il testo e il senso.

2.3. *Il paratesto*

Negli anni Settanta la *querelle* fra strutturalisti e post-strutturalisti ha impedito agli studiosi una corretta valutazione sui confini del testo costruito, come nelle ricerche di Genette, che non negavano affatto la struttura del testo, ma aspiravano a comprenderla meglio, scorgendo e specificando proprio quelle «forme molteplici della presenza del senso e i modi della sua esistenza» oggetto di una semiotica ambiziosa in Greimas (1970, tr. it., pp. 16-17).² Il paratesto costituisce infatti una specie di chiusa che permette ai due mondi del testo prodotto e del pubblico di interagire. Decostruire non vuol dire distruggere.

Il paratesto è una zona elastica di componenti che stanno sulla soglia, nei "dintorni" del testo, come vestibolo della sua transizione e transazione. *Para* è un

doppio prefisso antitetico che designa contemporaneamente la prosimità e la distanza, la somiglianza e la differenza, l'interiorità e l'esteriorità [...], un qualcosa che si trova simultaneamente al di qua e al di là di una frontiera, di una soglia o di un margine, avente uno statuto equivalente ma anche secondario, sussidiario [...]. Una cosa in *para* non solo si trova simultaneamente da una parte e dall'altra della frontiera che separa l'interno dall'esterno: è anche la frontiera stessa, lo schermo che

2 Per Francesco Marsciani Greimas (1970) «nega un'idea di forma separata dal divenire delle trasformazioni del senso, una forma costruita a priori sulla base di assunti extra-semiotici, sulla base di assetti logici o assiomi appoggiati a una qualche metafisica del *logos*, applicabile all'oggetto senso come dal di fuori». Cfr. Marsciani 2017, p. 3.

costituisce la membrana permeabile tra il dentro e il fuori. Essa li confonde lasciando entrare l'esterno e uscire l'interno, separandoli e unendoli (Hillis Miller 1979, pp. 219-220, tr. ns.).

È paratesto ciò che “adatta” per esempio un manoscritto a un pubblico, trasformandolo in un libro, rendendolo cioè oggetto collettivamente praticabile e realizzabile – da toccare, maneggiare, appuntare, sfogliare.

2.3.1. *Le “parentele” testuali*

Questo *modus operandi* prolunga senza fratture il metodo semiotico. Non rinnega l'idea di Greimas che “fuori dal testo non v'è salvezza”, perché «non ci sarebbe nulla di più fastidioso che rimpiazzare un certo idolo del Testo chiuso con un nuovo feticcio ancora più inutile (Genette 1987, tr. it., p. 404). Tenta però di articolare meglio il testo con l'esperienza che se ne fa.

Il paratesto funziona da corridoio della strategia enunciazionale, radicando il testo nello spazio. La nozione si sviluppa a partire da componenti eteroclitiche diversamente ubicate: negli interstizi del volume – è il cosiddetto *peritesto*, che include formato, copertina, frontespizio, titolo, sottotitolo, prefazione, note, fascetta, sovraccoperta...³ – oppure intorno al testo e a maggiore distanza, cioè nell'*epitesto*, in ambito mediatico (pubblicità, recensioni, interviste, conversazioni...) o in forme di comunicazione privata. C'è tensione fra il testo e la sua (para)testualità diffusa.

Nel sistema delle “parentele testuali” rientrano, oltre ai già citati paratesto, peritesto ed epitesto: l'*intertesto*, con le varianti del plagio, della citazione, del calco; l'*avantesto*, percorso materiale e temporale di produzione del significato; il *metatesto*, insieme di indicazioni metalinguistiche sul testo; l'*architesto*, insieme delle competenze di genere contrattualmente istituite nel testo; l'*ipotesto*, per cui, rispetto a una faccia esposta, esplicita del testo, ce n'è una implicita, non visibile; il *palinsesto*, che sfrutta l'interrelazione per sovrapposizioni e stratificazioni dell'ipotesto, ma a livello diacronico; l'*ipertesto*, che riguarda i

3 Pochi i contributi semiotici sul paratesto. Fra i più recenti cfr. Demaria, Fedriga, a cura di, 2001; Acquarelli, Cogo, Tancini, a cura di, 2013. Per una ricostruzione filologica del paratesto, che lo riconduce alla nascita del libro, cfr. Eco 2004, 2011.

meccanismi di trasferimento e di trasposizione del testo, ad esempio l'*Eneide* e l'*Ulisse* di Joyce rispetto all'*Odissea* (Genette 1982, 1987).

Compito del paratesto è di intervenire a “cambiare” il testo quel tanto che basta a non farlo cambiare nel mutato contesto, cosicché «un libro *cambia* per il fatto che *non cambia* quando il mondo *cambia*» (Genette 1994, tr. it., p. 268). Il paratesto rinegozia l'identità del testo, fornisce strumenti utili a poter distinguere il contesto di produzione dal contesto di ricezione, e a comprenderne le differenze. Se ne ammette la possibilità di estensione ad altri sistemi espressivi – e di fatto nei testi letterari gli elementi di ordine visivo, la gabbia, le illustrazioni, le foto di copertina, in generale l'impianto grafico risultano altrettanto importanti degli elementi verbali. Altre arti, se non addirittura tutte, presentano un equivalente del paratesto: è il caso del titolo in musica e nelle arti plastiche, della firma in pittura, dei titoli di testa al cinema e di tutte le occasioni di commento autoriale che offrono i cataloghi di un'esposizione (Migliore 2012), le copertine dei dischi e altri supporti peritestuali o epitestuali. Un esempio di paratesto visivo nel mondo antico sono gli affreschi del triclinio della Villa dei Misteri a Pompei: un impianto con divisioni di contenuto che simulano l'atto di comunicazione con lo spettatore. Qui varie scene sono immaginate in uno spazio rialzato su uno zoccolo ornamentale dipinto, limitato in alto da un fregio architettonico altrettanto dipinto. Le scene sono separate da finte colonne che sembrano appartenere, in alto, alla decorazione della stanza in cui ci si trova e, in basso, allo spazio della narrazione (Calabrese 2010, tr. it., p. 78). Negli studi sul cinema e sul testo filmico questo modello di indagine del dispositivo di presentazione ha avuto piena accoglienza (Eugeni 1999; Re 2012).

2.4. Campo metodologico dell'opera

In Kant cornici e colonne sono gli esempi più eloquenti di *πάρεργον* (*parergon*). Genette ha sistematizzato in letteratura un concetto che arriva dall'estetica kantiana, battezzandolo paratesto e senza mai citare le tesi del filosofo tedesco. Il *parergon*, che, a partire da Kant, ha avuto seguito con Derrida, Lyotard e Nelson Goodman e in storia dell'arte con Damisch e Marin, concerne i funzionamenti paratestuali dell'*ergon*. Pone quindi indirettamente il problema dello slittamento dal testo all'opera e dalla significazione al senso; costringe a interrogarsi sulla specificità dell'opera rispetto al testo.

Gli studiosi del *parergon* considerano l'opera senza interdefinirla con il testo. Pesa un'accezione riduttiva del testo, verbale e letteraria, che ha nuociuto alla lettura "testurale" delle arti visive e che nel primo capitolo di questo libro si è tentato di scardinare. Il primo ad aver pensato insieme testo e opera o, meglio, ad aver visto nell'opera un'estensione del testo è stato Goodman (1968), che ha poi ripreso la questione in due ricerche diverse: "Art in Theory" e "Art in Action" in *Of Mind and Other Matters* (1984) e *Reconceptions* (1988), con Catherine Z. Elgin. Il testo in Goodman è intriso sempre della relazione fra una sintassi e una semantica. Risente ancora però dell'egemonia della letteratura, per cui non è inerente alle arti visuali ed è inteso come *testo letterario* di una poesia, di un romanzo o di una biografia, come *carattere* in uno schema notazionale (lo spartito, per esempio) o come *copione*, quando il carattere è in rapporto con classi di congruenza non disgiunte né differenziate: il carattere fonetico che ha emissioni verbali congruenti (Goodman 1968, tr. it., p. 180). Purtroppo, nei passi più ricchi di osservazioni sul ruolo performativo dell'opera, cioè in "Art in Theory" e "Art in Action", Goodman (1984) non parla di testo, proprio per il confinamento di questa nozione nel dominio letterario. E quando quattro anni più tardi lega testo e opera, manca di accentuare la forza dell'opera nel mettere in atto il testo: «una pluralità di interpretazioni corrette di un unico testo in un unico mondo ha come esito una pluralità di opere associate a quel testo?» E «l'opera va identificata con il testo o con una sua interpretazione?» (Goodman, Elgin 1988, tr. it., pp. 59-60). Genette si è accorto di questa falla: «Nello studio intitolato "Interpretazione e identità" (Goodman, Elgin 1988) [...] la questione del rapporto (identità o meno) fra opera e testo si trova tranciata, più sbrigativamente che mai, dalla sola definizione dell'identità del testo in assenza di ogni definizione dell'opera, come se l'una dispensasse dall'altra» (Genette 1994, tr. it., p. 255). E dopo aver riconosciuto a Goodman quel che è di Goodman – «è lui ad aver dimostrato che un oggetto può agire o meno come opera secondo la funzione simbolica che esercita» (*ivi*, p. 256) – evidenzia il mancato accordo fra questo ordine di considerazioni e l'idea di un testo come oggetto sintattico la cui significanza determina se e come l'opera lo costituisce (*ivi*, pp. 256-257). Genette ascrive la mancanza di Goodman alla «contraddizione fra un'ontologia nominalista punta nell'onore e un'estetica profondamente (e lodevolmente) pragmatica, in cui funzione equivale a statuto» (*ivi*, p. 17). Si appropria allora dei termini usati dal filosofo a proposito dell'opera e spinge

l'acceleratore in direzione di una continuità fattitiva fra testo e opera: «la frontiera fra il testo e l'opera comincia laddove il testo si mette a *funzionare*» (ivi, p. 259); «identificare un testo è una cosa, identificare l'opera in esso immanente è un'altra, perché l'opera è la maniera in cui il testo *agisce*» (ivi, p. 260); «l'opera, come indica un po' il suo nome, è l'azione esercitata da un oggetto di immanenza» (ibid.). Adentriamoci meglio nella questione delle valenze dell'opera.

2.4.1. Dal testo all'opera

Quando Barthes, due anni dopo aver sancito la “morte dell'auto-re”, sente l'esigenza di distinguere il testo dall'opera, contrastando qualsiasi evidenza ontologica per dar valore al testo come “ipotesi regolativa”, “concetto grimaldello”, “categoria strategica” (Barthes 1971), la nozione di opera in vigore nelle teorie sull'arte e che ha in mente è ancora “tradizionale”, ottocentesca, coincidente con una cosa individuabile e unica, con un oggetto “in carne e ossa”, quello che aveva l'aura prima della riproducibilità, per intenderci.

Riprendiamo le principali divergenze osservate dallo studioso francese. I) L'opera, per Barthes, è un “frammento di sostanza”, occupa una porzione di biblioteca, a differenza del testo, che è invece un campo metodologico; II) l'opera è chiusa, il testo decentrato, struttura senza fine né centro; III) l'opera è statica, si ferma su uno spazio come appunto quello dei libri, mentre il testo attraversa più opere; IV) l'opera si vede soltanto, il testo dimostra, parla secondo regole di enunciazione o contro alcune di queste regole; V) l'opera stagna su un significato che bisogna cercare, su un'interpretazione nascosta, il testo rinvia all'infinito il gioco del suo significante;⁴ VI) l'opera procede nel modo organico della maturazione o ermeneutico dell'approfondimento, in verticale, quindi. L'immagine a cui riman-

4 Meno brutalmente, l'opera è «un oggetto che rimanda a un significato istituzionale che riappacifica il significante con la società che lo ha prodotto. Il testo dilaziona invece il radicamento del significato, facendolo slittare sul significante, impedendo che si rapprenda in uno stereotipo socialmente costituito». Marrone 2016, pp. 166-167. Marrone (2016) avverte che la divaricazione netta fra opera e testo in Barthes è da contestualizzare. Va letta nel clima euforico dell'ideologia militante di *Tel Quel*, dove finalmente si poteva annunciare una categoria nuova, quella di testo, per spostamento e rovesciamento delle categorie precedenti, soprattutto della nozione tradizionale e ontologica, data come un'evidenza, di “opera”.

da è un organismo. Il testo segue un movimento seriale di distacchi, sovrapposizioni, variazioni, si sposta cioè in orizzontale. La metafora è quella del reticolo; VII) la logica che regola l'opera è comprensiva, quella del testo metonimica; VIII) l'opera è singolare, l'unica sua pluralità sono le fonti e le influenze che rispondono al mito della filiazione. Il testo invece è plurale: ha più significati perché dipende da un'esplosione, da una disseminazione, ed è sempre padre, non ha né lascia eredità; IX) l'opera è unica, il testo può essere sé stesso soltanto nella sua differenza; X) l'opera è un intero di cui ci si appropria e che si separa dal mondo, mentre il testo può essere frantumato e reso intertesto; XI) l'opera è dell'ordine della separazione dal mondo, il testo è partecipazione; XII) l'opera consiste nel suo consumo, non fosse altro che per l'apprezzamento di gusto. Il testo la sottrae a questo incanto e la riconduce all'operazione significativa della lettura; XIII) l'opera dà il piacere del gusto, il testo apre al godimento della scommessa, in quanto partizione di un nuovo genere; XIV) il testo sollecita il lettore a una collaborazione pratica, mentre l'opera la esegue solo e soltanto il critico; XV) infine l'opera è "mediocrementemente simbolica", il suo simbolismo non approda a nulla. Il testo è "radicalmente simbolico", come lavoro delle associazioni, delle contiguità, dei rimandi che liberano energia simbolica.

opera	testo
frammento di sostanza	modello
centrata e chiusa	decentrato
statica	dinamico
si vede	dimostra
significato	significante
in verticale (<i>organismo</i>)	in orizzontale (<i>reticolo</i>)
singolare	plurale
unica	differente
appropriazione	interazione
separata	partecipato
consumo passivo	collaborazione attiva
piacere	godimento
contemplazione	esecuzione
<i>mediocrementemente</i> simbolica	<i>radicalmente</i> simbolica

Considerando in successione e in simultanea questa serie di opposizioni, non è difficile notare quanto le cose siano cambiate oggi, anzi stavano già cambiando quando Barthes offriva la sua visione, ricapitolando funzionamenti sociali del testo e dell'opera fino all'Ottocento. Non è un caso che gli scrittori menzionati nel suo articolo – Dumas, Flaubert, Balzac, Proust, Mallarmé... – e sulle cui opere Barthes fonda la sua ipotesi risalgano tutti al XIX secolo o stiano a cavallo coi movimenti e i manifesti politico-culturali del primo ventennio del Novecento. Insieme all'autore muore l'arte nel senso canonico del termine, come rappresentazione normata. L'opera cambia natura, funzione e connotati tanto da non essere più riconosciuta nelle sue trasformazioni.

Nei prossimi paragrafi tenteremo di dimostrare che le attribuzioni al concetto di opera da parte di Barthes sono obsolete oggi, tutte tranne una. La spiegazione della differenza fra l'opera "mediocrementemente simbolica" e il testo "radicalmente simbolico" è l'unico frangente in cui lo studioso interdefinisce testo e opera, contraddicendosi rispetto agli assi dicotomici tracciati: «*un'opera della quale si concepisce, si percepisce e si recepisce la natura integralmente simbolica è un testo*» (ivi, tr. it., p. 60). Qui testo e opera non appaiono più universi agli antipodi, ma si ammette che un'opera possa essere un testo. Barthes non esplicita in che misura e la sua dichiarazione suona allora come un atto che riduce i processi di simbolizzazione dell'opera alla testualità (ma ricordiamoci che Barthes fa riferimento a un concetto di opera antiquato, ottocentesco). A nostro avviso, e per i mutamenti avvenuti nelle culture del Novecento, l'opera è un testo al suo interno e, in quanto testo, ha una dimensione simbolica e contenuti che può avere simbolizzato. Ma, da testo, diviene opera quando realizza i suoi tratti, quando li mette in opera, li simbolizza, inclusa la sua dimensione simbolica, alla presenza di un pubblico.

2.4.2. *Il discorso dell'arte*

Nelle pratiche artistiche, fin dalle avanguardie e con un apice negli anni Sessanta e Settanta, l'opera ha destituito i tratti di imitatività, compiutezza e sacralità che a lungo l'hanno contrassegnata. Non vuol dire che prima di allora l'arte non avesse una dimensione metariflessiva. L'insorgere di generi come il ritratto, la natura morta, il paesaggio da scene predicative più ampie dove erano dettagli o stavano in secondo piano, il costituirsi di motivi come la finestra, l'ombra, lo specchio,

il velo, provano il contrario. Teorie e problematizzazioni estetiche per via figurale sono iscritte nell'arte da sempre. Solo, dal Novecento, l'interrogazione sulle potenzialità di pensiero proprie dell'arte non è più occasionale o confinata in luoghi figurativi deputati. L'arte si emancipa dai modelli ereditari della sua presentazione storiografica e torna a essere una branca indipendente dell'attività umana. Il fine primo diventa, anche dentro la mimesi stessa, classica o barocca, la formazione di un "linguaggio" autonomo, con una sua capacità di pensiero e di indagine, "linguaggio" in senso metaforico, non perché emulativo del sistema verbale, ma perché strumento altrettanto potente di comunicazione simbolica. Il mondo continua a esserci nell'arte, com'è dentro al linguaggio verbale, ma sotto il rispetto del sistema e dei processi propri del fare artistico, che a partire dalle avanguardie vengono evidenziati ed esplicitati in forma artistica:

La legge ideale dell'universo artistico non può che costruirsi infinitamente attraverso le *strutture conoscitive e operative dell'esperienza artistica* in atto e attraverso i vari livelli di riflessione che, dall'interno dell'attualità dell'arte, salgono ai piani della critica, della storiografia, delle poetiche, infine della riflessione filosofica. Qui questa legge si riconosce anzitutto come *idea di artisticità*, o modo fondamentale dell'intenzionalizzazione propriamente artistica dell'esperienza (Formaggio 1962, p. 304, corsivo ns.)

Oggi è ora di capire che «la famosa "rottura con la tradizione" è durata tanto a lungo da aver dato origine a una tradizione sua propria» (Rosenberg 1959, tr. it., p. 1).

La "storia dell'arte", «come modello di rappresentazione dell'arte, che avrebbe dovuto dotare l'arte di una significativa storia di se stessa, separata dalla storia generale, ha fallito» (Belting 1983, tr. it., p. 51). Non ha saputo costruire un racconto in cui l'opera si collocasse là dove potesse assumere maggiore significato, all'interno di una coerente strategia interpretativa: cosa indica l'opera? cosa dimostra? La storia dell'arte «ha sviluppato non il discorso dell'arte, ma il discorso della storia dell'arte» (*ivi*, p. 52), estrinseca ai significati e alle funzioni dell'arte stessa. Questo modo di storicizzazione si è imposto con le *Vite* (1550) del Vasari e ha trionfato fino alla fine dell'Ottocento. Ancora oggi è incredibilmente il modello vigente nei programmi ministeriali delle scuole e nella formazione allo studio delle arti in genere. Vasari ha trasformato il *Canone* di Policletto sorto nella Grecia classica nel canone artistico per eccellenza – la bellezza

come proporzione armonica – giudicando il divenire dell'arte in termini di progresso o regresso rispetto a questa norma. Qualsiasi idea presente nelle opere è stata ridotta a un oggetto di giudizio "storico", da commisurare a un parametro assoluto, benché superato. Le opere semplicemente dovevano rifletterlo, essere lo specchio di un miglioramento o un peggioramento dell'uomo nell'armonia con la natura e la collettività. L'errore è stato di far valere come norma una regola datata, mentre, dall'interno, gli artisti continuavano a porsi obiettivi diversi. Il criterio di Masaccio non è il criterio di Raffaello; possono esserci problemi condivisi, il trattamento della prospettiva ad esempio, ma alla fine si guadagna una fase in cui il problema cambia. Hervé Fisher, quando nel 1979, nel suo *happening* al Centre Pompidou, proclama che *L'histoire de l'art est terminée*, è a questo modello deludente che allude.

Le avanguardie, dal canto loro, hanno abbattuto gli steccati che separavano l'arte dal quotidiano per ripristinare la continuità dell'esperienza estetica con i processi del vivere. Anche questi steccati non erano stati eretti all'interno, ma furono la conseguenza di ragioni istituzionali e sociali. Si radicarono nella mentalità e nelle consuetudini tanto da indurre a pensare che stessero nella natura delle cose, che l'opera si trovasse davvero segregata in una sfera di superiorità spirituale rispetto alla comune esperienza, agli interessi e alle occupazioni che assorbivano il tempo e l'energia delle comunità. Musei e gallerie, monumenti alla nascita del nazionalismo e dell'imperialismo, hanno a lungo supportato questo status, indebolendo la connessione tra opere d'arte e *genius loci*. «Oggetti che in passato erano validi e significativi per il loro posto nella comunità fungono oggi da emblemi del gusto e attestati di una cultura particolare» (Dewey 1934, tr. it., p. 36).

La presa di coscienza e in un certo senso di distanza anche dalla funzione pedagogica che l'arte aveva alle dipendenze di committenti laici e religiosi, singoli e corporativi, ha suscitato reazioni violente. Voleva dire, per l'arte, svincolarsi dal suo ruolo "servile", da ogni fine diretto o utilità pratica degli oggetti che creava, scopi celebrativi o devozionali. La risposta è stata la proclamazione della "morte dell'arte", che, quando è stata sancita, significava morte della funzione che l'arte ha avuto nel mondo storico, come manifestazione sensoria dello spirito in riferimento al paradigma di Vasari, per un periodo lungo ma transitorio; poi, per errata generalizzazione, ha finito col significare morte dell'arte *in toto*, anche perché non si sapeva che piega avrebbe preso l'arte da quel momento. Si è così confusa,

anche volutamente, l'esigenza interna di autoriflessività e autolegitimazione dell'arte con la sua "morte" e la consegna nelle mani della filosofia. «L'arte si è talmente avvicinata alla trasformazione di sé nella propria filosofia da dare l'impressione di aver bisogno dell'aiuto della filosofia per non perdere la propria identità nella riflessione filosofica su se stessa» (Danto 1986, tr. it., p. 204). Paradossalmente, mentre l'arte cercava di emanciparsi e di riflettere sui propri valori, giunta evidentemente a una piena maturità per farlo, se ne annunciava la fine e il limite. L'arte, però, non è una disciplina filosofica, pensa e fa pensare con i propri mezzi.

2.4.2.1. Archeologia del sapere nell'arte

Anzitutto gli artisti hanno dovuto smarcarsi dal vincolo all'iconicità, alla raffigurazione del mondo naturale secondo regole euclodiche di verosimiglianza nella resa dello spazio, della forma, del formato, del colore, della luce, della testura. Il verosimile, come rappresentazione conforme alla realtà socio-culturale, è solo uno dei possibili parametri dell'arte – il simulacro del far sembrare vero all'interno di un modo di comunicazione persuasivo, efficace al punto da indurre Platone a chiedere di censurare poeti, drammaturghi e musicisti – ma col tempo è assunto a principio inviolabile, regolatore del concatenarsi stereotipato, e atteso dallo spettatore, di eventi, azioni, scopi e mezzi dell'arte. Indicazioni non certo tassative, inizialmente fornite nei trattati di artisti e architetti, sono divenute norme sociali nocive per l'emancipazione e l'autodeterminazione del linguaggio artistico. Sistema e processi hanno finito con l'essere soggiogati a prescrizioni e aspettative esterne.

È possibile oggi valutare i passi compiuti, sposando l'ipotesi che il "linguaggio" artistico proceda non per evoluzione regolare e omogenea, ma lungo una "storicità sorda" fatta di deviazioni, trasgressioni, invasioni e spinte improvvise. I problemi dell'arte, quelli che calamitano la sua storia, si risolvono non lungo la linea di ricerca che li ha posti inizialmente, ma "per vie traverse", quando gli artisti sembrano averli dimenticati e sono attratti da altro e poi, improvvisamente, in piena divergenza, li ritrovano (Merleau-Ponty 1964, tr. it., p. 62). Perciò l'arte viene "detta" dal linguaggio verbale e può esser tradotta nelle forme espressive di altri sistemi, ma non si spiega se non all'interno di se stessa, con genealogie ricostruibili *ex post*, con una sua archeologia del sapere. Sottometerla a meccanismi esterni di causa necessitante, a spiegazioni sociologiche, psicologiche, neuroestetiche

è fuorviante rispetto al discorso proprio dell'arte. Il testo artistico – il “quadro” nell'accezione di Foucault – non è una pura visione o un gesto nudo le cui significazioni mute siano riscattate da interpretazioni esterne, ma il tassello di un sapere all'interno di un archivio, di un'archeologia da ricostruire. Il discorso dell'arte funziona, diacronicamente, alla maniera di un archivio, le cui componenti intrattengono fra loro relazioni di successione, di dominanza, di implicazione, di sfalsamento, di eventuale coincidenza. L'archivio inoltre, pur essendo l'insieme dei discorsi effettivamente pronunciati, continua a funzionare, dando la possibilità ad altri testi di apparire.

Dominio privilegiato per dibattiti epistemologici sulla conoscenza, l'arte è attraversata da un sapere che traccia la storia in processi di instaurazione e di trasformazione (Foucault 1969). A dispetto del paradigma della storia dell'arte in Occidente, l'arte ha una sua storia ricostruibile; le opere non sono isole che non possano rappresentare un passo all'interno di uno sviluppo più ampio. Ogni opera, al contrario, si spinge verso una significazione incompiuta, da un lato per il normale dialogo con opere del passato, dall'altro per la sua sopravvivenza legata alla ricezione futura. Così *Las Meninas* di Velázquez è per Foucault il momento di instaurazione dell'autofiguratività, *coming out* della griglia di uno sguardo, del filtro di un'attenzione, di un “linguaggio” dell'arte (Foucault 1966, tr. it., p. 10). *Las Meninas* è l'atto con cui la pittura mostra di pensare se stessa: presenta sia il processo rappresentativo, il dipingere come atto di produzione di una rappresentazione, sia gli attori che lo rendono possibile: il pittore, i modelli, cioè il re e la regina, che occupano il posto “vuoto” dello spettatore, il pennello, la tavolozza, il cavalletto, il retro della tela. Anche lo specchio è esibito come dispositivo dell'arte: se mancasse, i simulacri del re e della regina sarebbero doppiamente inaccessibili, uno per la composizione propria del quadro e due per la legge che presiede all'esistenza dell'opera d'arte in genere. Velázquez mette in scena una rappresentazione classica in pompa magna per indicare, paradossalmente, la scomparsa dell'onere della somiglianza, della pittura come cosa a cui somiglia e del soggetto per cui non è che somiglianza. Offre il testo artistico in quanto opera, come spazio di reciprocità tra chi guarda e chi è guardato, tra l'interno e l'esterno, con diverse soglie di visibilità: minime nei quadri sullo sfondo, massime nella restituzione, fornita dallo specchio, dei simulacri dei reali di Spagna. È l'arte a scegliere in che termini significare le relazioni con il mondo naturale e politico della vita, mondo a cui del resto ap-

partiene, senza frattura alcuna, fin dalle pitture rupestri. Scavare un solco fra le arti e l'esperienza, isolando le narrazioni nell'universo del fittivo o del finzionale, vuol dire dimenticare che le arti convivono con il genere umano.

Se la pittura ha cominciato a costruire la storia della visione grazie a Velázquez, la tappa definitiva nella conquista dell'autonomia è raggiunta, secondo Foucault (1971), con la produzione artistica di Manet, dove la pittura emerge oramai come "pacchetto" di spessori materici e superfici. In Manet la luce, anziché essere rappresentata internamente, proviene da fuori, è immaginata come un'azione per contatto, simile a quella delle cose sul bastone di un cieco. Così l'*Olympia* (1863) è una trasformazione estetica che provoca scandalo per la luce che tocca, colpisce violentemente e frontalmente il nudo. E gli spazi aggettano: davanti alla zona di fruizione, non sono più geometrie che simulano la tridimensionalità. I rapporti tra vedente e visibile cambiano. In *Un Bar aux Folies-Bergère* (1881-1882) il movimento fatto subire agli attori nello specchio, cronofotografico, alla Muybridge, è contrario all'idea di una figura in posa. Apparentemente lo specchio ricopre una funzione simile a quella del muro in Manet (*L'Exécution de Maximilien*, 1868; *Le Bal à l'Opéra*, 1873-1874): fa da barriera al costituirsi della scatola prospettica e rende spazio una superficie piana. Per la sua natura riflettente, inoltre, questo specchio nega ancor di più la profondità: alle spalle della donna vediamo solo ciò che le sta dinanzi, non dietro. L'esatto opposto delle *Meninas* di Velázquez, in cui l'oggetto dello sguardo è intuibile unicamente dal ritratto appannato sullo sfondo. Il ruolo principale dello specchio, in *Un Bar aux Folies-Bergère*, consiste però soprattutto nell'ostentare l'incompatibilità di posizione tra la barista, Suzon, e il suo riflesso, in rapporto alla faccialità esposta al pittore e allo spettatore. Donna e riflesso occupano simultaneamente o successivamente due punti inconciliabili, per una serie di incongruenze notate anche da Foucault: se davanti alla donna ci fosse l'uomo con cui parla nello specchio, l'ombra di lui dovrebbe proiettarsi sul suo volto; coesistono uno sguardo della donna alla stessa altezza dell'uomo ("visione discendente") e uno sguardo dall'alto ("visione ascendente"). Se ne ricava che il quadro sincronizza due fasi di una sequenza in cui lo specchio ruota.⁵ In generale, con Manet, l'opera non assegna più allo spettatore un posto chiaro e fisso, che lo

5 Cfr. de Duve 1998. Su *Un Bar aux Folies-Bergère* vedi anche Belting 1983; Fried 1996.

includa con precisione nella scena; comincia invece a spostarlo, procurando un certo disagio.

Nelle arti un movimento speculativo ulteriore si registra, per Foucault (1973), sotto i numi del Surrealismo, che realizzerebbe, tecnicamente e teoricamente, il potenziale filosofico di una rassomiglianza sentita non come il risultato della percezione, ma come ciò che deautomatizza la percezione e la mette alla prova.⁶ Magritte, in entrambe le versioni di *Questo non è una pipa – La trahison des images. Ceci n'est pas une pipe* (1929) e *Les deux mystères* (1966) – nega non la realtà ma la credenza che le immagini, stando al posto delle cose, divengano realtà. Ecco il “tradimento” delle immagini, perpetrato dalla pipa e, come ha notato giustamente Marrone (2018, pp. 40-41), dalla sua presunta *legenda*, la didascalia “*Ceci n'est pas une pipe*”, che invece di restare esterna alberga anch'essa nella cornice dell'opera. Magritte costruisce un calligramma e subito lo disfa, per far emergere differenze e similitudini. Il gioco della somiglianza con il reale è spinto all'estremo e simultaneamente spezzato, provocando la dissociazione tra i due ordini della civiltà alfabetica – mostrare e nominare; raffigurare e dire; riprodurre e articolare; imitare e significare; guardare e leggere, disegnare e designare. L'“anticalligramma”, quei due elementi tenuti insieme da una funzione referenziale, *pipe*, e da un indicatore linguistico, *ceci*, mostrativo e designativo, nasce dall'allusione al calligramma: ricorda la trappola di una duplice grafia che non dice e rappresenta mai nello stesso momento, ma è una tautologia che afferma due volte lo stesso contenuto rappresentativo attraverso due mezzi differenti. Qui, però, il contenuto non è lo stesso e non è rappresentativo: *ceci*, “questo”, allude non alla *pipe* ma al testo pittorico, dove parole e cose hanno la stessa forma dell'espressione: le parole sono disegno e la figura ha la pazienza della scrittura. Da un punto di vista semiotico nessuno dei quattro significanti chiamati in causa dal deittico *ceci* – il disegno, la parola, l'oggetto, il quadro – «è (cioè esprime) la pipa, e tutti allo stesso tempo lo sono (la esprimono) [...]. Ognuno di quei *significanti* ha un suo specifico *significato*, diverso dagli altri, ma tutti hanno in comune il medesimo *senso*» (*ivi*, p. 47). Per esempio il disegno restituisce gli aspetti visibili di una pipa specifica, la parola esprime la pipa in ma-

6 Per Luca Taddio l'opera di Magritte esemplifica molti aspetti del realismo fenomenologico, una corrente del realismo, contraria al referenzialismo, in cui la realtà risulta dalla relazione percettiva con “osservabili in atto”. Cfr. Taddio 2012.

niera più astratta e generica. Sono “dinamiche traduttive” ad avvicinarci, per approssimazione, al senso della pipa, che non sta in nessuna di quelle occorrenze particolari e però in tutte. Forse è proprio questo impensato – il senso come “materia comune” e “condizione di possibilità” (*ibid.*) – che Magritte ha dipinto. L’arte, con Magritte, riesce a pensare l’impossibile del pensiero. In questa logica il dispositivo più impiegato è ancora lo specchio. Presente in Velázquez come protesi che immette nello spazio scenico figure altrimenti invisibili, *medium* del punto di vista mobile in Manet, lo specchio torna in Magritte affinché ciò che è impossibile da pensare investa lo sguardo (*Les liaisons dangereuses*, 1926; *False mirror*, 1928; *The Key of the Fields*, 1936). Nella strategia enunciazionale di Magritte lo specchio non casca mai addosso allo spettatore, non è mai in *trompe-l’œil*; è infatti il fermo immagine, un *surplace*, della visione impossibile tra la figura e noi, una tecnica di meditazione sul non comune e l’impensato.

2.4.2.2. Nuove mosse e sperimentazioni critiche

Nel XX secolo, insomma, l’arte avanza con azioni e problemi, mentre è sempre più raro il prodotto da contemplare, sorto dal “genio” dell’artista. Nella ricostruzione archeologica di Foucault il culmine si ha con Paul Klee che, «rispetto al nostro secolo, è stato quel che Velázquez fu per il suo» (Foucault 1966, tr. it., p. 9). *Las Meninas* ha scomposto la pittura negli elementi che la facevano essere rappresentazione; Klee compone e scompone invece gli *elementi* stessi della pittura, gesti, grafismi, tracce, macchie. Prolunga l’orientamento di un sapere artistico che indaga se stesso in direzione di un’elisione del soggetto nelle pratiche discorsive. Similmente, Kandinskij, Malevič e Mondrian, ciascuno con particolari declinazioni, valorizzano le materie prime dell’arte: linee, forme, colori che non hanno mancato di sgomentare il pubblico,⁷ ma con cui l’arte ha potuto finalmente misu-

7 La Biennale di Venezia sdogana l’arte astratta solo nel 1948, con un programma di revisione storica e culturale del gusto promosso, nell’edizione di quell’anno, dal segretario Rodolfo Pallucchini. Un sintomo della difficoltà nell’accettare mentalmente le sperimentazioni praticate già da tempo nelle arti è il fatto che Pallucchini deve comunque giustificare le sue scelte: «È ovvio che il pubblico non abituato si sentirà a disagio di fronte a modi espressivi inusitati, sganciati dalla rappresentazione figurativa. Ma si ricordi cosa è avvenuto con Modigliani: molta parte di quel pubblico che nel 1930 si mostrava inorridito dinanzi alle sue opere, oggi lo ama e lo comprende. L’artista è sempre un orologio in anticipo sul pubblico». Pal-

rarsi e dialogare con altri sistemi, la musica soprattutto. Queste qualità, apparentemente sorte dal nulla, sono invece desunte dalla figuratività, letteralmente *ab-tractae*. Picasso, che a dispetto delle etichette storico-artistiche, non è annoverato fra gli astrattisti, dimostra, con la sua nota serie di disegni *El toro* (1945), che l'astratto è il polo opposto dell'iconico ma come ultimo stadio della figurazione.

Dal canto loro Futuristi e Cubisti, incoraggiati dalle infrazioni di Manet, degli Impressionisti e di Cézanne, si sono scrollati di dosso il canone e hanno reintrodotto la percezione somatica e semantica o, meglio, hanno portato a galla dinamiche percettive: sfaccettature dei fenomeni difficili da mappare, da cui i patchwork di punti di vista cubisti; ritmi e velocità, aumentati dall'industrializzazione e dalle tecnologie moderne, nelle prese futuriste. I quadri hanno cominciato a lasciare le loro cornici, la pittura le ha fatte esplodere o le ha messe in trasparenza. Per Cézanne bisognava "farsi un'ottica" e dipingere le cose mentre si danno una forma che non si può trattenere, se non a patto di una connivenza con il loro divenire. La cosa percepita non è ritrovata o costruita in base ai dati dei sensi, ma al contrario è dal suo centro che i sensi si irradiano (Merleau-Ponty 1945). La pittura di Cézanne è un'obiezione ai criteri di organizzazione spaziale e di composizione eidetica dettati nelle accademie – la prospettiva vissuta non è la prospettiva geometrica, gli oggetti non hanno contorni, linee di recinzione – e una disputa con la poetica impressionista, che annegava le figure nella luce, nell'aria, nell'atmosfera. Vale già come ricerca sulla giustezza della percezione, che l'arte ha proprietà e competenze per mostrare.

Sempre a livello metariflessivo altri artisti fanno emergere i funzionamenti del sistema: per esempio l'*istituzionalizzazione dell'arte* nello spazio-museo – il bersaglio del *ready-made* è la valenza del museo come tempio dell'ascesa ortodossa di qualsiasi cosa al rango di opera d'arte – e l'*artificazione*, cioè i modi del divenire arte, nelle installazioni che sfruttano il senso proprio del termine opera: l'essere attiva, durativa e transitiva (vedi § 2.6.). Diventano "programmi di base" fasi preliminari e accessori del fare artistico che una volta erano il "programma d'uso", il "corredo", il *parergon*: cornici, piedistalli, tavolozze, studi preparatori. Una radicalizzazione del gesto di Cornelius Norbertus Gijsbrechts di esporre il "quadro voltato".

Nel primo caso il ruolo di consacrazione che ha il museo è accentuato con la retorica dell'ironia, cioè biasimando indirettamente questo protocollo. Fiumi di inchiostro si sono sprecati per interpretare l'orinatoio di Duchamp, che per altro non arriva affatto dal quotidiano direttamente al museo, ma è ripulito, ritoccato e firmato da un anonimo-pseudonimo, "R. Mutt". Certo che qui conta l'atto culturale di esporre un orinatoio e conta l'idea che sta dietro all'atto. Ma, come ha notato anche Danto (1981), è questo orinatoio e non altri ad essere diventato opera d'arte. Perché? Nessuno, da quel che ci risulta, ha preso sul serio il titolo scelto dall'artista, che designa un oggetto specifico. "Orinatoio" in francese si dice "*urinoir*", la "*fountain*" è un'altra cosa. *Fountain* (1917), nell'archeologia del sapere artistico, richiama un motivo dei più antichi e gloriosi nella storia dell'arte, la *fontana* appunto, una vasca scolpita collocata all'aperto e che eroga acqua, per comodità pubblica o privata e/o per abbellimento. Altro che il "banale", l'"ordinario" trasfigurato. Rispetto alla costellazione di senso delle fontane, che valore ha quella di Duchamp? Suona come un'antifrasi dell'idea di opera come "monumento" e dei processi di "monumentalizzazione", quando unicamente commemorativi e non performativi. La "fontana" in questione, infatti, è una vasca da dove non sgorga acqua, ma su cui si fa pipì; e non è più ubicata all'esterno, ma pensata per un museo. L'ultima frontiera della fontana, quando solo lo spazio espositivo può decretare "che cosa è arte". Il suggerimento che invertendo la firma R. Mutt si ottiene Mutt. R., da leggere come "*muter*", "mutare" (Décimo 2002), suffragherebbe la nostra ipotesi.

Questi giochi di parole e di figure – l'unico a essersi accorto dell'operazione di Duchamp è non a caso Bruce Nauman, che in *Selfportrait as a Fountain* (1966-67) si è sintonizzato con il gesto del maestro francese, risemantizzandolo – non stanno lì per il diletto o mera provocazione. Sistemáticamente le opere di Duchamp hanno una valenza critica, utile a smantellare prassi e mentalità consolidate. Duchamp fa "opere non d'arte", assimilando il processo creativo all'esperienza del quotidiano e rimpiazzando l'apparenza della bellezza con *apparizioni* ottenute attraverso l'*indifferenza visiva*: la lentezza, l'inerzia, una costruita vacuità del senso (Subrizi 2008). In *Fresh Widow* (1920) l'artista si appropria nuovamente di un motivo frequentissimo della storia dell'arte. *Fresh Widow* costituisce simbolicamente e materialmente, con le imposte chiuse e i vetri opachi, la fine del quadro-finestra albertiano sul mondo. È una versione in miniatura di una *french window*, porta-finestra "alla

francese”, i cui vetri in cuoio Duchamp chiedeva di annerire, con lucido da scarpe, ogni giorno. Quella finestra doveva cioè continuare ad essere, per il tipo di visione a cui portava, una “vedova recente”.⁸ *Étant donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage* (1945-60) è il momento della riapertura del “quadro”, non più canale di accesso alla mimesi, ma dispositivo di *embodiment* dell'atto di osservazione. Una vecchia porta di legno con due spioncini commuta l'ideale della visione pura, ossequiosa e a buona distanza con l'opacità di un corpo spettatoriale desiderante, che ostruisce la scena nell'approssimarsi e scrutarla. Trasformato in *voyeur*, lo spettatore vede, oltre la breccia di un muro di mattoni, un diorama con il nudo di una donna su un letto di ramoscelli secchi. La donna è senza volto, ha le gambe spalancate e mostra i genitali. Con la mano sinistra regge una lampada a olio, fonte di luce interna. Dietro si staglia un paesaggio montano con una cascata. L'intero congegno è in attesa di realizzare la *transitività della visione*, cioè la dimensione corporea dello sguardo, e insieme la *cosa da vedere*, che resta assente senza quella visione. Prefigura inoltre l'imbarazzo potenziale del pensarsi visti mentre si spia. La compresenza di uno spettatore interessato, desiderante, è imprescindibile. «È infatti il visitatore che, guardando attraverso i fori, ogni volta realizza *Étant donnés*. Quest'opera, tenuta in segreto per più di vent'anni, anche a chi stava lavorando al catalogo generale, è sfuggita alle riproduzioni. Non si poteva replicare lo sguardo del visitatore» (Surbizi 2008, p. 133). Il testo c'era, l'opera di fatto no. Ci avviciniamo per queste vie a una definizione motivata di “opera d'arte”, che ne chiarisce il modo di esistenza.

2.4.3. Ergon. *Quando è opera*

Con la sua “fontana” Duchamp, come si è visto, manifestava un dissenso sul ruolo egemonico del museo nel “battezzare” l'opera

8 Si è voluto vedere in *Fresh Widow* un'allusione all'alto numero di vedove durante e dopo la prima guerra mondiale. Ma nessun dato supporta questa ipotesi, per altro non in linea con le preoccupazioni di Duchamp. Una volta di più è il dialogo dell'opera con altre che l'hanno ripresa e “tradotta” a far sistema per fornire una lettura coerente. Il *Delfo* (1965) di Giulio Paolini, la performance *Isolation Unit* (1970) di Joseph Beuys e Terry Fox, l'installazione *7 stehende Scheiben* (2002) di Gerhard Richter, all'interno di una lunga trattazione sul motivo della finestra, in cui sono intervenuti anche Matisse e Magritte, mostrano che si tratta di un problema squisitamente interno al sapere dell'arte. Gli artisti disputano con figure.

d'arte. Storici e filosofi però, in quel frangente, non solo non hanno preso consapevolezza del conflitto fra la società e le arti, sempre più orientate all'emancipazione, ma, scoperto il potere legiferante del museo, hanno cominciato a usarlo per dire che cosa era arte dopo la morte dell'arte.⁹ Qualunque cosa, piazzata in un museo, può diventare arte (Dickie 1964); *Brillo Box* (1964) di Warhol è il banale trasfigurato grazie all'istituzionalizzazione museale (Danto 1988). Di qui l'accusa di "trivialità" da parte di Gombrich (1993, p. 72), che non è certo rivolta al gesto di Duchamp, ma a questo approccio alla conoscenza. Si è ovviato all'incapacità di spiegare i nuovi fenomeni artistici ricorrendo al pretesto e al contesto del museo.

Un atteggiamento opposto ha Nelson Goodman, per il quale, invece, non si ammettono entità indipendenti dai particolari sistemi simbolici e i simboli non rinviano a una realtà esterna, ma fungono da *etichette di referenza interna* (Morizot 1996, p. 23), permettendo di controllare se e come operano. Goodman elabora una teoria dei sistemi simbolici perché «ha una concezione *risolutamente semiotica* dell'arte e, più in generale, dell'attività intellettuale» (Genette 1997, tr. it., p. 45, corsivo ns.). Nel costruttivismo di Goodman non esiste un mondo in sé, ma si producono *versioni di mondi*, universi semantici espressi da morfologie simboliche e che vanno confrontati reciprocamente, disputati in base alla loro correttezza pertinenziale. Studiare l'arte significa studiare i mondi costruiti dalle opere attraverso i linguaggi propri dell'arte, cioè attraverso i suoi simboli e le sue funzioni.

Qui occorre però intendersi sulla nozione goodmaniana di simbolo. La filiazione, diretta, è da Cassirer, con cui si apre la trattazione di *Vedere e costruire il mondo* e a cui Goodman rende omaggio riconoscendo l'interesse per i medesimi temi: «la molteplicità di mondi,

9 Il dibattito angloamericano sulla definizione dell'arte è iniziato con Morris Weitz (1956), per il quale l'arte è un "concetto aperto" e come tale indefinibile; i prodotti artistici possono solo presentare wittgensteinianamente "somialtanze di famiglia". Lo riprende Maurice Mandelbaum (1956): l'arte è indefinibile se si considerano solo le proprietà intrinseche o "esibite" degli oggetti, ossia le proprietà fisico-materiali o formali. Ma se si tiene conto, invece, delle proprietà "non esibite" o "relazionali", una definizione è possibile. Mandelbaum sposta così il dibattito sulle *proprietà relazionali* dell'opera con il cosiddetto "mondo dell'arte" (*Artworld*) e inaugura un orientamento delle ricerche estetiche in cui confluiscono, tra gli altri, i lavori di Danto e di Dickie.

la fallacia dei dati, il potere creativo della comprensione, la varietà e la funzione formante dei simboli sono parte integrante del mio modo di pensare» (Goodman 1978, tr. it., pp. 1-2). Il filosofo tedesco ha superato il dualismo radicale tra anima e corpo, spirito e materia, per osservare invece relazioni fra contenuti ed espressioni, fra significati – oggetti incorporei – espressi in oggetti materiali, su uno sfondo generale che non è più quello dello Spirito ma della cultura. Dietro Cassirer, come spiega bene Rastier (2017), c'è la teoria dello schematismo di Kant, che ha riconciliato il sensibile e l'intelligibile rompendo con un dualismo millenario (vedi più avanti, § 2.5.1.), e c'è Humboldt, che ha fatto fruttare la tesi dello schematismo ponendo il problema della semiosi, dell'articolazione fra i due piani del linguaggio. “Simbolo” e “filosofia delle forme *simboliche*” indicano questa svolta che da Kant passa per Humboldt e Cassirer per arrivare a Goodman. È simbolo ogni realizzazione significativa del sensibile, con questa specifica accezione anche in Goodman:

Il termine *Geist* è corretto, ma non va usato come nome di una sostanza, di una cosa “*quod in se est et per se concipitur*”, quanto piuttosto in un senso funzionale come un nome comprensivo per tutte quelle funzioni che costituiscono e formano il mondo della cultura umana. Uno dei compiti fondamentali e principali di una filosofia della cultura umana è di analizzare queste diverse funzioni e di mostrarne le differenze, le interrelazioni, l'opposizione e la collaborazione, senza ipostatizzarle (Cassirer 1945, tr. it., p. 93).

L'autore de *I linguaggi dell'arte* stila un bilancio negativo della maniera di trattare filosoficamente l'arte. Eterne questioni su falsi e irrisolvibili problemi come la bellezza, il piacere, la soggettività e la convinzione che cognitivo ed estetico non possano compenetrarsi hanno causato una serie di fallimenti. L'arte è un dominio a più sistemi simbolici che ha una sua “intelligenza” da rendere “intelligibile”, da “comprendere” cogliendo forme, motivi, relazioni:

Quando usciamo dalla mostra di un artista importante, il mondo in cui penetriamo non è lo stesso di quello che abbiamo lasciato quando siamo entrati. Lo vediamo in funzione di queste opere, le nostre visioni del mondo si modificano in modo radicale. La parentela fra l'apporto della scienza e l'apporto dell'arte è stato oscurato dall'assurda falsa concezione dell'arte come puro divertimento (Goodman 1984b, p. 182, tr. ns.).

In risposta agli atteggiamenti impressionistici e contemplativi, ineggianti all'ineffabilità, che hanno dominato la teoria dell'arte nell'Ottocento, in Goodman (1984a, tr. it., p. 60) «le emozioni, più che antitetico alla cognizione, ne sono uno strumento». Anzi «funzionano cognitivamente» (*ibid.*). L'apprezzamento estetico passa per un paziente lavoro di interpretazione e di precisazione: si ricava da una disposizione attenzionale ai funzionamenti dei sistemi simbolici. Ciò ha portato a tacciare Goodman di «avere una visione anestetizzata, benché non manchino in lui rilievi laterali sulla dimensione passionale della fruizione artistica» (Basso Fossali 2002, p. 141). Per esempio l'indagine goodmaniana sulla didattica delle arti (Goodman 1984a), rivolta soprattutto all'età dell'infanzia, è permeata dell'idea che bisogna «trovare metodi per insegnare la sensibilità e l'apprezzamento», evitando di separare sentimento e ragione, che sono invece sfaccettature della comprensione (*ivi*, tr. it., p. 91). Le opere d'arte trapiantano nuovi sguardi, esemplificano al loro interno proprietà utili all'apprendimento dell'arte e di altre mondo-versioni. Lo sforzo, allora, ma anche il desiderio, è di dissipare confusioni, discernere e realizzare connessioni per migliorare la comprensione. Questo presuppone il fare molta «esperienza di immagini particolari» (*ivi*, p. 195, tr. ns.), dove ciò che non vediamo è quel che ci riguarda di più, che l'ovvio nasconde nella sua evidenza. La domanda giusta non può mai essere un generico “che cosa è arte”, ma “quando è arte” (Goodman 1968), a quali condizioni e con quali sintomi.

Un romanzo si considera compiuto quando è scritto, un quadro quando è dipinto, un'opera teatrale quando è messa in scena. Ma un romanzo chiuso in un cassetto, un quadro dimenticato in un deposito, una *pièce* recitata in un teatro vuoto non operano. Per funzionare, il romanzo deve essere pubblicato, il quadro esposto, la *pièce* presentata a un pubblico (Goodman 1984a, tr. it., p. 45).

L'arte non è separabile dalle condizioni che la rendono tale. Torna in mente Genette, che dal filosofo analitico ha tratto spunto per allargare la nozione di “testo” verso il paratesto. Goodman e Genette si occupano rispettivamente del “quando è arte” e del paratesto definendo e interdefinendo categorie concettuali, il che li mette in empatia con i semiologi. La teoria di Goodman ha spianato la strada alla pragmatica come costruzione di sintassi simboliche. È il modo in cui un “*artwork*” funziona simbolicamente – ciò che simbolizza, come

e per quali risultati – e non come esso è a qualificare o squalificare l'estetico. A Goodman interessa come un quadro o un'architettura “significhino” e, a un livello superiore, come i significati siano implicati in fattori che li fanno funzionare efficacemente in quanto opere d'arte. «Un edificio si comprende attraverso un intrico eterogeneo di esperienze visive e cinestetiche: va visto da distanze e angolazioni diverse, esplorato al suo interno, occorre scolarlo e torcere il collo, esaminare fotografie, modelli, schizzi, planimetrie» (Goodman, Elgin 1988, tr. it., p. 50). Addirittura «l'eccellenza di un'opera è questione di illuminazione più che di godimento estetico» (*ivi*, p. 53).

2.4.3.1. Sintomi del fatto estetico

Della riflessione di Goodman molto è stato colto e tesaurizzato. I temi affrontati ne *I linguaggi dell'arte* hanno avuto ampia risonanza, conosciuto approfondimenti e sviluppi. Anche la distinzione fra autografico e allografico, formulata e lungamente spiegata nel 1968, si adotta tanto oggi, complice la tendenza neobarocca alla riproduzione e alla rimediazione, che i nuovi media sollecitano. Qui prenderemo maggiormente in esame la ricerca sui “sintomi” del fatto estetico, pubblicata a più riprese e che, a dispetto dell'*understatement* del filosofo, risponde a un progetto ambizioso, in perfetta continuità con Cassirer: individuare le caratteristiche salienti dei processi simbolici che esperiamo.

I sintomi sono proprietà necessarie per l'artisticità ma non sufficienti, all'interno di uno schema che non è completo ma *in itinere*. Compito dei sintomi, per Goodman, non è classificare una totalità come estetica o non estetica, demarcare l'estetico dal non estetico, ma permettere una migliore comprensione del funzionamento estetico dei segni. I sintomi, allora, sono strumenti analitici più che condizioni costitutive. I fenomeni artistici non sono delimitabili una volta per tutte e non possiamo definire la “classe” delle opere d'arte; i loro modi di funzionamento, che non rispondono a una norma, possono però essere caratterizzati. Ne *I linguaggi dell'arte* (1968) Goodman enumera quattro sintomi – densità sintattica, densità semantica, saturazione sintattica ed esemplificazione; in *Vedere e costruire il mondo* (1978) ne aggiunge un quinto, il riferimento multiplo e complesso, mentre in *Of Mind and Other Matters* (1984a) riconosce esplicitamente che i sintomi individuati non costituiscono un insieme definitivo. L'assenza di uno dei sintomi non determina una totalità meno esteticamente pura né un'esperienza è più estetica quanto più comporta una maggiore con-

centrazione di sintomi estetici. Ma «se il suo funzionamento esibisce tutti questi sintomi, allora molto probabilmente l'oggetto è un'opera d'arte. Se non ne mostra quasi nessuno, probabilmente non lo è» (Goodman 1984a, tr. it., p. 39). Inoltre i sintomi non sono contrassegni di merito; sono «sintomi del funzionare come opera d'arte, non del funzionare come buona opera d'arte» (*ivi*, p. 40). Aiutano però a percepire su quale terreno attenzionale si produce l'apprezzamento. La teoria dell'arte formulata da Goodman trova ragioni che sollecitano la critica d'arte al riconoscimento di valori e di giudizi di qualità.

Ci si è giustamente chiesti come mai il “quando è arte”, cioè la domanda sull'artisticità dell'opera, si risolva nell'orizzonte del “fatto estetico” (Wollheim 1974; Genette 1997). Perché Goodman parla di sintomi dell'estetico e non di sintomi dell'artistico? La ragione è che non solo artefatti, ma anche oggetti ed eventi, possono essere impregnati di funzionamenti simbolici. A valere, per Goodman (1978), sono le proprietà simboleggiate, indipendentemente dal fatto che l'artista le scelga o che ne abbia consapevolezza. Infatti, se è vero che «un segno o un dipinto diventano un simbolo, così come un pezzo di legno diventa una traversina attraverso un uso effettivo o intenzionale [...], le caratteristiche e le funzioni dei simboli, come quelle della traversina, possono essere studiate a prescindere dalle azioni, dalle convinzioni o dalle motivazioni di chiunque abbia prodotto la relazione implicata» (Goodman 1984a). Essere un'opera d'arte non dipende dalle intenzioni dell'autore, ma da come funziona l'oggetto in questione. È in pratica nella *tensione fra artistico ed estetico* che si gioca la differenza fra testo e opera, anche se per Genette (1997, tr. it., p. 12) la performatività propria dell'opera non prescinde dall'intenzionalità che ha formato l'opera e dalla storicità della sua produzione.

Fra i sintomi, spesso congiunti, Goodman (1968) annovera dunque: la *densità sintattica*, cioè il grado di articolazione e di differenziazione sintagmatica dei simboli, che distingue, ad esempio, il regime della pittura dal regime notazionale della musica; la *densità semantica*, cioè il grado di articolazione e di differenziazione semantica dei simboli: misura la determinazione della referenza dei simboli. Nell'ambito dei sistemi semanticamente densi le rappresentazioni si distinguono dai diagrammi. Infatti un termometro non graduato indica le temperature in un sistema analogico ma, nel linguaggio comune, non le raffigura. Un diagramma scientifico, come l'andamento dei mercati finanziari in Borsa, o medico, l'elettrocardiogramma, può anche avere una forma simile a quella del monte Fuji di Hokusai, ma

lo statuto simbolico non è lo stesso: nel diagramma contano solo le posizioni relative in ascissa e in ordinata, e la curva è unicamente una linea spezzata che collega fra loro i punti pertinenti successivi; nel disegno di Hokusai, invece, tutti gli aspetti di qualsiasi segmento del disegno sono pertinenti per la significazione: la dimensione, le sfumature, lo spessore del tratto, i pentimenti, le scolature, la natura del supporto. Altri sintomi sono il *riferimento multiplo e complesso*, cioè l'attivazione di più assi referenziali, di concatenazioni dirette o indirette, a più livelli e imbricate, e la *saturatione sintattica relativa*, che concerne il numero di tratti sintattici pertinenti per la significazione.

2.4.3.2. *Esemplarità e campionamenti*

La differenza principale tra estetico e non estetico è marcata però dal sintomo dell'*esemplificazione*, cioè dal fatto che l'opera campiona proprietà. Un tagliando di velluto di lana rossa fa riferimento alle proprietà *velluto, lana, rosso* che esso possiede e che dovrà possedere il rolo di tessuto finalizzato all'ordinazione, proprietà cioè materiche e di testura, di spessore, di colore. Il tipo di proprietà esemplificate cambia di caso in caso. Con l'esemplificazione Goodman contesta l'idea che l'unica funzione dell'opera sia la rappresentazione e con simboli proiettati dall'esterno. Al contrario, secondo Goodman, la funzione simbolica è interna. O, meglio, un esempio è una *proprietà relazionale* che comporta un'urgente specificazione. Un oggetto mimetico o astratto è esemplificativo nel senso che designa per appartenenza a una classe di predicati che reciprocamente lo denotano, letteralmente o metaforicamente. Ma una proprietà posseduta da un'opera è esemplificata quando l'opera la sottolinea, vi si riferisce, la trasmette, la esibisce, la pone dinanzi fra le molteplici relazioni di appartenenza che intrattiene e, per converso, quando è attivata o mobilitata dall'attenzione dello spettatore. L'esemplificazione è efficace quando i campioni sono utilizzati secondo regole semiotiche, esplicite o implicite, note a entrambe le parti della transazione: quando impiego un tessuto, so che esemplifica la qualità del tessuto, non la dimensione.

Occorre dunque frenare l'abitudine di passare dal simbolo a ciò che lo denota e concentrare l'attenzione sulle caratteristiche dell'opera in quanto simbolo. O meglio, come fa notare Fabbri (2012), il valore esemplificativo dell'opera non si comprende fuori dal regime di senso dell'appropriatezza, della giustezza del riferimento, ed è legata a strategie di enunciazione (Fabbri 1996, p. 167). L'opera deve la sua effica-

cia non tanto al fatto di rappresentare con gradi più o meno accentuati una verità referenziale, ma nel risultare “appropriata” alle circostanze e nell’appropriarsi dei suoi effetti. Il funzionamento corretto dipende dall’affidabilità dell’opera, più che dalla sua verità, e il vero può solo essere un caso particolare della giustizia. Per Goodman (1978) questa giustizia si misura con il successo nello scoprire e impiegare le proprietà esemplificate, cioè nell’adottarle, in seguito alle proposte dell’opera, come specificità proiettabili. L’opera di Mondrian è “giusta” se il suo design è proiettabile in un *pattern* efficace nel costruire una versione di mondo. Ed è giusto lo schema di Degas della donna seduta all’angolo del quadro e che guarda fuori dalla finestra perché sfida gli standard di composizione tradizionali, campionando e offrendo un nuovo modo di vedere e organizzare l’esperienza.

L’originalità dirompente del pensiero di Goodman, il passo che ha segnato rispetto al paradigma delle *Humanities*, tanto da indurre a ritenerlo il Saussure dell’estetica (Mitchell 1994, p. 348), hanno inevitabilmente lasciato fuori, per omissione dello stesso Goodman o disattenzione dei suoi esegeti, alcuni aspetti. Uno dei più rilevanti è a nostro avviso il concetto di “opera” che regge il quando è arte. Siamo stati così tanto assorbiti dalla disamina dello iato fra il “quando” e il “cosa” da non notare che qui è in gioco una riconcezione dell’idea di opera, coerente con le trasformazioni in corso nelle pratiche artistiche del Novecento. Goodman (1984a, trad. it., p. 49) arriva a dire, anticipando gli scenari attuali, che molte esperienze estetiche si fruiscono attraverso opere non artistiche; lavori con l’etichetta di “opere d’arte” non lo sono affatto, mentre altri non reputati tali operano come opere. Marian Goodman, la famosa gallerista newyorkese “dalle mani d’oro”, era del resto la moglie di Nelson Goodman.

2.4.3.3. *Opera: un verbo e non un sostantivo*

Sotto la triade esecuzione-implementazione-attivazione, rivisitata dopo Goodman, corre un’accezione di “opera d’arte” finora poco valorizzata e che teorici e professionisti della cultura contemporanea non possono ignorare. In due capitoli centrali di *Of Mind and Other Matters*, che sono “Arte in teoria” e “Arte in azione”, estrapolati e pubblicati a parte in francese e in italiano, Goodman (1984a) marca la diatesi attiva del termine *work*, “opera”: trasforma il sostantivo, cioè il *work*, il lavoro, l’opera come entità, in un verbo. L’opera è tale appunto quando opera, quando è operativa, performativa; non conta per quel che è, ma per quel che fa; non è indipendente dalle sue realizza-

zioni e in questo senso non sopravvive alla loro distruzione. Il contagio, l'azione per contatto, fra un uomo e l'oggetto che provoca questo stato, fra un uomo e altri che come lui hanno accolto quell'oggetto, sono, anche per Tolstoj (1897), il segno sicuro dell'arte. Il testo artistico, scolpito, scritto, dipinto..., che è attuale, si realizza nell'opera tramite rivestimenti e accompagnamenti. Il suo entrare in scena dà inizio a un'interazione complessa. «Quando la struttura dell'oggetto è tale da far sì che la sua forza interagisca felicemente (ma non con semplicità) con le energie che si sprigionano dall'esperienza, allora c'è un'opera d'arte» (Dewey 1934, tr. it., p. 169). Queste energie sono ritmi, cioè alternarsi di compressioni e distensioni. Nell'opera i ritmi instaurati nel testo diventano ritmi percettivi, interni all'esperienza stessa.

Nel discutere di identità delle opere d'arte Goodman (1984a) si chiede se esista più di un testo per ogni opera e riconosce che interpretazioni e traduzioni possono a loro volta essere opere, quando esemplificano proprietà rimaste sommerse. È però soprattutto in rapporto all'esposizione che il filosofo misura l'efficacia dell'opera, considerandone "ostacoli", "mezzi e metodi", "segnali di successo". Il museo, in questo, è il luogo deputato a prevenire e curare la cecità (*ivi*, tr. it., p. 90), non perché possiede pannelli, piedistalli, vetrine che consentono a qualsiasi oggetto di ottenere facilmente lo statuto di opera – Goodman esplicitamente rifiuta una teoria istituzionale dell'arte («l'istituzionalizzazione è soltanto uno dei significati, talvolta esagerati e spesso inutili, dell'implementazione» (*ivi*, p. 145) – ma perché è chiamato a gestire funzionamenti che il testo artistico in sé sollecita, pur nelle condizioni più avverse che si possano immaginare, cioè appunto nei musei (*ivi*, p. 94). Nessun testo, iconico o astratto, simbolizza al di fuori di se stesso, dei suoi tratti determinati e contingenti; qualsiasi proprietà esso presenti è una proprietà del testo, interna e non esterna (Goodman 1978). Il concetto è ribadito da Genette (1994, tr. it., pp. 155-156) a proposito del *Porte-bouteilles* (1914) di Duchamp: l'opera non consiste nello scolabottiglie, ma nell'atto di proporlo come opera d'arte, anche se il suo consistere nel gesto non evacua del tutto la specificità dell'oggetto. Ma che vuol dire simbolizzare nelle arti per Goodman?

Il testo artistico, per essere opera, deve essere attivato con pratiche aggiuntive che ne determinano, orientano e approfondiscono il valore (Goodman 1984a). Deve cioè trasformarsi in azione con e per lo spettatore, informandone la visione non nel senso di offrire dati,

ma di riorganizzarne l'esperienza attraverso percorsi di significato. La collaborazione tra ricerca e pratica è indispensabile: le opere non sono mai ausili visivi verso qualcosa che le trascende. Se le nuove tecnologie rendono mutabile e mobile l'opera, un fattore decisivo è il tempo sufficiente a farle operare.

2.4.4. Operatività delle opere: esecuzione, implementazione, attivazione

Da un punto di vista terminologico si ha opera, quindi, non più nelle fasi che vanno dalla scintilla di un'idea al tocco produttivo finale, cioè con la concezione dell'opera, ma al momento della sua realizzazione. Appunto il testo, attualizzato, diventa opera quando raggiunge il modo di esistenza realizzato. Il primo gradino è l'*esecuzione* (Godman 1968), che costituisce in realtà la tappa ultima del processo di produzione, la fase della sua effettuazione. Arti autografiche e arti allografiche in questo senso si equivalgono, perché anche la pittura ha bisogno di un pubblico per essere "eseguita", ossia messa in scena. Ma l'esecuzione da sola non basta. Deve essere ambientata socialmente e culturalmente, resa pubblica.

Implementazione (1984a) è tutto ciò che contribuisce alla "pubblicazione" di un'opera, la batteria di prestazioni, perfezionamenti, adempimenti che la espongono: la stampa e la pubblicazione nel caso di un romanzo, la cornice, l'illuminazione e l'installazione nel caso di un quadro, lo zoccolo o il piedistallo per la scultura, l'allestimento.¹⁰ Con l'implementazione l'arte "entra nella cultura" (*ivi*, tr. it., p. 46) per costituire lo sguardo dello spettatore. Jean-Marie Floch, certo che «tutte le mostre fanno vedere ma solo alcune fanno guardare e altre ancora fanno esaminare» (Floch 1996, p. 96, tr. ns.), ha suggerito espedienti

10 Philippe Hamon (1989, tr. it., pp. 8-9) ha vagliato le accezioni del termine "esposizione" contenute nel *Larousse*: 1) Gen., atto dell'espore, del mettere in vista, dell'offrire agli sguardi del pubblico: l'esposizione delle merci in vetrina, l'Esposizione universale del 1867; 2) Spec., atto dell'abbandonare un bambino in un luogo pubblico; 3) Geogr., orientamento, posizione in rapporto ai punti cardinali: "l'esposizione a mezzogiorno è indispensabile per una serra calda"; 4) Letter., parte di un'opera letteraria nella quale si fa conoscere il soggetto dell'opera stessa, si espongono le diverse circostanze di cui si vuole liberare subito lo sviluppo dell'azione o delle idee; 5) Relig., cerimonia che consiste nel lasciar vedere per un certo tempo ai fedeli un oggetto che si vuole offrire alla loro venerazione: esposizione delle reliquie.

per creare ritmi di “respirazione” nei percorsi: realizzare plastici in cui la concatenazione dei volumi e dei materiali favorisca l’alternanza di tensioni e distensioni, come in una forma prosodica (*ivi*, pp. 96-98). Questa ipotesi è ancora oggi preziosa e la si potrebbe saggiare con simulazioni virtuali. In *Italics*, la mostra di Francesco Bonami ospitata a Palazzo Grassi nel 2008, il visitatore trovava a un certo punto, in una delle sale, le foto di Letizia Battaglia di fronte a un Cretto di Burri. Bonami ha implementato questi due interventi con una significazione intertestuale assente in precedenza; da allora uno stereotipo li accomuna e occorre compiere uno sforzo per liberarsene. Chiaro poi, per Goodman, che non tutti i testi artistici traggono giovamento dall’incorniciatura; in alcuni la cornice non è pertinente e paralizza la scena anziché attivarla. Sull’allestimento si distinguono politiche opposte: di sottrazione, che liberano l’opera da sussidi, orpelli e chiacchiere e la espongono unica in una sala riservata, per evitare distrazioni e invasioni; di aggiunta, che corredano l’opera di varie forme di mediazione – didascalie, foto, cataloghi, dispositivi multimediali, talk... – finalizzate a fornire competenze, a mantenere viva l’attenzione e a guidarla, ad educare. Di qui l’introduzione di moquette, di poltrone, di luci naturali che creano condizioni agiate per la fruizione. L’installazione, poi, è una forma espressiva particolare «che coniuga un doppio processo: il comportamento artistico creativo, da un lato, e la messa in opera delle condizioni che permettono di *mostrare* le opere, di farle *funzionare* e conseguentemente di *esistere*» (Cometti 1999, p. 67, tr. ns.)

Così i tre bambini impiccati di Maurizio Cattelan (*Untitled*, 2004) è un’opera, ha operato, perché Cattelan ha scelto di implementare queste sue sculture iperrealistiche in un modo singolare: installandole non in un museo, ma appese per il collo a una quercia secolare di Porta Ticinese a Milano. Ha coinvolto nel testo il senso che circola nel quotidiano. In risposta, c’è chi ha subito giudicato insostenibile la visione, chi si è schierato a favore dell’artista, vedendovi «l’icona di tutti i bambini avviliti, offesi, oppressi, nel privato, ma non solo, anche nella realtà storica» (Arcadia Club 2004), il Codacons ha presentato un esposto alla Procura di Milano per verificare se esistono profili penalmente rilevanti a danno del Comune, mentre un operaio, furibondo, è salito a staccare i fantocci, procurandosi fratture e di fatto ponendo fine all’installazione. A nulla è servito l’accenno dell’artista all’intertesto dell’opera: il finale di Collodi con Pinocchio impiccato a un ramo della Quercia grande. Anche *Untitled* (2004), però, è leggibile nei termini di un’archeologia del sapere artistico.

Qui Cattelan ha combinato l'atto dell'affissione della pittura con la pratica di sopraelevazione della scultura. Ne ha ottenuto un'opera che reinterpretava ironicamente la vieta usanza dei musei: "impiccare" quadri ai muri. Con la propensione iperrealistica tipica di quest'artista italiano, la pittura su tavola di legno, il Pinocchio, diviene un quasi-umano in cera, resina e fibra di vetro.

L'*attivazione*, infine, supera le impostazioni oggettiviste e soggettiviste dell'esperienza estetica per far emergere una dimensione "relazionale" (Goodman 1984a). Goodman non solo ribadisce la sua estraneità a un'ontologia delle proprietà estetiche, ma evita la deriva soggettivistica di teorie che svalutano la determinatezza del segno estetico a vantaggio dell'idiosincrasia dello spettatore. La relazione estetica è tra due istanze: dall'opera, opaca, devono poter scaturire esecuzioni e implementazioni che attivano sensi utili alla nostra comprensione. Ma l'opera gioca la carta della propria attivazione solo da vicino o dal suo interno; istruisce una cinetica e una prossemica spettatoriale. L'interlocutore privilegiato è lo spettatore/visitatore disponibile a cogliere insieme saperi e sapori. Di fronte a un dipinto lo scruta, lo addita e segmenta con le mani, non si ferma alla distanza rigida e rispettosa tipica dell'erudito. Nel giudizio di gusto somiglia a un archeologo: saggia la manifattura dell'oggetto per risalirne il corso, secondo la sedimentazione temporale che ha il quadro e tenendo conto dei cambiamenti avvenuti – crepe, sgretolamenti, restauri. Il rivestimento figurativo può negare, opporsi o alludere a questi processi, che però restano *vivi*: in putrefazione, in disfacimento. Così, quel che a una distanza pubblica o sociale appare un *Cerimonioso* (Dubuffet, 1954) diventa, nel contatto personale o intimo, tegumento provvisorio di una configurazione mobile. Oggi che l'arte ha varcato le pareti del museo la tipologia di Edward Hall (1943) delle quattro "zone" interpersonali – pubblica, sociale, personale, intima – relativa ai modi di interagire fra gli umani, diversi nelle culture, può aiutare a chiarire le dinamiche dell'attivazione tra gli umani e le opere.

È anche vero, però, che non si ha alcuna garanzia che l'opera, una volta attivata, si realizzi come tale, perché l'attivazione prevede «tentativi di implementazione indipendenti dal loro successo» (Goodman 1984a, tr. it., p. 143) e riguarda «le procedure che si incaricano di far sì che un'opera operi, che questo avvenga effettivamente o no» (*ibid.*). L'attivazione resta in ogni caso una condizione necessaria, ossia «il processo che provoca quel funzionamento estetico alla base della nozione di opera d'arte» (*ibid.*). L'azione dell'attivazione è *di-*

retta se l'opera è un originale, *indiretta* quando intervengono le riproduzioni, il che capita molto più spesso. La maggior parte di quel che profani ed esperti sa o comprende delle opere d'arte è tratto da riproduzioni. Prova ne è che, se l'originale va perduto o distrutto, l'opera può continuare ad agire attraverso le sue riproduzioni, non esaurisce la sua azione; è possibile l'azione a distanza o anche l'azione postuma. Così, nelle performance, la documentazione, la "testimonianza", non è un semplice corredo, ma diventa parte costitutiva dell'opera. Le riproduzioni non funzionano come sostituti, surrogati o delegati dell'originale, ma come strumenti per attivarlo. La loro efficacia sta proprio in questa differenza con l'originale, perché esse lo mostrano da un altro punto di vista. Due riproduzioni drasticamente differenti di una stessa opera possono essere ugualmente efficaci» (*ivi*, p. 8).

Il concetto di opera, studiato nelle trasformazioni che ha conosciuto nel Novecento, quando se ne è valorizzato il carattere energico, di *ergon*, sia nelle pratiche sia nelle teorie, può ora essere approfondito alla luce delle riflessioni sulla sua messa in scena. Esecuzione, attivazione e implementazione trovano arricchimento e ragion d'essere nell'esplorazione del *parergon*.

2.5. Il parergon

La nozione di *parergon* è storicamente fondata: designava, nella retorica antica, gli abbellimenti aggiunti a un discorso scritto o orale, digressioni o appendici (Quintiliano, *Institutio Oratoria*, II, 3), e gli *addenda* di un quadro (Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, pp. 101-102). A differenza dell'*ex-ergon*, l'esergo, che è esterno, estraneo, senza relazione di necessità con l'*ergon* e quindi costretto in una zona marginale, il *par-ergon* necessita all'opera ed è in contatto con essa, pur non facendone integralmente parte. In età moderna la natura morta è un *parergon*: nasce infatti come *marginalia* di una pittura di storia o di un ritratto (du Jon 1637). Col tempo l'"appendice" si autonomizza del tutto – e la natura morta diventa un genere a sé – o passa a significare una sorta di "guida critica". Fra gli esempi più famosi ci sono i *Parerga und Paralipomena* (1851) di Schopenhauer, complementari al capolavoro *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1819). Per secoli, dunque, il *parergon* è un corredo retorico trasversale, pertinente tanto alla letteratura quanto alle arti visive. È Kant ad averlo teorizzato per primo.

2.5.1. Kant. Parerga, porte di accesso al gusto

Il terzo momento della *Critica della facoltà di giudizio* (1790) è dedicato alla relazione dei giudizi di gusto con il loro fine, cioè al concetto dell'*effetto dell'oggetto*, con l'idea che la rappresentazione dell'effetto sia il motivo determinante della causa e la preceda (Kant 1790, § 10, tr. it., p. 195). Ecco la tesi di Kant: il puro giudizio di gusto è determinato dalla bellezza dell'oggetto, secondo principi *a priori*, e si fonda esclusivamente sulla forma della sua finalità (o del suo modo di rappresentazione) (*ivi*, § 11, 12). Per dimostrarlo, Kant riserva un paragrafo ad alcuni "Esempi illustrativi" (*ivi*, § 14), dove distingue i giudizi estetici *formali*, esprimenti appunto la bellezza d'un oggetto o del suo modo di rappresentazione, veri giudizi di gusto, dai giudizi estetici *empirici*, che sono giudizi materiali, i giudizi dei sensi, riguardanti la gradevolezza o la sgradevolezza. Si accorge infatti di «quello che sempre avviene»: la *partecipazione dell'attrattiva o dell'emozione* nel giudizio col quale una cosa deve essere dichiarata bella (*ivi*, § 14, tr. it., p. 199). Come ci si regola, allora, con gli «ingredienti della bellezza», per esempio con i colori o i suoni, che sembrerebbero avere a fondamento la materia delle rappresentazioni, cioè la sensazione, e meritare quindi soltanto la qualifica di "piacevoli"? La risposta di Kant è sottile:

se con Eulero interpretiamo i colori come vibrazioni (*pulsus*) di frequenza regolare dell'etere, così come i suoni lo sono dell'aria perturbata, e, ciò che più importa, ammettiamo che l'animo non si limiti a percepire l'effetto di eccitazione sensibile sull'organo, ma anche – e su ciò non ho dubbi – con la riflessione – il gioco regolare delle impressioni (quindi la forma nell'unione di rappresentazioni diverse), in tal caso colore e suono non sarebbero semplici sensazioni, ma già determinazione formale dell'unità di una molteplicità di sensazioni, potendo quindi venir considerati per se stessi come cose belle (*ivi*, § 14, tr. it., pp. 199-200).¹¹

11 Dove si vede bene che «nell'idealismo critico e formale di Kant non ha più luogo il contrasto tra verità necessarie e verità contingenti, verità di ragione e verità di fatto che si verificava nell'idealismo metafisico leibniziano. Né troviamo qui la concezione di Hume per cui l'esperienza è un fascio di percezioni sensoriali. L'esperienza in Kant è un sistema [...], è possibile solo mediante la rappresentazione di una connessione necessaria delle percezioni». Cassirer 1946, tr. it., p. 102.

Benchè nelle arti figurative e in musica siano il disegno e la composizione a costituire l'oggetto del puro giudizio, colori e suoni possono cioè non essere sensazioni estranee e appartenere invece alla forma. In generale, non ne aumentano la bellezza per il fatto di risultare gradevoli ma, «rendendola più esattamente, distintamente e completamente contemplabile, *vivificano* la rappresentazione con la loro *attraiva*, risvegliando e mantenendo desta l'attenzione sull'oggetto» (*ivi*, § 14, tr. it., p. 201).

Il pregio dell'analisi di Kant sta nel discutere il rapporto fra giudizi formali e giudizi empirici con una logica del continuo, mettendo al centro la forma e scrutandone lo spazio di manifestazione funzionale: espressioni endogene, esogene o alla frontiera, intime, prossime o distali. Colori e suoni stanno dunque più discosti. Kant chiama *parerga* i *fregi*, ossia aggiunte che, «pur non essendo parte integrante dell'intima costituzione della rappresentazione dell'oggetto, aumentano il piacere del gusto in virtù della loro bella forma» (*ibid.*). Viceversa gli *orpelli* prescindono dalla forma e si limitano a propiziare l'approvazione del quadro, nuocendo all'autentica bellezza. I *parerga* sono riflettori sull'opera, «come le cornici dei quadri, i panneggi delle statue o i peristili degli edifici sontuosi»; gli *orpelli* sono riflettori su se stessi, «come le cornici dorate» (*ibid.*).

Tre ordini di considerazioni: 1) Kant è interessato non al *parergon* in sé, ma alla sua efficacia, che attribuisce alla forma («il *parergon* non svolge tale funzione se non per via della sua forma»). Lo scinde in questo dall'orpello, mera decorazione non formata; 2) vede nel *parergon* un legante, un *trait-d'union*, tra la *forma* (dell'espressione e del contenuto) e l'*attrazione dello sguardo*, come se nel *parergon* lo sguardo fosse la prosecuzione finalistica della forma; 3) se il paratesto, studiato in letteratura, «condivide lo statuto linguistico del testo» e «molto spesso è esso stesso un testo» o «se non è ancora il testo, esso è già testo» (Genette 1987, tr. it., pp. 8-9), il *parergon* può avere origini, natura e sostanza dell'espressione varie – non è affatto un mezzo unicamente linguistico – e queste natura, sostanza ed espressione possono essere diverse dall'*ergon* che implementa.

Kant torna a parlare di *parergon* nel saggio *La religione entro i limiti della sola ragione* (Kant 1793). Quattro “osservazioni generali” conclusive di ciascun capitolo – «1) degli effetti della Grazia; 2) dei miracoli; 3) dei misteri; 4) dei mezzi della Grazia» – sono ritenute «*parerga* della religione nei limiti della ragion pura» (*ivi*, tr. it., p.

56). Una “fede riflettente” (contrapposta alla fede dogmatica) aiuta la ragione non a pensare, ma a calcolare il campo del soprannaturale con idee “accessorie”, che aiutano cioè la ragione a trascendere le proprie impotenze morali. Da questo punto di vista il miracolo non solo è pertinente ma è necessario alla ragione, perché superi i propri limiti. Il *parergon* di Kant è un “accessorio” alla lettera: non fa parte della forma della ragione, ma ne schiude l’accesso: è con il suo tramite che si osserva la forma della ragione.

Accessorio e non orpello. La domanda che muove Kant a interrogarsi sul *parergon* – che è poi la domanda su cui poggia tutta l’analisi del giudizio estetico – è come distinguere *tra l’intrinseco e l’estrinseco*, in che modo determinare quel che sta dentro la cornice e che cosa invece va escluso come cornice e come fuori dalla cornice. Genette arriverà alle stesse conclusioni di Kant sul carattere essenziale di queste soglie, l’aspetto funzionale, mai del tutto prevedibile però: «qualunque sia la sua intenzione estetica, lo scopo del paratesto non è quello di “abbellire” il testo, ma di assicurargli una sorte conforme al disegno dell’autore [...]: come tutti gli intermediari, il paratesto tende a volte a travalicare la sua funzione e a diventare uno schermo, e dunque a giocare la sua partita a scapito di quella del suo testo» (Genette 1987, tr. it., p. 403).

2.5.2. Le mancanze dell’ergon

Derrida ha il merito di aver importato il *parergon* kantiano nella modernità. Ricostruisce questo concetto fra modi di dire ed etimologie del termine “bordo”:

un accessorio che si è costretti ad accogliere sul bordo (*au bord*), a bordo (*à bord*). L’a-bordo [...] deriverebbe dall’antico tedesco *bort* (tavola, asse, fianco di una nave) [...]. Il primo significato è quello di fianco della nave, che è un’opera composta di assi; poi, per metonimia, ciò che fa da orlo, che racchiude, che limita, ciò che sta all’estremità (Diz. Littré) [...]. Il bordo è di legno, in apparenza non diversamente dalla cornice di un dipinto. Con la pietra, meglio ancora della pietra, il legno significa la materia (*hylé* vuol dire legno) (Derrida 1978, tr. it., pp. 55-56).

Il bordo in Derrida è esplicitamente riferito all’opera, non al testo, e collocato non a lato ma «da un certo al di fuori» che permette all’opera di «cooperare con il di-dentro dell’operazione» (*ivi*, p. 55). In Kant, per Derrida, il *parergon* è «il concetto stesso dell’osserva-

zione», è laddove Kant si è accorto che «l'interno manca di qualcosa ed è insufficiente a se stesso». Lo dimostra il saggio su *La Religione*, in cui «ogni parte comporta un *parergon* che concerne un *parergon*» (ivi, pp. 56-57). A proposito dell'esempio che più lo colpisce – i panneggi delle statue, «accessori che ornano e insieme coprono le loro nudità [...], delimitazione del centro e dell'integrità della rappresentazione, del suo interno e del suo esterno» – Derrida si chiede dove cominci e dove finisca il *parergon*, come considerare i veli completamente trasparenti, per esempio nella *Lucrezia* (1535 c.) di Lucas Cranach il Vecchio. È il problema del valore di naturalità che viene presupposto e, per contro, di quel che manca alla rappresentazione del corpo perché il panneggio vi debba supplire (ivi, p. 58), fra significazione dell'essenza rappresentativa e oggettivante e senso aggiunto. Il *parergon* sarebbe allora un “supplemento-fondamento”, la cui addizione svela una carenza essenziale, collocandosi al posto di una mancanza originaria (Carboni 2001, pp. 147-148). Le ricerche su questa declinazione corpo/veste del *parergon* trarrebbero vantaggio dal sostituire l'assiologia del Nudo prototipo, centro di verità e di riferimento nel corpo, con un'assiologia della nudità (Jullien 2000; Fabbri 2004), che lascia emergere avvenimenti e movimenti della pelle.

Ma soprattutto, settando la posizione di Kant al proprio tempo, Derrida riabilita il ruolo del *parergon* nella formazione dell'opera. Il *parergon*, infatti, mentre isola, circoscrive e limita l'*ergon*, gli fornisce paradossalmente il suo spazio: senza *parergon*, non si avrebbe *ergon*. O con la formula di Derrida: «ciò che costituisce i *parerga* non è l'esteriorità che hanno in più, ma è il legame strutturale che li collega alla mancanza all'interno dell'*ergon*. E tale mancanza sarebbe costitutiva dell'unità stessa dell'*ergon*» (Derrida 1978, tr. it., p. 60). Conta il concetto di “struttura” anche per un fervido decostruzionista come Derrida! Decostruire l'*ergon* significa pensarlo insieme al vuoto del suo *parergon*, così come decostruire la vista – il senso tradizionalmente privilegiato dalla *theoria* occidentale – significa anzitutto pensarla insieme al suo rovescio, la cecità (Ghilardi 2011, p. 7). La pratica decostruttiva di Derrida sfrutta i principi stessi della struttura, l'impostazione binaristica *in primis*.

Più attento di Kant alle qualità materiali dei *parerga*, Derrida considera quindi lo spessore che le separa non soltanto, come vorrebbe Kant, dal di dentro integrale, dal corpo proprio dell'*ergon*, ma anche dal di fuori, nel caso della cornice dal muro a cui il quadro viene

appeso (Derrida, *op. cit.*, p. 62). E concorda con Kant e Genette che funzionalità dei *parerga* non è quella di «staccarsi come una figura su uno sfondo, ma piuttosto di scomparire, di eclissarsi, di cancellarsi, di dissolversi proprio nel momento in cui si impiega la maggior energia» (*ibid.*).

2.5.3. *Il parergon nell'ergon*

Non pochi storici dell'arte hanno continuato Kant e Derrida cercando indizi della presenza di *parerga* dentro e intorno all'*ergon*. Damisch (1992) dedica un intero saggio al *Giudizio di Paride* (1520 c.), un'incisione di Marcantonio Raimondi su disegno di Raffaello, dove, ai due estremi, le ninfe a sinistra, con le loro brocche, e gli uomini seduti a destra fungono da impalcatura e rilegatura in cui si incassa la scena. Damisch critica l'idea di Kant dell'inconciliabilità tra forma e attrattiva nel giudizio di gusto, perché «l'arte è legata a doppio filo con il desiderio e si regola sul principio di piacere» (*ivi*, p. 322, tr. ns.), in senso freudiano. Poi, in un capitolo *ad hoc* (“*Le supplément*”), dimostra che il *parergon* non concerne solo l'involucro del quadro, ma è già allestito al suo interno, come «fondo su cui si stagliano le figure, se non la *scena* nella quale si producono» (*ivi*, pp. 294-295, tr. ns.). Lo studioso ricorda il passo di Plinio (*op. cit.*, libro XXXV, p. 101) sui propilei del santuario di Minerva ad Atene e le figure di Protogene *quae pictores parerga appellant*: accanto ai due soggetti principali, personificazioni delle navi che ne portavano i nomi, stanno dei piccoli vascelli di guerra evocativi del suo difficile debutto nel mestiere di pittore, quando era costretto a decorare barche. Ciò dà la misura del cammino che Protogene ha percorso dall'*hors-d'œuvre* – gli accessori di un'occupazione per lui secondaria – allo *chef-d'œuvre* – la possibilità di inquadrali in una rappresentazione simbolica dell'arte e metariflessiva del suo operare: il vascello metonimia del legno su cui si fa la pittura e metafora del vissuto. Il *parergon* reca dettagli di vita.

Stoichita lega la nascita di nuovi generi pittorici a un destino simile del *parergon*, nel lungo corso: la deviazione dall'*hors-d'œuvre* – soggetto piccolo e umile, *marginalia*, rovescio, immagine-cornice – allo *chef-d'œuvre* – capolavoro di elevato potere illusionistico (Stoichita 1993, tr. it., p. 35). Per Stoichita, che convoca Derrida (1978) e Hillis Miller (1979), *para-*, più che “nei pressi”, è “contro” l'*ergon*. Così, «la preistoria della natura morta si iscrive tutta nel contrasto fra il

para- e *l'ergon*» (Stoichita, *op. cit.*, p. 35).¹² Non c'è una fase storica precisa di affrancamento del *parergon* dal ruolo secondario, per occupare un proprio spazio di rappresentazione (*ivi*, p. 36). Stoichita, però, fa notare che questo mettere in scena la “ropografia” – *minoris pictura* – ironicamente confusa da Plinio (*Naturalis Historia*, XXXV: 112-114) con la “riparografia” – pittura sporca, rappresentazione di oggetti vili e di scarto – vuol dire porre l'accento su «ciò che vi è di più antipittorico [], la *techne*, ossia l'arte stessa, vero oggetto di ogni paradosso» (Stoichita, *op. cit.*: 35).

2.5.4. *Il parergon figura delle istanze di produzione e di ricezione*

Anche Marin si richiama al *parergon* di Derrida, individuando i dispositivi della *techne* che, a lungo inavvertiti, da “limite” diventano “quadro”: lo sfondo, il piano e la cornice. Li studia come simulacri dell'atto di enunciazione (Marin 1988) e, ancor prima, come marche e marcature della ricezione (Marin 1986). Rappresentare, infatti, è presentare l'assente (Furetière 1690, voce “Rappresentazione”) e presentarsi nel rappresentare qualcosa, in un gioco fra transitività e riflessività, opacità e trasparenza (Recanati 1979).

2.5.4.1. *La cornice*

Fisicamente, concretamente, la cornice è un contorno rigido che protegge il testo artistico dal contatto con altri oggetti isolandolo, emancipandolo dal suo contesto, rendendolo, a differenza dell'affresco, un bene solenne ma maneggevole, il più mobile dei mobili. Forma percepibile, la cornice può però anche solo esprimere un principio intellettuale: l'idea della cesura, del discrimine dal mondo esterno, e insieme del contenimento, della protezione del mondo interno, «totalità per se stessa» (Simmel 1902), che si tratti di un dipinto o dell'arco del proscenio a teatro. Nel *cadrage* «la cornice in particolare, *parergon* necessario, supplemento costitutivo, autonomizza l'opera nello spazio visivo; pone la rappresentazione come una presenza esclusiva» (Marin 1988, tr. it., p. 201).

12 Il tema è ripreso in Corrain, Fabbri 2001, pp. 157-158. Stoichita cita in proposito François du Jon per il quale «*praeter/opus* è quel che all'opera si aggiunge, ma soprattutto quel che le si contrappone» (Jon 1637, tr. ingl., p. 90).

Il celebre capitolo di Stoichita (1993) sui “Margini”, che segue la trattazione de “Il *para-* come *ergon*”, parte da questo assunto del teorico francese. Riepilogando, *cadre*, *cornice*, *frame* sono tre lingue che cooperano per delineare la problematica della cornice, dell’inquadatura e dell’incorniciatura. Il termine francese *cadre* designa il bordo di legno o di un’altra materia in cui si situa il quadro. Insiste perciò sulla nozione di bordo, come limite estremo della superficie della tela ritagliata in maniera geometrica. Etimologicamente *cadre* significa quadrato, ma una cornice può anche essere tonda o ovale. Il termine italiano *cornice* è invece architettonico: è la sporgenza che protegge un edificio dalla pioggia, la modanatura aggettante di un’opera e in particolare il fregio di una trabeazione. Vi sono in gioco i valori di ornamento e di protezione, le nozioni di salienza e di pregnanza. Infine l’inglese *frame* è un elemento strutturale di costruzione del quadro, inteso non tanto come rappresentazione quanto come tela. *Frame* designa il telaio che tende la tela per renderla idonea a riceverne i pigmenti. Si tratta, più che di un bordo o una bordura, più che di un ornamento di contorno, della sottostruttura del supporto e della superficie della rappresentazione (Marin 1988, tr. it., pp. 199-200).¹³ La cornice può concentrare l’attenzione sullo spazio interno, il che accade generalmente nel caso di forme artistiche “chiuse”, per dirla con Wölfflin, o sulla struttura della sua modanatura, specie quando la forma dell’opera è “aperta”. Nella cornice o ai margini della scena la “presentazione rappresentativa” può effettuarsi con I) figure di ostentazione, bordi ornamentali, fiori e frutti, attraverso cui la *deixis* diviene *epideixis*, discorso elogiativo; II) figure di ammonizione e di appellazione, che, come il *commentator* di Leon Battista Alberti, insistono sulla *maniera di vedere* la storia,¹⁴ indicandone la modalità

13 Per la vastissima letteratura sulla cornice si rimanda a Stoichita 1993 e Somaini 2005. L’unico e notevole tentativo di sistematizzazione della cornice è il poco citato Gruppo μ 1992, che attinge alla tesi della cornice in Schapiro (1969) come delimitazione, variabile secondo le abitudini culturali e le scelte degli artisti, di un campo (spazio pittorico) e di un veicolo (spazio dell’osservatore), entrambi connessi con la percezione.

14 In semiotica Jacques Fontanille ha elaborato il concetto di “soggetto enunciativo cognitivo”, definito come un «simulacro con il quale l’enunciazione manipola, per intermediazione dell’enunciato, la competenza di osservazione dell’enunciatario». Ha sottoarticolato il soggetto enunciativo cognitivo nei due ruoli dell’informatore e dell’osservatore. Cfr. Fontanille 1989, p. 17.

patemica; III) figure di *mise en abîme* della cornice, trionfo dell'inquadratura e della presentazione sulla rappresentazione (Marin 1988, tr. it., pp. 202-218).

Per Marin i segni di ricezione sono iscritti nella rappresentazione pittorica e in essa immanenti. E la pragmatica o uso della rappresentazione come segno non può essere astratta né da una sintassi né da una semantica. Nella cornice, intesa in questo senso come «*spettatore modellizzato* che viene a regolare la percezione», «l'*aspetto*, cioè il fatto di vedere semplicemente gli oggetti, si trasforma in «*prospetto*, che è il considerarli con attenzione» (Marin 1986, p. 159). C'è dietro la modernissima concezione di Poussin della prospettiva, per cui vedere l'aspetto è ricevere naturalmente nell'occhio la forma e la sembianza della cosa vista. Parafrasando Poussin, il prospetto è, oltre alla semplice e naturale ricezione della forma nell'occhio, andare con cura alla ricerca dei mezzi con cui conoscere bene quell'oggetto; il puro aspetto è un'operazione naturale, mentre il prospetto è un compito che dipende da tre cose: dall'occhio che discrimina, dal raggio visivo e dalla distanza tra l'occhio e l'oggetto (Nicolas Poussin, Lettera a François Sublet de Noyers, 1661, in Poussin 1824).

2.5.4.2. Il cartiglio

Un altro simulacro delle istanze di enunciazione iscritto nell'opera è il "cartiglio". Veicola informazioni sulla situazione di discorso dell'opera, recando all'interno nomi, data, autore e a volte le circostanze di produzione. Sta a metà fra la scena rappresentata e la presentazione enunciazionale. La sua funzione dipende dal tipo di prospettiva, se esterna, verso lo spettatore, o rovesciata, interna alla scena, propria della rappresentanza di un Dio iscritto. È in ogni caso un'interfaccia fra "il dare a vedere" e il "dare a leggere" (Schapiro 1976). Secondo Derrida il cartiglio, anche quando materialmente eterogeneo al testo, non si colloca del tutto fuori ma è una sorta di *cartellino* che, come la firma, identifica l'artista o il committente, performativo autobiografico del firmatario e al contempo deittico referenziale (Derrida 1978, p. 206, 211). Marca il fatto che il titolo di un'opera è già di per sé un cartiglio, preso nella struttura (parergonale) di un cartiglio. È proprio lì che ha luogo, in un *performativo* che è una *performance senza presenza*, produzione di sé che si disloca subito bruscamente, movimento di un arrotolamento e di un incastro, di svolgimento e di disarticolazione (*ivi*, pp. 228-229).

Dopo aver enucleato strumenti e figure che tessono il rapporto pragmatico con lo spettatore, Marin si ferma, con la tesi che la ricezione resti «una struttura potenziale di realizzazione relativamente indeterminata», ma con l'intuizione che questo potenziale di indeterminazione costituisca «il campo di produttività estetica della rappresentazione pittorica contemporanea» (Marin 1986, p. 159). Allude forse alla fuoriuscita dell'arte dal quadro e dalla statua, strutturati e standardizzati quanto il libro, alla volta di forme espressive che, in un "campo espanso" (Krauss 1979), aumentano l'elasticità del *parergon* e spostano i limiti dell'opera verso nuove soglie. Basti pensare, oggi, al rimpiazzamento dell'oggetto compiuto, filmico o pittorico, con gli imperfetti *found footage* o con archivi di dati un tempo solo preliminari (Enwezor 2008). Per usare i termini della grammatica narrativa di Greimas, lo spazio "paratopico", di acquisizione delle competenze, non è più nascosto e in secondo piano rispetto a uno spazio "topico", di realizzazione delle performance, ma anzi prevale ed è esso stesso luogo e oggetto di valore. Il programma d'uso diventa programma di base.

Non sempre, però, si può parlare di *parerga* nelle accezioni kantiana e derridiana per queste forme d'arte: più spesso interventi del genere qualificano infatti le scelte enunciazionali, cioè di regia dell'artista, senza preoccuparsi di come lo spettatore osserverà. I dovuti distinguo, quindi: nell'economia di una descrizione del senso del testo, ci interessano esclusivamente i dispositivi "correlativi" (Deleuze 1989), mediatori del suo rapporto con gli enunciatari. Indizi di questa correlazione, sotto forma di cornici riportate, finti cartigli e istruzioni d'uso, si ritrovano tanto nelle *boîtes-en-valises* (1935-41) di Duchamp, quanto nelle *Time Capsules* (1976-77) di Andy Warhol, collezioni di *tabloid* preparatori ai suoi *Headlines*. Kit di viaggio iniziatici al superamento di ciò che ha fatto storia come *parergon*: appunto soprattutto la firma, il cartiglio, la cornice.

2.5.4.3. La legenda

I nuovi *parerga*, perciò, non nascono *ex abrupto*. Nel campo espanso dell'opera, anche dentro il museo, la *legenda*, per esempio, ha tradotto e rimediato un vecchio *parergon*, il cartiglio. È Duchamp a cogliere e determinare le potenzialità del rapporto fra cartiglio, *legenda* e titolo. *Prière de toucher* (1947), la copertina e il titolo del catalogo dell'Exposition Internationale du Surréalisme alla Galerie Maeght di Parigi, è un testo *calembour* che fa il verso sia al *Prière d'insérer*, il paratesto dell'editoria francese per la pubblicità del

manoscritto presso la stampa e la critica, sia soprattutto alla *legenda Défense de toucher* che, in tutti i musei del mondo, sancisce il divieto di toccare l'arte esposta. Al centro del frontespizio campeggia, isolato, un seno tridimensionale in caucciù su velluto nero. Il gioco di parole della scritta, associato all'oggetto in rilievo e riportato più sotto a mo' di cartiglio, sul dorso del libro e nella quarta di copertina, è un'ironia su una pratica sociale di "buon senso". Il testo diventa opera per l'invito, espresso dalla mammella e prolungato dai suoi *parerga*, a maneggiarlo.

2.5.5. *Quadraturisti. Il parergon dell'inesposto*

Oggi alcuni artisti segnalano i "limiti culturali" di musei e gallerie – implementazioni ingessate che sclerotizzano le relazioni – inquadrando l'inesposto. Nello stesso anno in cui esce in Francia *La vérité en peinture* di Derrida (1978), Jean-François Lyotard tiene in Italia la conferenza "Note preliminari sulla pragmatica delle opere" al convegno di Montecatini *Teoria e pratiche della critica d'arte*. Esamina la poetica di Daniel Buren. L'alfabeto di Buren si compone di tessuti o carte da parati a fasce verticali alternate, bianche e a colori. Con questi segni l'artista dà enfasi ai tratti comunicativi del quadro: la coppia sfondo (supporto) e forma (colore), l'opposizione interno/esterno, l'incorniciatura e l'angolo di visione, la luce, la distanza, la proiezione. Un'iperbole dei *parerga* tradizionali. Riducendo al minimo la pittura, Buren espande il formato del *cadre* (la cornice-inquadratura nel senso già visto in Marin) fino a inglobarne il contrario, il fuori-quadro, lo spazio reale. Buren artifica l'inesposto. Configura, nel nostro campo di visione, la pragmatica dell'osservazione, stornandola dal suo campo abituale (la cornice materiale) e dal suo luogo abituale (il museo).¹⁵ Ogni sua installazione organizza spazialmente il percorso dello sguardo, con variabili ritmiche *site specific* e che esistono solo nel tempo di presentazione.

Al dibattito del convegno, trascritto negli *Atti*, interviene Eco, per il quale «la ricerca di Lyotard sulla pragmatica fa progredire la semi-otica» (Eco in Lyotard 1979a, p. 103). Lo strumento per comprendere le operazioni artistiche di Buren, secondo Eco, non è l'"ostensione",

15 Si pensi all'intervento *Le Pavillon: coupé, découpé, taillé, gravé* (1986), in cui Buren ha ridisegnato l'architettura del Padiglione Francia alla Biennale di Venezia, meritandosi il Leone d'Oro.

ma «un atto di *débrayage*, sorta di rapido cambio a *cloche* in cui dall'enunciato si passa all'enunciazione, dal racconto al discorso» (*ibid.*). A differenza di Lyotard, che comunque separa pragmatica e semantica con la tesi che le situazioni concrete in cui le opere parlano e si fanno parlare sarebbero inversamente proporzionali alle costrizioni del significato (Lyotard 1979a, p. 102), per Eco i lavori di Burren, carichi di *humour*, stanno sulla soglia fra la semantica del testo e le strategie di cattura dell'attenzione del visitatore.

2.6. Artificazioni e disartificazioni

La discesa dell'opera dal piedistallo su cui a lungo è stata collocata e il riavvicinamento alla vita quotidiana hanno portato a rendere “artistici” oggetti e processi nati con altri programmi d'azione. Oggi si artificiano l'alimentazione o le relazioni sociali: l'artista Rirkrit Tiravanija allestisce tavoli e organizza cene insieme ai suoi “spettatori”. L'estetica relazionale si fonda anzitutto su un'artificazione degli scambi del pubblico con l'artista e fra i visitatori. E, in maniera controversa, si artifica il graffitismo, arrivando a fagocitare le sottoculture nel *mainstream*, neutralizzando i conflitti. I supporti, ovvero i muri, non appartengono a chi fa Street art e allora “mercanti d'aura” approfittano del suo carattere illegale per impossessarsene: la museificano e la rivendono, anche mal riprodotta. Il termine artificazione, *artification*, è stato coniato da Nathalie Heinich e Roberta Shapiro (2011) nel solco delle teorie di Goodman sull'attivazione dell'arte. Le due sociologhe propongono l'arte come modello che foggia la società e che gode di una sopravvalutazione iperbolica; la società ne recepisce le logiche e le riadatta alle sue proprie necessità, con strategie discorsive, estetiche, istituzionali. Heinich e Shapiro studiano i passaggi di frontiera tra il non essere arte e il diventarlo, ma osservano i contesti delle opere – ubicazioni, iscrizioni, molteplicità di attori coinvolti – senza tener conto del modo in cui sono presentate. Restano «prigioniere della loro disciplina» (Perniola 2015, p. 37), prive di quell'osservazione partecipante, anche nell'arte contemporanea, che consentirebbe loro di comprenderne le dinamiche.

Una volta divenuta tale, poi, qualsiasi forma d'arte necessita di cure di “mantenimento” per restare in funzione (Goodman 1984a, tr.

it., p. 47): verifiche, riparazioni, restauri, riproduzioni... Può retrocedere dal suo ruolo? Il contrario dell'artificazione, la disartificazione, che cancella i tratti artistici acquisiti, è un fenomeno degno di pari interesse. Così il tatuaggio, quanto più si è diffuso ed è stato artificato dai media oggi, tanto più ha incrementato tecniche per la sua eliminazione. Ha smesso di essere un segno indelebile. Sulla disartificazione c'è poi un'artista, Tatiana Trouvé, premio Marcel Duchamp 2007, che archivia ed espone materiali di supporto nell'allestimento e disallestimento delle opere. Le sale che nel 2011 a Venezia, Fondazione Pinault, hanno accolto alcuni moduli del suo *Bureau des Activités Implicites* (B.A.I., 1997-2006)¹⁶ rivelano una distribuzione di competenze, pragmatiche – affissione/stacco, scrittura/cancellazione – e cognitive – concentrazione/distrazione, reminiscenza/oblio. Emerge un aspetto finora in sordina: i *parerga* sono tutti delegati non umani di una “massa mancante” (Latour 1992). Nel progetto *ad hoc* per Punta della Dogana, *Notes pour une construction*, Trouvé ripensa l'antica “dogana da mar” – zona di transito di merci – perché se ne riconosca e legittimi il valore come zona di un avvenuto passaggio delle proprie opere. Il sistema di deleghe individuato da Latour (*op. cit.*) nello studio degli oggetti tecnici è utile per spiegare questo intervento. Anzitutto colonne, porte, vetri e finestre determinano la “*circostrizione*” del dispositivo; ai *Refolding*, calchi in bronzo di imballaggi di opere d'arte, fatti di materiali di scarto (cartoni, coperte, casse di legno e sostegni in gommapiuma), è demandata l'“*iscrizione*” dell'effetto temporale di posteriorità o aspettuale di terminatività del passaggio; misuratori di peso e di altezza incisi o incassati alle pareti (*La Mesure des choses*; *Doppelgänger*) rispondono allo *script* – “*prescrizione*” – di indicare, in bronzo, le tracce di ciò che resta; e ai titoli si affida il compito della “*coscrizione*”, cioè della mobilitazione di risorse, ben concatenate, che convincono il visitatore alla “*sottoscrizione*” e alla non “*disiscrizione*”. Immane le casse di trasporto, in plexiglas e leggermente deformate (*Implosions*). L'opera, che qui è uno “zero significante”, ha subito danni.

16 L'ambito era l'antologica di Caroline Bourgeois *Elogio del dubbio* (2011), che ha tematizzato il rapporto implicito/esplicito nei processi creativi dell'opera, in continuità con la precedente mostra *Mapping the Studio* (2009), centrata sulle visioni dell'atelier dell'artista.

2.7. Opera aperta oggi

Cinquantasei anni fa Umberto Eco, con analisi di fenomeni di spicco, indicava alcuni modi di “formare” nell’arte tipici della sua epoca. Formazione non in termini pedagogici o etici, ma nel senso del suo maestro Luigi Pareyson (1954), dell’arte che, mentre fa, inventa il modo di fare. La funzione dell’opera come modello esemplare di comportamento era venuta meno già dagli ultimi decenni dell’Ottocento e, con essa, uno statuto duraturo dell’arte, tanto che la fine di questa funzione è stata scambiata con la morte dell’arte in generale. Ne abbiamo parlato. Eco (1962), rifiutando l’idea crociana dell’opera come miracolo creativo, individuale, irripetibile, *unicum* di cui non si può fare storia, ha prestato allora attenzione ai processi formativi di organizzazione della materia, che allora guidavano le operazioni degli artisti e consentivano un certo genere di fruizione. Riscontrava in questi processi analogie con i programmi elaborati nella ricerca scientifica, in matematica, biologia, fisica, psicologia, logica, e ipotizzava che aspetti diversi dell’attività umana, stabilizzati su dimensioni diverse, spesso estranee l’una all’altra, esprimessero una tendenza operativa comune, una “forma” che, dal punto di vista del rapporto di consumazione, fosse un’istituzione sociale condivisa, propria di una congiuntura storica. Paragonava non una situazione ontologica con una qualità morfologica dell’opera, ma processi fisici con processi di produzione e fruizione artistica: fenomeni dell’arte contemporanea con un grafico statistico, con il resoconto meteorologico su alcuni spostamenti d’aria o con lo schema dei processi riproduttivi di una cellula. «C’è in ogni periodo una forma generale delle forme di pensiero: e come l’aria che respiriamo, tale forma è così traslucida, così pervasiva e così evidentemente necessaria che solo con uno sforzo estremo riusciamo a diventarne coscienti» (Whitehead, *Avventure di idee*, 1933, cit. in Eco 1962, p. 4).

Che ne è di queste forme oggi? Sono immutate o ve ne sono di nuove? Qual è l’orizzonte epistemologico dell’opera nel primo ventennio del XXI secolo? Arriva ancora ad anticipare, negando e ricostruendo il presente, serrando i tempi, processi che in altri ambiti non sono neppure iniziati? Riprenderemo in sintesi le tesi principali del contributo di Eco; tenteremo di vedere se le basi del suo ragionamento sull’opera restano valide e se i modi di formare dell’arte, i criteri che la strutturano, siano da ripensare.

Il progetto di Eco bagnava in una storia delle idee contraria a ogni formalismo e dove il contenuto dell’opera è il suo saper vedere il

mondo, risolto in modo di formare (Eco 1962, pp. 13-14). La nozione di “forma” di Pareyson incrociava così gli sviluppi geniali di Hjelmslev sull’articolazione della segnicità: espressione/contenuto, materia-forma-sostanza. Il primo discorso che un’opera fa lo fa attraverso le proprie strutture formative e a questo livello è condotto il discorso sui rapporti tra l’arte e il mondo – è la tesi, sostenuta nel primo capitolo del nostro libro, sulla base imprescindibile della testualità. Per Eco (*ivi*, p. 50; 159) la maniera di stendere una macchia di colore è un’implicita visione dei concreti rapporti di vita che un certo modo di formare manifesta, è una “metafora epistemologica”.

Sulla scorta di numerose analisi concrete, Eco ha proposto quindi la categoria esplicativa di “opera aperta”: un modello, procedimento artigianale e operativo, che indica una forma comune a diversi fenomeni, ed esemplifica il delinarsi di nuove possibilità di rapporti, sostitutive di altri, tradizionali, andati in frantumi. Poesia, musica strumentale e pittura informale non producono più opere finite, da rivivere in una direzione strutturale data, secondo regole di univocità necessaria e predisposta, ma appunto opere aperte, da portare a termine cooperando al momento della fruizione e addirittura intervenendo sulla forma della composizione. In alcuni casi queste opere sono consegnate all’interprete come i pezzi di un meccano, disinteressandosi degli esiti. “Opera aperta”, però, non era una categoria critica, anche se forniva strumenti critici indispensabili per seguire le avanguardie in Italia ed esperienze simili nel resto del mondo. Non formulava un giudizio sulla mancanza di ordini acquisiti, di centri di orientamento sui valori e sulle certezze, ma una prospettiva di lettura, un’analisi delle poetiche secondo la volontà artistica, il *Kunstwollen* (Riegl 1901) che le muoveva, attraverso i problemi che venivano posti. Ed Eco non si limitava a dichiarare questa apertura, ma tentava di spiegare su quali differenze di struttura si fondava. Benché aperta, infatti, l’opera è sempre retta da leggi strutturali che pongono vincoli e che dettano, anzi, l’avvicinarsi delle interpretazioni, lo spostarsi delle prospettive. Per “struttura” Eco intendeva l’analizzabilità dell’opera nel suo poter essere scomposta in relazioni, così da metterne in luce la trasponibilità e mostrare nell’oggetto singolo una rete che lo accomunava ad altri oggetti (*ivi*, pp. 21-22). In antitesi con il rigore oggettivistico di certo strutturalismo ortodosso lo studioso considerava, però, questo sistema di forme significanti alla luce dei significati che la storia e il rapporto fruitivo con i lettori/spettatori vi facevano

convergere. Impossibile astrarre dalla situazione di interpreti situati storicamente.¹⁷

Ecco in che senso, allora, per Eco il compito dell'estetologo era di «analizzare le possibilità generali delle strutture» (*ivi*, p. 7, corsivo ns.), individuando omologie fra un dominio e l'altro: così in Pollock il disordine dei segni, il disintegrarsi dei contorni, l'esplosione delle configurazioni invitano al gioco personale delle relazioni instaurabili; e l'esperimento di musica elettronica *Scambi* (1957) di Henri Pousseur, dov'è il fruitore a organizzare il discorso musicale, è, secondo la definizione dello stesso Pousseur, un "campo di possibilità". La nozione è tratta dalla fisica e implica l'abbandono dei rapporti di causa ed effetto univocamente e unidirezionalmente intesi per un complesso interagire di forze, una costellazione di eventi, strutturazioni dinamiche. Nel Novecento le possibilità dell'indeterminato, dell'ambiguo, del casuale, dell'imprevedibile, del plurivalente, della dialettica tra forma classica e forma barocca, non come storicamente successive ma opposte all'interno di ogni singola opera, diventano attualità programmatica. L'apertura e la dinamicità consistono, per Eco, nella disponibilità dell'opera a varie integrazioni, a concreti complementi produttivi, a una varietà di interpretazioni, senza che la sua irriducibile singolarità ne risulti alterata. Cambia nell'insieme la pratica fruitiva, che diviene condizione irrinunciabile della sussistenza dell'opera e può realizzarsi a diversi livelli di intensità: dalle strutture che si muovono – Eco cita le sculture di Calder e di Gabo e i vetrini di Munari – a quelle in cui noi ci muoviamo, sollecitando «non la previsione dell'atteso, ma un'attesa dell'imprevisto» (*ivi*, p. 147).

2.7.1. L'esperienza dei visitatori come opera

Prima di *Opera aperta* la percezione che si aveva delle poetiche e dei fronti artistici innovativi non era positiva. È sempre difficile cogliere il sentire di un'epoca, soprattutto se lo si spiega ricorrendo, tautologicamente, allo "Spirito del Tempo". Il merito del contributo di Eco sta nell'aver preso le mosse dalle opere, focalizzandone composizione interna e dinamiche. Così Eco ha potuto chiarire il vissuto comune di quella

17 Per frenare le derive interpretative scatenate dal *misreading* di *Opera aperta*, Eco pubblicherà più tardi *I limiti dell'interpretazione* (1990). Giustificherà il titolo con una metafora molto nota: "bisognava introdurre delle sbarre di grafite nella centrale nucleare".

coniuntura culturale. Oggi che qualunque cosa può essere detta “arte” (Perniola 2015) e che è facilissimo autodesignarsi artisti, anche grazie all’informatizzazione che fornisce supporti e media digitali utilizzabili in tempo reale, quali “modi di formare”, per dirla con Eco, quali sintomi, in senso goodmaniano, caratterizzano l’opera? Quando è arte oggi?

Gratuità dell’intervento e caduta nell’*entertainment*, in gran numero alle mostre contemporanee, potrebbero essere ottimi deterrenti della condizione di un’opera, se si assodasse che non operano affatto, che non hanno efficacia sullo spettatore. L’apertura, invece, è certamente ancora una condizione ricchissima di possibilità, sempre più sfruttata fino a limitare l’apporto dell’artista al modo della proposta, della suggestione, dello spartito che i fruitori poi mettono in atto. La fenomenologia della fruizione è l’opera di oggi, che è sempre meno un “capolavoro”, un oggetto che nasce e viene ultimato in atelier, e sempre più un avvenimento caratterizzato da evenemenzialità (Cometti 2016), un’artificazione di pratiche non artistiche. Si parla addirittura di arte “*senza opera*” (Galard 2003) e in fotografia è sorto un genere sui pubblici dell’arte come nuova opera. Scatti di Jacques Verroust, di Herbert List, di Elliott Erwitt, di Martine Franck catturano le pratiche dei visitatori nei musei. Istantanee testualizzano, in modo enunciativo, stupori, commozioni, distrazioni, disagi: il divenire della fruizione.¹⁸ Raramente il *punctum* sono i “professionisti” dei musei, mentre interessano altre categorie di utenti: gli “esploratori”, i “bi-ghebbelloni” e i “sonnambuli”, per utilizzare il modello degli utenti della metropolitana parigina offerto da Jean-Marie Floch (1990).

Già nel 1969 Seth Siegelauha allestito un’intera *January Show* su base *notazionale*. Nel suo mandato, spersonalizzante, l’esecuzione doveva divergere dallo schema iniziale e presentare una percentuale di rischio. *Esposizione in tempo reale 4* di Franco Vaccari, presentato alla Biennale di Venezia del 1972 nella sezione “Opera e comportamento” diretta da Renato Barilli, era inizialmente una cabina per fototessere e una grande scritta in 4 lingue: “Lascia sulle pareti una traccia fotografica del tuo passaggio”. L’opera nasceva con i momenti di isolamento spaziale e temporale dei visitatori nella macchina – quasi sempre in coppia o in gruppo – per la produzione, lo sviluppo, la stampa e l’affichage delle foto. Ne sono scaturiti quasi 6000 *photo-strip*, che hanno formato un enorme mosaico, un *murales vivant* di

18 Sulle metamorfosi del concetto di “pubblico” negli spazi espositivi cfr. Pezzini 2002.

un'enunciazione partecipata, plurale. Il progetto di Vaccari si presta ad essere rianimato, secondo il gusto contemporaneo per la rigenerazione “spettrale” della storia, attraverso il *reenactment* delle mostre (Cometti 2016); perciò nel 2010 è stato riproposto alla Biennale di Gwangju, in Corea. Molti altri esperimenti artistici di oggi appaiono contributi collettivi. Un esempio per tutti: *Prenez soin de vous* (2007) di Sophie Calle, al padiglione francese della LII Biennale Arte di Venezia, consisteva nella selezione e nell'esposizione di una serie di interpretazioni – testi scritti, fotografie, video, performance... – della lettera di abbandono dell'artista da parte del suo compagno. Calle ha anticipatamente fornito un copione, residuo di un evento, che chi ha risposto al suo invito ha eseguito, cimentandosi in performance e sanzioni a carattere euforico o disforico (Hersant 2009).

2.7.2. Il bricolage

Da questo primo tratto saliente, l'apertura dell'opera spinta alle esecuzioni, regolazioni e modulazioni degli spettatori, ne discende un altro. Le operazioni di recupero possono infatti pertinentizzare e accentuare non l'atto di delega o la situazione attiva e produttiva della fruizione, ma l'utilizzo di materiali *ready made* per costituire *bricolage* di pezzi, come «tipo specifico di “prassi enunciativa”» (Floch 1995). L'opera, oggi, non è più un corpo omogeneo e indistinto al suo interno, ma una composizione, una sintassi di parti: vecchi significati, pre-vincolati, “residui e frammenti di evento”, diventano significanti e, viceversa, significanti usurati si mutano in significati (Lévi-Strauss 1962, tr. it., p. 34). Non a caso Floch (1996, p. 100) ritrova il bricolage dietro a un buon numero di “identità visuali” artistiche contemporanee. Può trattarsi di “unità integrali” – insiemi unici più o meno compatti come collezioni o archivi (Foster 2004; Baldacci 2016) – o di “totalità partitive”, multipli del tipo del collage, dell'assemblage, del puzzle o del mosaico (vd. § 1.3.2.1.). Nel primo gruppo rientrano le installazioni di Mark Dion, che approntano sistemi di classificazione, esposizione, esplorazione e preservazione come “modi di formare” e costruire la conoscenza; al secondo gruppo appartengono i laboratori di oggetti d'uso quotidiano di Sarah Sze, in cui tutto si tiene attraverso trame esili e precarie. Dietro entrambi c'è l'ipotesi avanguardistica del creare cercando e aggiustando, prolungata dal pensiero di fare, nella serendipità, scoperte felici:

Per fare un poema dadaista
 Prendete un giornale
 Prendete delle forbici.
 Scegliete nel giornale un articolo che abbia la lunghezza che
 contate di dare al vostro poema
 Ritagliate l'articolo.
 Ritagliate quindi con cura ognuna delle parole che formano questo articolo
 e mettele in un sacco.
 Agitate piano.
 Tirate fuori quindi ogni ritaglio, uno dopo l'altro,
 disponendoli nell'ordine in cui hanno lasciato il sacco.
 Copiate coscienziosamente.
 Il poema vi assomiglierà.
 Ed eccovi divenuto uno scrittore infinitamente originale e di squisita sen-
 sibilità,
 benché incompreso dal volgo.¹⁹

2.7.3. *Il valore espositivo*

Un terzo criterio di identificazione dell'opera contemporanea è il suo *valore espositivo*, la maniera di manifestarsi, l'*Ausstellungswert* sostituito al valore culturale (Benjamin 1935). Ma più che dichiarare artistico tutto quel che è esposto, con il che si torna alla teoria istituzionale dell'arte, poco attinente alla struttura delle opere, questo parametro si misura osservando le connessioni fra il testo dell'opera e l'ambiente in cui si colloca. A volte il rapporto risulta asettico; è ancora oggi il destino di molte opere presentate nei musei, purtroppo. Altre, invece, viene attivato e funziona, al punto che le maniere di esposizione e di installazione sono suscettibili di comportare una restaurazione dell'aura, sono scenografie adatte a «nuove auratizzazioni» (Cometti 2016). Gli interventi di Banksy, per esempio, non sono pensabili fuori dai luoghi in cui si situano, da come ridefiniscono e connotano dinamiche delle città. Un'attenta osservazione guida Banksy alla scelta degli stencil, esposti su muri che non sono mai generiche pareti, ma supporti intrisi di significazione. Gli stencil dialogano con gli spazi che li ospitano e con altre figure e dispositivi autoctoni o meno recenti, intertesti motivati. Banksy, si può dire, traduce Saussure. Traduce l'idea, rivoluzionaria al tempo di Saussure, che i segni non sono unità che rimandano a una realtà altra – interna,

19 Tristan Tzara, *Pour faire un poème dadaïste*, in *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* (1920). Cfr. Tzara 1990.

mentale, o esterna, referenziale – ma relazioni con altri segni e fra significanti e significati che quotidianamente si creano, si contrattano, si cancellano. Enfatizza «la vita dei segni in seno alla vita sociale» (Saussure 1916, tr. it., p. 26).

Per altro verso, negli ultimi cinquant'anni, molte delle più discusse opere presentate alla Biennale di Venezia hanno preso in carico il valore espositivo, fino a far coincidere la propria forma con la deformazione o la rifigurazione spaziali, pur temporanee, delle architetture deputate ad accoglierla. Qui il discorso è più ampio, perché queste architetture sono padiglioni di singoli Paesi e l'isotopia sottesa alla deformazione è spesso geopolitica, tesa a neutralizzare la rappresentanza nazionale e gli asset esistenti. Oltre al già citato Leone d'oro *Le Pavillon: coupé, découpé, taillé, gravé* (1986) di Daniel Buren, si può ricordare *One Man's Floor is Another Man's Feelings*, l'installazione site specific di Sigalit Landau. Nel 2011 l'artista trasforma il padiglione Israele in una cisterna che espone all'esterno e all'interno un sistema di condotti idrici, che sfondano le pareti e si collegano al canale adiacente. Una macchina a vista di cui udiamo il funzionamento, in orizzontale e in verticale, rende, con tubi, reti e lacci, la necessità politica di cercare accordi. Nello spazio del museo il valore espositivo deve misurarsi necessariamente con il fattore tempo e con la diacronia. Oggi è molto diffuso commissionare agli artisti interventi di "rianimazione" di opere antiche, medievali e moderne: così Jan Fabre entra in risonanza prima con i capolavori dell'arte fiamminga al Louvre, poi con le pitture del secolo d'oro all'Hermitage. Suscita ancora polemiche il chiacchierato allestimento *Time is out of joint* (2017) della Galleria Nazionale d'arte Moderna a Roma, in cui l'*Ercole e Lica* (1795-1815) di Canova, però finalmente isolato, si rifletteva sui *32 mq di mare circa* di Pino Pascali.

2.7.4. La performatività

Il desiderio che l'opera sia sempre più addentro alle dinamiche quotidiane, una prova dal vivo, una prestazione contagiosa, ha favorito l'insorgere di una tendenza trasversale alle arti. Si è già visto che dagli anni Sessanta qualsiasi arte, anche la più classica, tende a trasformare l'opera, quando è esposta, in un'esperienza, un avvenimento (§ 2.7.1.). Gli stessi processi di produzione, però, in pittura, nel teatro e nella musica cambiano in direzione dell'*happening* (Allan Kaprow), perfino in letteratura, dove di recente si è riveduto il ruolo

dell'oralità. In pittura la sopravvivenza dell'evento affidata alle tracce del colore e della materia cede il passo ad "arene", come quelle di Pollock e Yves Klein, in cui l'opera si crea davanti al pubblico, con gesti e manovre plateali. Questo orientamento nelle arti è stato giustamente paragonato (Pontbriand, a cura di, 2014) al "fare cose con le parole" di Austin (1962), cioè alla prevalenza, nel linguaggio verbale, di enunciati performativi, desideri, promesse e concessioni, su enunciati constativi e assertivi. Le parole non sono cose, ma azioni con cui si fanno cose [da *perform* = "eseguire"], *verbi* e non sostantivi, per riprendere la nostra accezione di "opera". Rispetto alla *durata di persistenza* delle forme artistiche tradizionali, una *durata processuale* contraddistingue la performatività, con processi pensati per essere irripetibili, irreversibili, intimamente legati alla loro manifestazione (Genette 1994, tr. it., pp. 67-68), da cui la loro aura di sacralità (Cometti 2016), che però, nei casi riusciti, è l'esito finale di attenzione scrupolose e dell'affinamento di tecniche e competenze.

Tale tendenza si è poi coagulata in una forma artistica specifica, la *performance*. È l'azione del corpo non in quanto esternazione della soggettività, ma al contrario in quanto dispiegamento di possibilità somatiche e della persona a partire da stimoli spaziali e culturali. La performance prende i ritmi propri del rito e della festa, caratterizzati, nel tipo di comunicazione e nei modi di partecipazione, da potere ipnotico (Joseph Beuys, Marina Abramović), da violenza e dismisura (Hermann Nitsch), dal gioco (gruppo Gutai, Cage). Apre parentesi e dilata aspetti marginali dell'organizzazione sociale; inverte gli ordini di priorità nei bisogni della vita associata, materiale e spirituale. Non manca il carattere di sfida e di competizione che il concetto di performance ha in ambito sportivo e in economia. Le arti lo declinano come lotta per la sopravvivenza e la riconquista di piaceri sentiti come sottratti e smarriti, l'inatteso, l'imperfezione fra gli altri (Greimas 1987). Un esempio chiaro è *Following Piece* (1969) di Vito Acconci, dove l'artista si mette a seguire a New York i percorsi di alcune persone. L'opera prende la forma di questi movimenti, indipendentemente da un filo e da un fine logici; è solo il «processo sensibile alla sua propria trasformazione» (Parr 2010, p. 30), nel gioco di forze del divenire. L'azione di Acconci si sviluppa secondo molteplici durate che insieme costituiscono l'opera nel loro svolgersi. Vi si ispira nel 1980 la *Suite veniziana* di Sophie Calle, che ai pedinamenti di Acconci aggiunge l'elemento dell'azzardo nel perdere e ritrovare sconosciuti.

Significa delegare al *tran tran* del mondo naturale un potere autoimmaginario.

Se Futuristi e Dadaisti sono stati apripista in questo senso, rompendo gli argini fra arte e vita e scardinando le convenzioni teatrali che prevedevano logiche *post hoc* e trame con ruoli fissi, non si può però totalmente ricondurre la sfera semantica della performance a quell'esperienza. Né la si può confondere con la Body Art. C'è una dimensione del corpo usato per introdurre la sacralità nel profano, per praticare sortilegi e fare incantesimi, dall'*I like America and America likes me* (1974) di Beuys al *Legarsi alla montagna* di Maria Lai (1981), dalle *Siluetas* (1972-1985) di Ana Mendieta fino al corale *They Come to Us without a Word* (2015) di Joan Jonas, che non rientrava nelle poetiche delle avanguardie né corrisponde all'impiego del corpo nella Body Art. Il performer sostituisce a una corporeità annullata, oppressa, oggetto dei condizionamenti e delle coercizioni della legge – il “corpo del reato”, per intenderci – l'immagine di un soma, pelle e carne, che si espone al rischio, senza garanzie. Nel dar corso, con la mimica del corpo, a situazioni vitali, pulsionali, non in linea con le norme sociali e anzi parzialmente rimosse in Occidente, la performance cerca illuminazioni cognitive e coordinate psicopolitiche. L'arte può tradurre nell'*extra moenia* della festa, dell'ipnosi, della violenza al confine con la morte, necessità soffocate. Non si tratta di rettificare i modelli conoscitivi della realtà, ma di plasmare la realtà su altri modelli, passibili di ravvicinare corpo e comportamento. Questa liberazione deve però compiersi come accadere collettivo. Il valore artistico, nella performance, è prodotto socialmente, non si impone dall'esterno.

Un forte parallelismo, con parabola crescente, lega in proposito Joseph Beuys e Joan Jonas: il primo “sciamano dell'opera”, perché tramite alcune figure ricorrenti – il coyote, il cappello di feltro, un gilet da pescatore, gli scarponi – anima forze invisibili, la seconda “sciamana dell'immagine”. Jonas, con il disegno, la pittura, il video e il teatro dà corpo allo spirito della rappresentazione, all'immagine nel mutare degli stati percettivi, ai simulacri e ai fantasmi della ritenzione, dotandoli di forma scultorea. La sua opera è un buon argomento anche per il terzo capitolo di questo libro. In *They Come to Us without a Word* (2015), performance documentata al padiglione Stati Uniti della 56. Biennale di Venezia e vincitrice del Leone d'oro, Jonas e un gruppo di bambini utilizzano maschere, costumi, veli, cerchi, ventagli, fari, bastoni, remi, specchi e nastri per relazionarsi

con metamorfosi del mondo animale e fenomeni atmosferici: le farfalle, il miele prodotto dalle api, il vento, i ghiacciai bollenti. Questi processi ci vengono incontro (“*they come to us...*”) e l'uomo li simbolizza inventando nuove immagini: una siepe, nella fenomenologia dell'immaginazione, è un'arpa che si suona in accordo coi movimenti del vento. Un'altra performance memorabile di Jonas, *The Shape, the Scent, the Feel of Things* (2004-2006), partiva non a caso dal saggio di Aby Warburg (1923) sul rituale del serpente, sul potere psichico delle immagini di ferire e di guarire. Questo potere, però, come si è visto e come vedremo meglio nel terzo capitolo, non è un potere diretto delle immagini; dipende dall'attivazione di relazioni testuali e dall'opera di volta in volta realizzata. Così *They Come to Us* risulta incomprensibile se non si fa caso al lavoro di “scavo archeologico” di Jonas nei saperi artistici, lei che è che si è laureata nel 1958 in Storia dell'Arte al Mount Holyoke College, Massachusetts, e nel '65 ha ottenuto un master in scultura alla Columbia University. Jonas istanzia anzitutto una nuova relazione con l'oggetto quadro, compie una metamorfosi nelle norme del sistema: il quadro, oggetto unico, fisso e materiale che, una volta creato ed esposto, si separava dall'artista, diviene con Jonas un dispositivo riprodotto e moltiplicato, mobile e diafano, pronto ad azioni collettive *live*. Nelle mani di Jonas e dei bambini di *They come with us* simulacri di quadri danzano: avanzano, retrocedono, ruotano, curvano, si inchinano.

2.7.5. *La tradizione del nuovo*

Queste pratiche, spesso difficili da memorizzare, sia per la loro natura effimera, in quanto eventi da vivere e consumare al momento, sia perché numerose, hanno istillato nell'arte il bisogno di esperire il tempo, escogitando astuzie di sopravvivenza dell'opera. Qual è infatti la ragione, epistemica, ideologica, dei tanti richiami, dei veli tesi tra contemporaneità e opere del passato (Corrain 2016)? Gli interventi artistici di oggi si tengono insieme con opere precedenti *per sottrarsi a un destino di dissolvenza*. Sono “oggetti ansiosi” (Rosenberg 1964). Non esistono se non letteralmente in “sin-ergia” con altri. È un appropriarsi della storia dell'arte spesso privo di giustificazioni nella reinterpretazione: il passato viene estratto, decomposto e reintegrato visivamente, quasi sfidando atti mancati di rappresentazione dei critici e degli storici. La cifra di sintesi è l'asincronia: riunire temporalità multiple e non continue, creando sfasature e interferenze. L'asin-

cronia può sfruttare l'*intertexto*, nel dialogo eterocronistico, quando l'opera recupera il passato *in praesentia disgiunta*, come nel Fabre appena menzionato, o ricorrere all'*ipotesto*, nell'anacronismo, quando l'opera funziona *in absentia congiunta*, incorporando il passato e attualizzando un presente ispessito, sedimentato, stratificato.²⁰ Ne sono un esempio le sculture di Marc Quinn di atleti con handicap, modellati in stile neoclassico per ironizzare su una nozione superata di bellezza e includere nell'estetica l'anomalia anatomica. Plasmati in forma artistica, questi atleti fanno il verso ad esemplari "mutili" come la Venere di Milo, che la cultura occidentale ammette da sempre. Qui un'isotopia politica soggiace all'estetica neobarocca della citazione.

La lettura consueta della storia dell'arte, dal passato verso il presente, cade a vantaggio di una consapevolezza della storia *nell'arte* per cui ogni nuova opera si arroga il diritto di prelevare dal passato quel che le serve per sopravvivere. Il nuovo vive di carotaggi nella tradizione, di una retorica onirica per spostamento e condensazione che a volte rifonda la modernità, attraverso operazioni di anamnesi tipici della cosiddetta "condizione postmoderna" (Lyotard 1979b), a volte pesca dal passato con un diverso programma narrativo, appunto quello di assicurarsi una durata. La citazione diventa il veicolo di una postura artistica presentista (Rosenberg 1959): sfrutta l'*aere perennius* di antichi capolavori così da permanere in una storiografia rinnovata. Di recente un progetto che ha ricapitolato e reinventato la storia, in entrambi i modi, intertestuale e ipotestuale, è *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (2017) di Damien Hirst, racconto sul sommerso mitologico che le culture condividono. Alla Fondazione Pinault di Venezia Hirst ha messo in scena il recupero subacqueo nel 2008, al largo della costa orientale dell'Africa, della leggendaria collezione di Amotanius, liberto di Antiochia vissuto fra la metà del I secolo e il II secolo d.C, destinata al tempio del dio Sole ad Asit Mayor ma naufragata: busti egizi, sfingi e maschere in marmo di Carrara, nudi greci in bronzo, anfore, elmi e armi azteche, coppe sacrificali in lapislazzuli e bronzo, teste di Medusa in malachite e in cristallo, una statua di Proteo, una di Cerbero, statuette di Buddha in giada, cavalli alati, crani di ciclopi e di unicorni, campane bronzee, elefanti, scimmie di granito e cornucopie d'oro, Crono che divora

20 Ricorriamo qui alle tipologie di relazione e di combinazione fra figure – in *praesentia/in absentia* e *congiunzione/disgiunzione* – adottate nella retorica visiva dal Gruppo µ 1992.

i suoi figli, il Minotauro, Bacco, una sirena, ermafroditi, un demone, una Maddalena penitente, Andromeda e il mostro del mare, dee dell'abbondanza, Mercurio in oro e bronzo, Nettuno in lapislazzuli e agata bianca, mani in preghiera in malachite e agata bianca, lo scudo di Achille dall'*ekphrasis* dell'Iliade, vetrine con vasi, gioielli, spade, lingotti e pepite.

Un'equipe di archeologi, storici, ingegneri, geofisici, restauratori, fotografi, videomaker e marinai ha retto il gioco e collaborato, dalle ricerche in archivio alla scoperta del veliero, dallo scavo al recupero fino alle misure conservative, restaurative ed espositive, per documentare nel dettaglio questa *fake news*. Il patrimonio universale di immagini, antiche e moderne, depositate nell'immaterialità della mente umana, torna visibile ma sotto forma di scultura neobarocca, assorbita e modificata da secoli di permanenza sottomarina. Il tempo, giustamente, ha continuato ad alterarla. Non mancano "miti d'oggi" rinvenuti in fondo al mare e però anch'essi in discrasia, come se l'evento si svolgesse nel futuro, con la sentenza di presunti posteri: una statua autoritratto in bronzo (*Bust of the Collector*), un autoritratto in bronzo con Topolino (*The Collector with Friend*), i cinque torsi antichi dell'Esposizione internazionale surrealista di Londra del 1936, una conchiglia gigante alla Marc Quinn (*Museum Specimen of Giant Clam Shell*). La ricapitolazione di Hirst è immersa in un dispositivo teatrale di riflessione sull'opera: svela allegoricamente usi e consumi del mondo dell'arte: culto dell'antico, teorie del restauro, transizioni, transazioni, profitti (la testa di Medusa in malachite è quotata quattro milioni). Teste gozzute, corpi affetti da elefantiasi, pietre bucherellate come spugne, bronzi irti di coralli, concrezioni calcaree sono espressione delle deformazioni e della mimica tensiva dell'immaginario entrato nel circuito e spettacolarizzato.

La focalizzazione sul tempo dell'opera ha più impatto di quella sul suo contesto geografico e culturale. È vero che la proliferazione di più centri di produzione, distribuzione e ricezione dell'arte, sorti con eventi internazionali come le Biennali sparse nel mondo, ha comportato la fine delle gerarchie locali e fatto emergere la molteplicità dell'offerta culturale. Ma il *geographical turn* restituisce il multiculturalismo, nell'era della mondializzazione, solo nei lavori "glocali", connotati attraverso l'artigianato.

L'esperienza dei visitatori come opera, il bricolage, il valore espositivo, la performatività, la tradizione del nuovo: ecco alcune maniere di operare oggi. Quanto più si espande l'opera, in continuità con l'ipo-

tesi di Eco (1962) e in termini di attori, spazi e tempi coinvolti, tanto più sono necessari strumenti e chiavi di lettura per poterla descrivere, per comprendere se a queste maniere, a questi *trend* corrisponde un effettivo “quando è arte” (Goodman 1968). Non è detto, infatti, che i testi artistici conformi ai criteri di operare individuati siano tutti opere, cioè operino trasformando lo spettatore-visitatore. Il modello in proposito per noi resta Goodman: “densità sintattica”, “densità semantica”, “esemplificazione” e “riferimento multiplo e complesso” sono ancora oggi sintomi efficacissimi del *quando è arte*. Ne aggiungiamo uno nuovo, che il filosofo statunitense, per formazione, non era interessato a considerare: il saper “toccare le corde”, l’*affezione* nel senso che Deleuze (2013) attinge da Spinoza: capacità di cattura intensa, profonda, innesco di alterazioni di un corpo sull’altro. “Affezione” sono «le affezioni del corpo, da cui la potenza d’agire del corpo stesso viene accresciuta o diminuita, assecondata o impedita e, insieme, le idee di queste affezioni» (1677, tr. it, p. 97). L’arte opera con “percetti”, “concetti” e “affetti”. Deve saper trapiantare nuovi sguardi, ma anche nuovi sensi.

2.8. *Questionari o problemi? Sul giudizio di valore*

Ormai quasi dieci anni fa un numero della celebre rivista d’arte *October* è stato interamente dedicato allo statuto dell’arte contemporanea. Con la formula *Questionnaire on “The Contemporary”* (2009) critici e curatori hanno detto la loro sull’argomento, in risposta però a una serie di domande già orientate, tendenziose, in cui si decideva che «la prassi artistica ormai fluttua libera da determinazioni storiche, da definizioni concettuali e da giudizi critici» (Foster 2009, p. 3, tr. ns.). Si chiedeva quindi agli intervistati se il fluttuare fosse un effetto della fine delle grandi narrazioni o la conseguenza dell’economia neoliberale. Il questionario si chiudeva con una domanda sui «vantaggi di questa *apparente leggerezza dell’essere*» («Finally, are there benefits to this *apparent lightness of being?*», *ibid.*, corsivo ns.).

Sic stantibus rebus, non è difficile capire perché pochi fra gli autori coinvolti si siano poi messi ad osservare davvero il contemporaneo nell’arte. Un paradosso per una rivista specializzata sull’arte contemporanea, anzi sulla teoria e la critica dell’arte contemporanea! In maniera forse ancora più autoritaria che nel “discorso della storia dell’arte” (vd. § 2.4.2; Belting 1983), dove a lungo fattori esterni, sociali e istituzionali hanno assoggettato le opere, silenziandone il va-

lore, qui si usa l'arte per sollecitarne il "libero fluttuare" e giustificare di rimbalzo una liquidità del pensiero, utile a non prendere posizione. O meglio utile a mascherare, con questo mito della libertà, una gestione oligarchica della politica delle arti, con una «critica (professionale) che gioca tutt'al più il ruolo di assicurare la promozione degli artisti» (Cometti 2016, p. 100, tr. ns.). Alla norma dell'armonia classica del Vasari è subentrata la norma del libero arbitrio. Belting (*op. cit.*) aveva torto nel proclamare la fine di questo discorso. Su *October* si dichiara che non ci sono più modelli e che la diffrazione di prospettive e l'espansione geografica hanno insabbiato perfino la categoria del "postmoderno" – l'etichetta più vuota di tutte? – rimpiazzata però dall'*Altermodern*, parola con cui Nicolas Bourriaud (2009) definisce la creolizzazione delle culture e il viaggio nel tempo, l'eterocronia, che sarebbero tipiche della salienza di un'"altramodernità".

Sulla delegittimazione della critica hanno influito prima l'enfasi sul carattere meramente contemplativo dell'estetico, poi l'accento sui piaceri, spacciati per valore, del collezionare, dell'esibire, del possedere e dell'apparire (Dewey 1934, tr. it., p. 37). Oggi si fa leva sull'impossibilità di essere arbitri della qualità in un campo vastissimo:

Come può il singolo critico analizzare la trazione critica dell'arte, identificare le operazioni strutturali, individuare i punti di resistenza politica, quando ci si confronta con pratiche così divergenti ed espanse negli scopi – pratiche che inoltre possiedono vita culturale in altre parti del mondo, che funzionano come punti di riferimento condivisi e significativi con i propri gruppi di interpreti, critici, sostenitori e curatori? (T.J. Demos in Foster, a cura di, 2009, p. 79, tr. ns.).

Demistificando, alla Barthes, questa mitologia della "libera circolazione *ergo* libero arbitrio", diremo che la critica muore perché i critici curano altri interessi, anziché riconoscere soggettività alle opere che segnano il discorso dell'arte. La destituzione dell'"autorità" praticata, nel 68, dai movimenti contestatari è passata attraverso la destituzione del critico. Nel momento in cui gli artisti hanno voluto assumere il controllo dei modi di esposizione e di commento delle opere, si è affermato un tipo di curatore indipendente, fiancheggiatore e complice, come snodo dei processi di valorizzazione dell'arte. Ha messo in ombra la relazione arte-critica, ritenendo di poter fare a meno dell'interpretazione (Sontag 1961), sottraendo il senso ai sensi. Ci disallineiamo.

2.9. *L'analisi. Il tempo dell'opera d'arte ai raggi X. Sigmar Polke e Francisco Goya*

La capacità di un'opera di operare non sempre è corrisposta dalla disponibilità all'intravisione; l'occhio dev'essere allenato. L'analisi del secondo capitolo è incentrata su un fortunato incontro fra un'opera che cela segreti e uno spettatore in grado di svelarli. *Las viejas* o *El Tiempo* di Francisco de Goya (1812) è una *Vanitas* sul motivo delle due anziane allo specchio sorvegliate da Saturno Crono (Fig. 2). Nel 1982 l'artista tedesco Sigmar Polke, in visita al Palais des Beaux-Arts a Lille, nutre un sospetto e ha un'intuizione sulla tela di Goya. Torna al museo equipaggiato, la fotografa ai raggi X e vi scopre una *Resurrezione*, che ha la stessa grandezza della *Vanitas*, e una *Trasfigurazione*, resa invece su scala minore (Fig. 3). Lo sguardo e il braccio del Cristo risorto puntano verso il suo doppio trasfigurato, il Saturno Crono.

«Malizia del tempo nella storia» (Didi-Huberman 2000). Una tecnica di un'altra epoca – la radiografia – crea un montaggio col dipinto



Fig. 2. Francisco de Goya, *Las Viejas* o *El tiempo*, 1812, olio su tela, 181 x 125 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts.

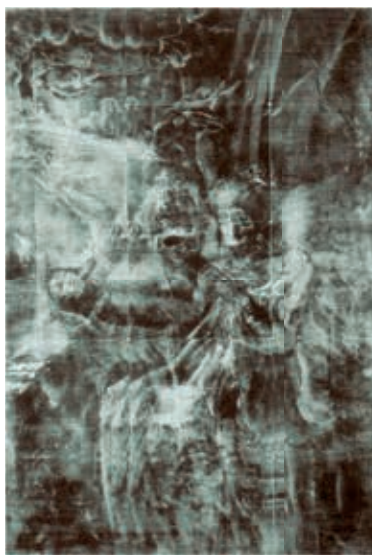


Fig. 3. Sigmar Polke, Foto a raggi X del 1982 del quadro di Goya *Las viejas* o *El tiempo*, 176 x 129 cm.



Fig. 4. Francisco de Goya, *La Verdad, el Tiempo y la Historia*, 1797-1800, olio su lenzuolo, 294 x 244 cm, Stoccolma, Museo Nazionale.



Fig. 5. Francisco de Goya, bozzetto de *La Verdad, el Tiempo y la Historia*, 1797-1800, olio su lenzuolo, 294 x 244 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

e ne fornisce una diversa lettura. Polke, che si intende di schermi dell'apparire, perché ha cominciato la sua carriera come disegnatore di vetrate, realizza la profezia contenuta nell'opera di Goya e per secoli rimasta potenziale.²¹ Ma non si limita a scovarla; come un detective e un archeologo, inizia a procurare prove dell'ignoto abisso di questo capolavoro, traducendo l'operazione di Goya con i mezzi di riproduzione della propria epoca. Sviluppa con multipli e unici eterogenei – fotografie, fotocopie, fotogrammi, disegni, pitture – l'inosservabile a occhio nudo del quadro di Goya.

Le scene del "reperto" sottostante sono autonome e integrabili allo strato finale, tanto da invalidare l'ipotesi di un pentimento dell'artista. Completano invece il quadro nell'impostare un'unica isotopia della

21 «La storia dell'arte è una storia di profezie [...]. Il compito più importante della storia dell'arte è decifrare, nelle grandi opere del passato, quelle profezie che le intridevano di valore all'epoca della loro creazione. Del resto, non vi è niente che sia più soggetto a trasformazione, nell'opera, di questo oscuro spazio dell'avvenire che in essa fermenta». Cfr. Benjamin 1935, p. 1046. Trad. ns..

morte e della rinascita. Questa coesione di contrari è ricorsiva nella poetica di Goya, che era avvezzo a lavorare per opposizioni, sul rovescio dei concetti (Stoichita e Coderech 1999), anche a livello intertestuale. In *Las Viejas* la /morte/ è in primo piano e la /vita/ è sullo sfondo, a differenza di quanto accade in quello che si può ritenere un perfetto antonimo del quadro, un suo *alter ego* precedente per data ovvero *La Verdad, el Tiempo y la Historia* (1797-1800, Fig. 4), che è euforico sul piano della manifestazione e disforico sul piano latente. Anche nel suo bozzetto (Fig. 5) il termine vita è dominante e la morte è sullo sfondo.

Il modo di giocare l'isotopia morte/vita in Goya, nella dinamica diafana fra trasparenza e opacità, non ha come oggetto di valore unicamente il destino dell'uomo, il ciclo biologico, ma la sopravvivenza dell'opera d'arte tra immanenza e trascendenza. «C'è un sapere non ancora cosciente di quel che è stato la cui estrazione in superficie ha la struttura di un risveglio» (Benjamin 1939, tr. it., p. 112).

2.9.1. *Indizi curiosi. Las viejas o El tiempo (1812)*

Ci si chiede come abbia fatto Polke a intuire la presenza di una sottoscrittura nel dipinto di Goya. Ebbene, *Las viejas o El tiempo* (Fig. 2) è un «vero e proprio *environment* semiotico» (Moure 2002, p. 80): un cono etereo di luce, scaturito dalla scopa di Saturno, crea un formante diafano, illusionistico dietro una delle sue ali, che deve aver agito sulla cultura dello sguardo di Polke. Quella porzione di superficie a sinistra, che evidenzia il contrasto fra trasparente e opaco, è troppo estesa, anomala nell'economia dell'insieme, per non attirare l'attenzione. Al centro, nel cono di luce, un angelo mimetizzato, ma visibile, sollecita ancora di più la ricerca (Fig. 6). L'angelo, avvolto in una nuvola, orienta verso la proiezione sul muro, la cui fonte di luce è esterna, non identificabile. Il pannello luminoso è il simulacro enunciazionale della soglia a uno strato sottostante del quadro. Sempre a livello plastico lo strato di velo bianco cangiante dell'abito della donna a destra rima con l'ala sovrapposta al pannello di luce e contrasta con i toni scuri dell'abito dell'altra donna. In primo piano la figuratività del vestito trasparente, con il ritmo dei suoi riflessi, si oppone allo schema dello sfondo; ne accentua la staticità e anticipa un possibile sommovimento. In mezzo ai due dispositivi trasparenti sta una seconda spia enunciazionale, intrusa nella scena: una freccia impigliata nei capelli della donna a destra, incoerente rispetto al discorso della *Vanitas*, e con la punta diretta verso il riflesso nel muro (Fig. 7).



Fig. 6. Francisco de Goya, *Las Viejas o El tiempo*, 1812, olio su tela, 181 x 125 cm. Dettaglio dell'angelo mimetizzato.



Fig. 7. Francisco de Goya, *Las Viejas o El tiempo*, 1812, olio su tela, 181 x 125 cm. Dettaglio della freccia.

Le due anziane e Saturno sono istanze di osservazione e di informazione dell'evento: la donna a sinistra mostra una tavola con l'iscrizione "*Que tal?*" ("Come va?", "Che te ne pare?") e interpella lo spettatore; la donna a destra tiene in mano un presunto specchio, che noi non vediamo, e guarda verso il retro dell'iscrizione; il dio leva in alto la scopa, sorgente del raggio, e simultaneamente fissa lo specchio. La falce, tipico attributo saturnino, è commutato con una scopa, mezzo magico in uso nei saturnalia per spazzare via da casa le energie morte dell'anno trascorso. Esiodo, ne *Le opere e i giorni* (VIII a.C., vv. 109 sgg.), descriveva queste feste come dedicate a Saturno, dio dell'età dell'oro, per commemorare «l'aurea stirpe di uomini mortali che creò, nei primissimi tempi, gli immortali dell'Olimpo. Essi vissero ai tempi di Crono, quando regnava nel cielo; come dèi passavan la vita con l'animo sgombro da angosce, lontani, fuori dalle fatiche e dalla miseria; né la misera vecchiaia incombeva su loro [...] tutte le cose belle essi avevano». La scopa, oltre a simbolizzare il dono dell'immortalità, anticipa, simulandolo, l'atto di ripulire il quadro dagli strati di superficie, di «spazzolare nel senso opposto il pelo troppo lucido della storia» (Benjamin 1939, tr. it., p. 31).

Nella topologia del dipinto, sfruttata ai fini di una retorica visiva, risalta un impianto a X, una struttura a chiasmo, che associa, in diagonale, il riflesso di luce alla donna con lo specchio e Saturno alla donna con la tavoletta; mappa cioè le posizioni e le trasformazioni fra l'apparire e l'essere. Funziona molto bene qui (Fig. 8) il "quadrato semiotico" delle modalità veridittive (Greimas 1983): il pannello di



Fig. 8. Funzionamento del quadrato semiotico della veridizione nel quadro di Francisco de Goya, *Las Viejas o El tiempo*, 1812.

luce a sinistra con l'angelo nascosto è l'"apparire"; Saturno Crono, tempo e insieme immortalità, è l'"essere"; la donna a sinistra con la domanda "*Que tal?*" sulla tavoletta è il "non essere", la menzogna, l'inganno; la donna a destra con il rovescio dello specchio è il "non apparire", il segreto.

La pittura, lo si è visto nel primo capitolo, è un sistema espressivo spesso: in modo simile al corpo umano, ha un'epidermide, un involucro visibile, e substrati non percepibili a distanza. D'abitudine gli artisti disegnavano direttamente sui supporti del testo, tavola o tela, prima di ricoprire questi disegni con stesure progressive di pittura opaca (Bomford 2002). Da un certo momento in poi i disegni non servirono più solo a fissare i contorni delle forme, come studi preparatori, ma servirono ai grandi maestri per imbastire trame, lasciando in superficie dettagli e indizi destinati ai posteri. Oltre ai casi noti di Leonardo, Dürer e Rembrandt, testimoniano questo "futuro-

centrismo dell'aspettativa" (Koselleck 1979) gli studi sui muri e sulle tende di Vermeer (Arasse 1993), le osservazioni sparse sul volto di Emma Dobigny sotto il *Ritratto di donna* (1876) di Degas, la scoperta di un disegno con una ricca vegetazione nascosto nel quadro *Ravine* (1889) di van Gogh, il ritratto fantasmatico di una donna dietro il capolavoro di Picasso *Blue room* (1901), alcune indagini sulla pittura di Francis Bacon (Basso Fossali 2013; Zinna 2016), la mirata esposizione del Prado di Madrid *El trazo oculto* (2006). La pittura nutre la conoscenza congetturale, esperibile tramite segni allusivi a concatenamenti narrativi e su cui in storia dell'arte un medico, Giovanni Morelli, ha basato il suo metodo attribuzionistico vincente, comparabile alle tecniche di altri medici in altri campi, Freud e Conan Doyle con Sherlock Holmes. È il paradigma indiziario (Ginzburg 1979). Nel caso di Polke, però, l'*ars conjectandi* è efficace perché, oltre a svelare un altro modo di esistenza del quadro, svela la natura del medium della pittura con un medium più recente, la fotografia a raggi X, che lo sostituisce. Non ce ne accorgiamo, ma «media di tipologie e di epoche differenti hanno modificato e reso a strati le nostre capacità percettive» (McLuhan 1967).

2.9.2. Die Alten (1984-1997)

Se c'è un artista che ha saputo trasformare il testo artistico in opera, in esperienza attiva, valorizzando i media dei diversi testi che ha manipolato, è Sigmar Polke, Leone d'Oro per la pittura alla Biennale di Venezia del 1986. I media li ha sfruttati in senso medianico (vd. § 1.5.3), usando l'alchimia – la magia della trasmutazione di materie, solide e liquide, in forme – tanto da generare spettri fra la loro presenza e noi. In Polke percipiente e percepito sono parentesi degli strumenti, dei dispositivi, dei difetti ottici che costituiscono il guardare e il rendere visibile. Un moderno Leon Battista Alberti che ha preso sul serio la sua gavetta come apprendista vetraio e, fin dagli anni Sessanta, ha moltiplicato e ispessito, velato e stratificato la “finestra sul mondo”. Le opere di Polke sono fantasmagorie.

Die Alten, il ciclo di cinquanta varianti, dal 1984 al 1997, del dipinto di Goya *Las viejas* o *El Tiempo*, è stato oggetto di una mostra, a cura di Gloria Moure, allestita nel 2000 a Barcellona, Fondazione Miró. Il titolo del lavoro di Polke, *Die Alten*, conserva l'ambiguità semantica tra il concetto di *anziano* nel ciclo vitale umano, “vecchio di età”, e il concetto di *anziano* come “avo”, “progenitore”, tra filogene-



Fig. 9. Sigmar Polke, *Die Alten*, 1984. Pannello con collage di 30 fotocopie di disegni ipotetici della stratigrafia di *Las Viejas* o *El tiempo*, Collezione privata.

si e ontogenesi. “*Die Alten*” sono le donne rappresentate nel quadro, ma anche i padri artisti rispetto al *remake* di Polke. Se già in generale le sperimentazioni dell’artista tedesco sono il tentativo di catturare e registrare i movimenti percettivi (Belting 1997), ancor di più questo gesto si intensifica quando Polke scopre il “palinsesto” di Goya. Con la pregnanza delle tecniche della sua epoca, e rinunciando però al colore, Polke restituisce a ritroso gli strati di diafano perduti che ci separano dall’opera di Goya. Così, avverando forse un auspicio di Goya, fa propriamente risorgere filtri pittorici assopiti, catacresizzati. Li propone scorporati dalla pittura, per restituirle potere in quanto *medium*. Tali filtri sono intercapedini per la conoscenza, ora aiutanti ora oppositori.

L’esperimento riguarda giustamente solo il quadro, non tocca la radiografia che ha portato a galla *Resurrezione e Trasfigurazione* nascoste. La mostra alla Fondazione Miró presentava anzitutto due pannelli di riepilogo di *Las Viejas*: sessanta fotocopie in bianco e nero di vedute d’insieme e di dettagli ripetuti dell’opera di Goya, con una particolare insistenza sul chiasma al centro (Fig. 9). Le operazioni di messa a fuoco e le alterazioni indotte dalla fotocopiatrice, usando solarizzazioni e scale di grigi, alimentano un immaginario illusionisti-

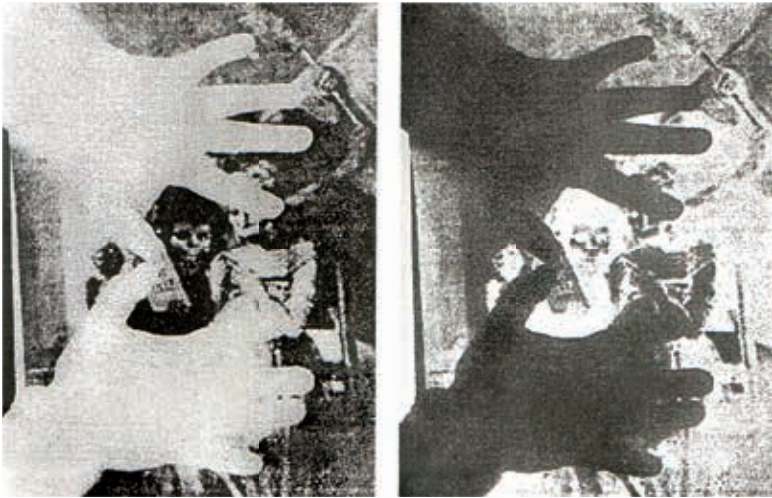


Fig. 10. Sigmar Polke, *Die Alten*, 1984. Studi sul quadro di Goya, *Mani*. Stampa su gelatina d'argento, 40,5 x 30,5 cm, Collezione privata.

co. Non ci sono omonimi nei pannelli, ma ogni potenziale duplicato si arricchisce delle notazioni di Polke; diventa dunque un originale che approfondisce il senso dell'opera spagnola, esemplificandone alcune proprietà e narcotizzandone altre. Moure (2002, p. 143) menziona alcuni stratagemmi dell'artista: muovere la macchina durante il tempo di esposizione; produrre uno sviluppo e una fissione incompleti; combinare queste due procedure; usare il collage; sovrapporre vari tipi di griglie; utilizzare specchi singoli o molteplici; applicare sostanze improprie o inconsuete, vernici, solventi, resine; piegare carte fotosensibili in modo da ottenere bolle e grumi; ingrandire fino a una scala difficilmente gestibile; diminuire o aumentare l'*optimum* comunemente usato per il tempo di esposizione e «produrre l'inatteso» (*ibid.*); ottenere nebbie sorprendenti elevando bruscamente il grado di intensità della luce.

Emerge l'implicazione del corpo nei trattamenti, come quando Polke poggia le mani sulla parte centrale di una fotocopia dell'opera e stampa su gelatina d'argento il positivo e il negativo fotografici del riquadro. Con emulsioni di questa sostanza il calore aumenta la sensibilità della luce (Fig. 10). L'impronta è il tentativo di raggiungere, con la contiguità fisica, percettiva, con l'indicalità, la persona



Fig. 11. Sigmar Polke, *Die Alten*, 1984. Studi sul quadro di Goya. Stampa su gelatina d'argento, 50,7 x 30,5 cm, Collezione privata.

enunciazionale del precursore Goya. Le mani incorniciano e isolano il volto cadaverico dell'anziana in nero, che il negativo restituisce in forma visionaria. Già nel Medioevo latino l'immaginario fantasmatico faceva ricorso allo *scolorire* per esprimere non l'apparenza, ma l'apparizione (Stoichita, Coderch, *op. cit.*).

Un'altra fotocopia del 1984, tramite irregolarità fotochimiche e meccaniche e reazioni delle sostanze, rende ancora più spettrale la scena. Le due figure femminili hanno perduto peso e, divenute spiriti, ci costituiscono come soggetti chiaroveggenti. I volti, privi dei tratti somatici e della carne, sono ormai crani. Qui la nozione di *Vanitas* copre un'area semantica più estesa: non racconta il disfaccimento delle cose, ma il rischio di cancellazione dell'opera, fin quasi alla sua sparizione. Lo si vede meglio in una stampa su gelatina d'argento dove è anche ripristinata la cornice del quadro (Fig. 11). Polke usa il negativo dell'intera pittura e la sua immagine speculare. Dal chiaroscuro dell'originale ottiene una qualità di rarefazione talmente alta da provocare la scomparsa di Saturno e soprattutto dell'anziana in abito scuro. In un'altra serie di otto stampe alcune lastre scure interposte determinano l'offuscamento e l'evanescenza dell'intera scena. È l'opposto del caso di abbaglio accecante appena incontrato, anche se l'esito è lo stesso, la dissoluzione, per eccesso o difetto di assorbimento della luce. Tra i due estremi c'è una copia a chiaroscuro, un ritorno alla visibilità e all'esaltarla tramite il diafano (Fig. 12).

È storta e invertita, presa allo specchio, e la densità dell'emulsione suscita l'inganno di velature che stratificano la distanza fra presente e passato. Esfoliazione temporale dell'opera, con un'allegoria del medium pittorico.

La libera interpretazione del retino dell'offset, la trama a puntini usata da Lichtenstein, sottende una riflessione sul fare della pittura, da Seurat in poi. I punti, ingranditi e isolati, sono aspettualizzazioni attoriali della visione lenticolare di Polke. Rendono conto più di una mobilità contingente che di una fissione analitica. In una stampa di grande formato su gelatina d'argento, riservata alle due donne e in parte a Saturno, si aggiunge, all'impiego della griglia, uno specchio su cui proiettare luce (Fig. 13). Ne risulta una magnificazione testurale e aptica dei punti, in coincidenza con i lustrini del vestito della donna, sublimati così da diventare perle lucenti. Il ciclo di opere si chiude con dei grandi pannelli di vetro che catturano la patina di fumo depositata sulla superficie della tela di Goya (Fig. 14).

Qui Polke asseconda l'idea del pittore spagnolo che «anche il tempo dipinge» (Goya 1791-1801, p. 277) ed esibisce lo strato superficiale di occultamento del quadro, che rileva e imprime a parte su vetro, asportandolo dal precursore. È l'idea della pittura come *sistema a ostacoli*. Per Duchamp, a cui si deve questa definizione, l'opera era la traccia lasciata da corpi e oggetti nell'attraversarne il piano trasparente immaginario e far sparire così la terza dimensione e anche la quarta, il tempo. Il *Grande Vetro* è lo stadio successivo alla pittura, il suo oltre, la liberazione e la reinvenzione di una pratica, senza più le costrizioni della tela e dei colori puri, anzi in vetro e con allevamenti di polvere e colori inottici (Paz 1978). Polke persegue lo stesso scopo, ma resta al di qua. «In modo simile a Warhol e Richter preferisce, alla strada dell'astrazione, un costruttivismo della pittura, da percorrere attraverso la Pop Art e i mass-media. Warhol, Richter e Polke si servono della riproduzione meccanica per falsificare l'ipotesi che l'arte muoia con loro» (Hentschel 2001, tr. ns.). L'artista tedesco non supera la materialità della pittura: magnifica le proprietà fotochimiche dei minerali, le loro mutazioni, tossicità e radiazioni; o all'opposto riduce questa materialità fino a mostrarne l'estinzione. Aumenta o attenua i contrasti, i gradi di risoluzione e lo "spessore" dell'immagine. In lui l'interrogazione sulla pittura come schermo di animazione dell'opera è costante. Così la patina è soprattutto l'istanza materiale partecipativa di due epoche, il medium di congiunzione che dà accesso ad altri strati disgiunti. Polke ha colto lo spunto contenuto nell'o-



Fig. 12.
Sigmar Polke,
Die Alten,
1984. Studi
sul quadro di
Goya. Stampa
su gelatina
d'argento,
127 x 180 cm,
Collezione
privata.



Fig. 13. Sigmar Polke, *Die Alten*,
1984. Studi sul quadro di Goya.
Stampa su gelatina d'argento, 255 x
127 cm, Collezione privata.

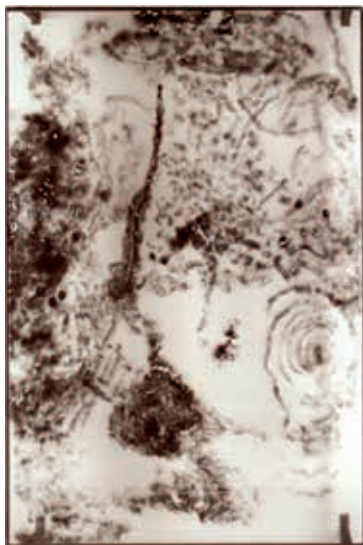


Fig. 14. Sigmar Polke, *Die Alten*.
Studi sul quadro di Goya. *Untitled*,
1990, fuliggine su vetro, 360x105 cm,
Collezione privata.

pera di Goya, la *Trasfigurazione*, e lo ha tradotto in un programma di attraversamento dell'opera: dalla luce divina alla materia umana, trasmessa al futuro con il nostro gusto *vintage*.

2.9.3. *Ambienti immersivi. Da audience a detectives*

Il caso studio esaminato apre gli occhi sulle possibilità dell'opera di appropriazione "politica" del tempo storico, per la condivisione di un passato e l'immaginazione di un futuro. Polke attrae Goya, che lo aspettava in questo senso, augurandosi tecnologie di intravisione insperabili nella sua epoca. La sovrapposizione di strati – consustanziale alla natura materica della pittura – è un mezzo, ancora poco indagato, per esprimere la non concomitanza di regimi semiotici. Ricorda che l'opera è raramente il luogo di un presente statico e più spesso un campo di intercatture temporali, occasione, mancata o riuscita, per aggiustamenti "futurocentrici": «il passato ha depositato nella storia immagini che si potrebbero paragonare a quelle che vengono fissate da una lastra fotosensibile. Solo il futuro ha a sua disposizione acidi talmente reattivi da sviluppare questa lastra, così che l'immagine venga ad apparire in tutti i suoi dettagli» (Monglond 1930, p. XII, tr. ns.).

In ambito storico-artistico le analisi stratigrafiche servono quasi sempre per scopi restaurativi e conservativi o per datare e autenticare gli artefatti. A dispetto del numero elevato di sotto-disegni reperiuti grazie ad infrarossi, non esistono teorie sulle funzioni del pentimento in pittura e sulla decifrazione di queste tracce. Si parla tanto di "interazione" che i supporti digitali permetterebbero, ma di fatto l'attività di esplorazione accurata e da vicino dell'opera è ancora il privilegio di un'élite. I programmi dell'*educational* nei musei possono migliorare: attualmente i visitatori utilizzano audioguide che riportano notizie sulle opere, vi sostano di fronte per disegnarle, partecipano a talk di artisti e curatori. Con app e dispositivi sofisticati accedono a riproduzioni e rimediazioni di alta qualità, per esempio su Google Art, fino a toccare virtualmente dettagli infinitesimali di pennellate e sostanze. Zoomano, allargano l'inquadratura, reincorniciano, navigano su database di commenti, video, gif e lavori collegati all'opera, usano comandi che accrescono la sensibilità dello sguardo e la capacità di leggere il visibile (Fourmentraux, a cura di, 2012). Ma non sentiamo ancora le opere come «situazioni nelle quali l'unica e indispensabile natura dei dati è, agli occhi delle per-

sone implicate, decisiva» (Ginzburg 1979, p. 201). Le opere non ci “riguardano” intimamente.

Studiosi, curatori e critici esaltano la “praticabilità” dell’opera contemporanea (Bianchini e Verhagen, a cura di, 2016), però in realtà i pubblici pensati dalle nuove tecnologie continuano a interagire con pacchetti di nozioni pre-formate. Non sono messi in grado, per esempio, di intervenire personalmente con *insight* sull’interpretazione dell’opera, integrando, rivedendo, anche contestando le versioni della *connoisseurship*. L’idea della visita ai luoghi d’arte come “esperienza unica”, che è il modo in cui si stanno ripensando i musei oggi, rischia di essere illusiva, se il rapporto diretto con l’opera non avviene, se rimane filtrato, negato e deviato verso voci e sguardi altrui. L’opera resta una “scatola nera” per la gente comune. E l’interazione è un miraggio finché implementazioni e *parerga* non sono svincolati dall’usare il visitatore come *audience*, recipiente di stimoli, di gadget del sistema dell’arte (Bishop 2012). La svolta ci sarà quando teorie e pratiche sapranno offrire “protesi” (non invasive) di investigazione diretta delle tracce contenute nelle opere. Con tipi di immersività come questa la partecipazione sarà riuscita e potrà avere un ruolo nella trasmissione intergenerazionale delle immagini.

III L'IMMAGINE

Di fronte alle teorie dei Visual Studies sull'“*agency* delle immagini” Elkins si chiede come avvenga il cambiamento di registro dalla struttura della *picture*, che è l'occorrenza materiale, alla sua agentività, alla sua voce e vita. In Elkins è una questione fenomenologica più che un assunto sulle ontologie. «Muoversi avanti e indietro fra queste prospettive produce una sorta di dissonanza che gli studiosi avvertono, ma non analizzano» (Elkins 2011, p. 9, tr. ns.). L'idea che l'immagine sia ciò che è irrazionale e inconoscibile è una costruzione del modernismo, un desiderio storicamente determinato in rapporto alle immagini e un fraintendimento sulla natura del significato della *picture* (*ivi*, p. 10). I Visual Studies non possiedono un metodo per analizzare le *picture*, trascurano l'“anello” dell'opera, non hanno un modello di cucitura dei livelli del visibile.

Nel terzo capitolo indagheremo lo statuto semiotico dell'immagine nella cultura occidentale, alla luce delle riflessioni sugli altri due momenti del visibile, il testo e l'opera. Qui, come sempre, per statuto si intende non l'essere ontologico dell'immagine, ma una differenza di modo logica, legata agli usi che definiscono o meglio modulano l'esistenza delle opere come immagini e il loro ripresentarsi in forma di testi. Così, riordinando un po' le idee, una prima agentività è propria dell'articolazione significativa del testo ed è costituita dalla sua dimensione retorica; si realizza quando il testo diventa opera, cioè quando esercita un potere performante effettivo sullo spettatore. L'*agency* non è di pertinenza del livello dell'immagine. Belting (2001) mostra benissimo che alcuni dispositivi, quali l'ombra o la maschera, sono particolarmente adatti all'incarnazione e all'animazione di immagini e che le loro maniere di simbolizzazione si ripercuotono sulle risorse della percezione iconica. Mantiene viva, però, la tensione fra endogeno ed esogeno, offrendo esempi di alterazione e conversione fra i due livelli, e riconoscendo a entrambi proprietà sia semantiche, di significazione, sia “sintattiche”, di combinazione fra elementi.

3.1. Immagine. Immaginarî e immaginazione

L'immagine entra in gioco, in rapporto con il testo e con l'opera, cioè con i modi di esistenza attuale e realizzato del visibile, quando le funzioni di istanziazione – testo – e di effettuazione – opera – delle relazioni nella visione si de-realizzano e l'esperito torna nel flusso, andando incontro allora al suo destino: cadere nel dimenticatoio, riaffiorare nel sogno o essere trattenuto, per riemergere come ricordo compulsivo (*mneme*) o come *anamnesi* (ricordo ricercato volutamente, richiamo, reminiscenza). La tensione è tra attività psichica ed espansione materiale, tra interocettivo ed esterocettivo. Ovvio che l'opera diventa subito un'"immagine", nel senso che è colta dalla mente: l'immagine è infatti comunque sempre una rappresentazione interna di percezioni reali o fittizie, suscitata dal ricordo o prodotta dall'immaginazione. Non tutti i testi, però, si portano dietro la loro immagine. La durata come immagine dipende dal valore che mantengono, cioè da quanto a lungo restano luogo operativo di semiosi, di espressioni correlate a contenuti, di trasposizioni sensibili orientate ai fini della significazione. «È un'immagine irrevocabile del passato che rischia di svanire ad ogni presente che non le riconosca significato, indicato in essa» (Benjamin 2012, p. 12).

Nel momento in cui il testo smette di operare, la sua traccia mnestica come opera può essere debole o pregnante tanto da costituire valenza per il singolo individuo e per le collettività. Come? Instaurando nuovi tessuti di relazione, cioè discorsi, riproduzioni, copie, dispositivi... che ne prolungano l'esistenza in quanto opera e ne favoriscono la resistenza al tempo: la ostentano, distribuiscono e diffondono.

Per Goodman ed Elgin è molto chiaro che il problema della "sopravvivenza" delle immagini dipende dall'opera, anzi i due autori trattano la questione a partire dall'opera – «Può l'opera sopravvivere al mondo?» (Goodman, Elgin 1988, tr. it., p. 54) – perché è il perdurare dell'opera, attraverso ripetizioni e differenze testuali capaci di agire, a garantire l'essere dell'immagine nel tempo. Forme simboliche, miti e motivi si sono progressivamente generati e sono entrati nell'immaginario a partire da tratti "fisiognomici" salienti, ma solo a forza di traduzioni, varianti e nuove versioni che ne hanno stabilizzato l'identità e mostrato la pregnanza. Si pensi al mitismo di Pinocchio (Pezzini, Fabbri, a cura di, 2000). In questo senso si comprende la funzione chiave delle immagini di «condivisione delle informazioni e di inquadramento delle coordinate del *sensu comune*» (Zucconi

2013). L'immagine è il risultato introiettivo, psichico e retinico, di processi di estroffessione che si concretano in forme testuali suscettibili di operare; l'immaginare è il fascio di relazioni che un'immagine offre, la *primità* peirciana di pattern guida per proiezioni su nuove superfici di iscrizione, in un'ottica tanto produttiva quanto interpretativa. Un modo cognitivo, l'immaginare, non meno semantico dei due modi materiali e pragmatici del testo e dell'opera. D'altronde le "immagini acustiche" e le "immagini muscolari" di Saussure non sono vaghe impressioni del suono, ma l'impronta psichica di esecuzioni fonetiche, che può avere una traccia acustica, cinestetica, visiva... La implementano le nuove tecnologie, che divengono oggi un movente formidabile per rfigurazioni immaginative:

oggi i dispositivi di memorizzazione controllano una memoria elettronica di immagini inattive che provengono da lontano. Spesso i nuovi media non sono altro che specchi della memoria nei quali le vecchie immagini sopravvivono, in modo diverso, come nei musei, le chiese e i libri. Sia i nuovi sia i vecchi mezzi figurativi sorgono così in un territorio ampliato attraverso una nuova dinamica che, inoltre, riporta immagini che oggi non esistono più (Belting 2001, tr. it., p. 62).

Il discorso sul "dopo-vivere" delle immagini (il *Nachleben* di Warburg) è molto in voga nelle teorie dell'arte e del cinema oggi (Didi-Huberman 2002). Si rischia però di pensare che l'immagine sia un modo di esistenza passivo, subordinato alle esteriorizzazioni del visibile e che di tanto in tanto riappare. Non è così. Le immagini ottenute dalla percezione di opere, quando entrano nell'immaginario, nutrono l'immaginazione, che è al tempo stesso ricettiva e costruttiva, fa lavorare l'interfaccia fra ciò che è visibile e ciò che non lo è. Si parla di immaginazione come di una *vis* "magico-transitiva" in grado di agire a distanza, «non confinata alla mente del soggetto né priva di conseguenze oggettive» (Griffero 2003: 4). Per converso è possibile «riferire i processi di elaborazione delle immagini medialità al lavoro di una "immaginazione intermediale"», utile sia per la "prestazione referenziale" sia per l'"impegno testimoniale", di autenticazione e di attestazione (Montani 2010). Sempre che si intenda l'immaginazione come una forza critica, capace di separare e distinguere, di «disimpastare il con-fuso» (*ivi*, p. X).

Sull'asse dell'esperienza estetica la "qualità immaginativa" gioca un ruolo formidabile nell'intuizione, per esempio, di cui si è già parlato (§ 1.3.1.): significati che derivano da esperienze precedenti inte-

ragiscono attraverso la «porta dell'immaginazione», che è quindi un «adattamento cosciente tra nuovo e vecchio» (Dewey 1934, tr. it., p. 265). Perfino il sogno, l'attività cognitiva forse più imperscrutabile, ha necessità di elaborare immagini, per accomodare le strutture mentali alle nuove sollecitazioni esterne o per rendere disponibili arrangiamenti narrativi alternativi, pur senza appaiamento al mondo fenomenico e senza auto-osservazione del proprio sistema psichico (Basso Fossali 2008, pp. 229-230). Sull'asse della produzione l'immaginazione può indurre prese di posizione politiche verso nuovi e concreti montaggi (Didi-Huberman 2009) e di rimando oggi è sempre più raffigurata (Finocchi 2017), perfino anticipata, nelle sue prestazioni, da dispositivi che la processano con contenuti già pronti, esponendo noi a una sostanziale passività e all'assunzione acritica del percepito (Montani 2017, pp. 278-279). Testi e opere che raffigurano il sogno o l'attività dell'immaginazione mostrano però soprattutto, in forme plastiche e figurali, la natura costitutivamente diversa dell'immagine e il suo "destino", che è quello di "metamorfosarsi" in altre immagini secondo relazioni analogiche, foriche e di dominanza (Bachelard 1943).

3.1.1. *I modi virtuale e potenziale del senso*

Per la vocazione empirica della semiotica strutturalista anche il livello dell'immagine non è un dato a priori, ma un fenomeno da ricostruire e mettere in forma a partire dall'esperienza, senza fissare soggetti o oggetti al quale questo fenomeno appartenga di *default* e da intendere invece come una dinamica dell'esistenza. Interdefinita con i modi attuale e realizzato dell'opera, l'immagine copre le posizioni *virtuale* e *potenziale* del visibile, entrambe mentali:



Tav. 3. Quadrato dei modi di esistenza del senso. *L'immagine*

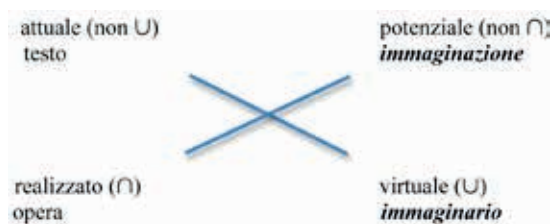
In che senso? Si è già detto che i quattro modi sono in presupposizione reciproca e reversibili, ma anche aspettualizzati, tesi l'uno

verso l'altro, "vettori" – il testo punta a divenire opera, che a sua volta mira ad alterarsi in immagine, che tornerà, ma in forme diverse, a presentarsi come testo. Testo, opera e immagine slittano l'uno nell'altro: nel momento del testo si attualizzano relazioni (non \cup) che l'opera può intervenire a realizzare (\cap) e che diventano potenziali (non \cap) dopo questa effettuazione, per poi ritirarsi sullo sfondo del sistema, virtuali (\cup). I quattro modi di esistenza delle relazioni – virtuale, potenziale, attuale e realizzato – associati nell'esperienza del visibile alle forme del testo, dell'opera e dell'immagine, regolano i nostri rapporti interocettivi ed esterocettivi. È la ragione per cui anche un oggetto di studi come il trauma risulta dall'"interazione dinamica" di almeno tre livelli memoriali (Violi 2014, p. 71): la memoria *embodied*, individuale, incarnata nell'esperienza di sofferenza delle vittime; le memorie culturali che coesistono, si sovrappongono e contrappongono all'interno di una società; la memoria pubblica, esito del processo del trauma per come si autorappresenta e opera nei luoghi della memoria, nei musei e nelle varie pratiche che usano l'arte per collegare il passato traumatico al presente e aprirlo al futuro. La prima, *embodied*, è virtuale o potenziale rispetto alla sua enunciazione; la seconda, culturale, è attuale; la terza, pubblica, è realizzata.

Che cosa giustifica però, pertinenti all'ambito dell'immagine, due diverse posizioni di esistenza, appunto il virtuale e il potenziale? Esperienze e conoscenze insegnano che occorre distinguere due declinazioni dell'immagine in senso cognitivo: la facoltà/funzione di immagine o "immaginazione" e il suo contenuto, l'"immaginario". Virtuale e potenziale marcherebbero bene le specificità di questo doppio versante: il modo di esistenza virtuale connoterebbe l'immaginario come patrimonio mnemonico e simbolico di un individuo e di una collettività: qui trovano posto, abbiamo detto, forme simboliche, motivi e miti delle culture, ma anche le "immagini-ricordo", le "immagini-sogno" e fantasticherie che «attingono il segno in una "virtualità originaria"» (Deleuze 1985, tr. it., p. 95). Il modo di esistenza potenziale connoterebbe invece l'immaginazione come capacità sensibile di comporre immagini rielaborandole dall'esperienza e dall'immaginario. Se le modalità del volere e del dovere connotano il testo come modo attuale e quelle del potere e del sapere contraddistinguono l'opera come modo realizzato, il *credere* è la modalità che sovradetermina modo virtuale dell'immaginario e modo potenziale dell'immaginazione. Credere come atto cognitivo che copre a un

tempo i campi di significazione della “credenza”¹ e della “comunicazione fiduciaria” (Greimas 1983, tr. it., p. 112).

Fra immaginario e immaginazione si stanZIA l’“oblio di riserva”, come “piccolo miracolo” di “reviviscenza delle immagini” nel momento dell’*anagnorisis*, del riconoscimento (Ricœur 2000, tr. it., p. 595). C’è un oblio per cancellazione delle tracce, interiorizzate, e un oblio di riserva, che è la conferma della «sopravvivenza delle impressioni-affezioni al di là della loro sopravvenienza» (*ivi*, p. 610). L’archivio della memoria, appunto, non è mai un repertorio rigido di immagini normalizzate, ma un lavoro di inesauribile riorganizzazione di tracce. Completando allora le proiezioni sul quadrato semiotico con tutte le denominazioni si avrà:



Tav. 4. Quadrato dei modi di esistenza del senso. *Immaginario e immaginazione*

Il modo di esistenza potenziale, proprio come l’immaginazione rispetto ai *debrayage* del testo e dell’opera, costituisce «un *re-embra-yage* nella competenza», un «tirarsi indietro di fronte alla performance» e il «rifugiarsi nell’immaginario prima di rinunciare all’azione o di precipitarsi» (Greimas e Fontanille 1991, tr. it., p. 128). La traiettoria sarà allora:

virtuale – attuale – potenziale – realizzato

1 Anna Maria Lo Russo ha dimostrato in Peirce i nessi fra gli *habits*, come interpretazioni acquisite che si formano grazie alla loro ripetizione e per via di credenze, e l’immaginazione: «gli abiti in quanto *general belief* sono attivi nell’immaginazione e proprio così condizionano il futuro: diventati disposizioni ad agire, intervengono sulla realtà e vanno a costituirla». Cfr. Lorusso 2014, p. 278.

perché lo sfondo è l'immaginario e l'opera presuppone il testo con la mediazione dell'immaginazione. L'attualità della percezione consiste nella sua attività, nei movimenti che la prolungano, in un presente "ideo-motorio" rispetto a un passato che è "idea" (Bergson 1959, tr. it., p. 55):

La memoria non consiste in una regressione del presente nel passato, ma al contrario in un progresso del passato nel presente. Partiamo da uno stato virtuale che conduciamo poco a poco, attraverso una serie di piani di coscienza differenti, fino al punto in cui esso si materializza in una percezione attuale, cioè fino al punto in cui diventa uno stato presente e agente (*ivi*, p. 200).

Il percorso, però – lo ribadiamo – è reversibile dalla realizzazione alla virtualità e può non coprire tutti i passaggi. A volte si ferma al testo, per esempio, o l'opera scatena l'immaginazione senza poi tradursi in nuove forme di testualità. Casi studio locali, come quelli che incontreremo nel prosieguo e alla fine del capitolo, indagheranno tali movimenti.

3.2. *Un'immagine non è una picture*

«Puoi appendere alla parete una *picture*, ma non puoi appendere una *image*» (Mitchell 2007, tr. it., p. 71). Non pochi studiosi si sono interessati del rapporto fra raffigurazione "concreta" e immagine "astratta". Ciò gioca a vantaggio dell'ipotesi di una differenza fra livelli del visibile, anche se la riflessione teorica, spesso andando in direzione contraria alle scelte di valore e semantiche inscritte nelle lingue (vd. § 3.2.1.), ha portato a opporli binaristicamente più che a osservarne concatenamenti e passaggi. È il dubbio espresso da Elkins (2011) e sollevato all'inizio di questo capitolo.

L'immagine interna è costruita attraverso "protensioni" e "ritenzioni", cioè attraverso modificazioni della percezione (Husserl 1913). Parafrasando Garroni (2005, p. IX), l'immagine interna riunisce la sensazione, la percezione e l'immaginazione, in quanto immagine riprodotta, ricordata o rielaborata, e si distingue dalle figure esterne. È il risultato di ispezioni dinamiche dell'oggetto che sono inevitabilmente sempre parziali e incomplete. Rispetto alla figura visiva, che è fissa, l'immagine interna «è una fonte mobile, cangiante, sempre atti-

va di scopi e di possibili significati e conoscenze» (*ivi*, p. 51). La figura esterna la ridimensiona e riduce, quindi, non solo perché seleziona uno o alcuni suoi aspetti, ma perché deve scegliere un campo sensibile e supporti. Tecniche espressive come i tratti grafici, le pennellate, le forme tratte dalla creta, la fotografia sarebbero «“arbitrarie” perché non esistenti in natura»; costituiscono un’aggiunta a opera dell’uomo (*ivi*, pp. 77-78). Garroni riscatta però l’attività artistica che, «costituendo una riflessione sull’immagine interna mediante figure, può far cogliere coscientemente il funzionamento dell’immaginazione» (*ivi*, p. 98).

3.2.1. Termini in uso per dire “immagine”

C’è un problema terminologico da notare. Le lingue neolatine, soprattutto italiano, francese e spagnolo, tendono a usare “immagine” per parlare sia della rappresentazione “astratta”, mentale, interna, sia della rappresentazione “concreta”. L’inglese, invece, per designare l’immagine mentale, ha prelevato dal latino la forma *imaginem* o *imitaginem*, “imitazione” (da Porfirio) o *mimagine*, dalla radice greca μίμος, *mimos*, “mimo”, μιμέομαι, *miméomai*, “io mimo” del verbo “mimare”, e così ha importato *image*; poi però ha anche mutuato il latino *pictura*, che ha la stessa radice del sanscrito *pinkte*, affine a *peç-as*, “figura”, a cui si collega anche il greco ποικίλος, *poikilos*, “variegato”, “tinto di vari colori”, e l’antico slavo *pis-tru*, “variegato”, e ha lessicalizzato *picture* per definire la rappresentazione concreta. L’invariante semantica è l’idea del “pungere”, dell’incidere e simili, e in questo senso, nella costellazione di voci inerenti, rientra il greco πικρός, *pikrós*, “pungente”.

Sul piano della significazione, quindi, le lingue neolatine riassumono la relazione fra produzione e immaginazione sotto il concetto di “immagine”. Il “pittogramma”, equipollente della *picture*, non è stato meditato nel ceppo neolatino; i termini “immagine” (it.), “*image*” (fr.), “*imagen*” (spa.) coprono sia l’idea di *image* sia l’idea di *picture*. Nel ceppo germanico, al contrario, l’inglese, con la relazione *picture/image*, discretizza semisimbolicamente le posizioni dell’esteriorità e dell’interiorità; il tedesco, dal canto suo, offre una gamma molto ricca di possibilità di designazione per entrambe, mantenendo le differenze. La lingua tedesca ha spinto l’acceleratore, anche più della *picture* inglese, sull’immagine prodotta, costruita. In tedesco si usa *Bild*, “costruzione” appunto, “raffigurazione concreta”, per esprimere diffusamente il concetto di “immagine”: *Bildung* sono i proces-

si sociali di costruzione con cui è possibile condividere con altri la propria cultura; *Einbildungskraft* è l'“immaginazione”, il potere di produrre l'immagine in quanto costruzione; *Abbild* è la “riproduzione”. Meno marcata, invece, più rara benché presente, è l'espressione *Vorstellung*, “rappresentazione mentale”. Ergo, le culture di derivazione greco-latina assiologizzano l'immagine come modo di esistenza virtuale e potenziale; le culture germaniche valorizzano invece la dimensione materiale, concreta dell'immagine.

Wittgenstein è un ottimo test per verificare questi usi:² nel *Tractatus* (1921) usa alternativamente *Bild* e *Modell* per dire immagine (da ingegnere aeronautico qual era). I segni linguistici si situano nel flusso del divenire come un “*Lebendes Bild*”, un *tableau-vivant* (Wittgenstein 1921, § 4.0311). Il filosofo discute poi dell'*Abbildungsform*, della “forma di raffigurazione” che accomuna il linguaggio verbale con altre forme espressive, come capacità di far vedere un evento delimitandone e selezionandone le proprietà. Però, a suo avviso, non si dà “forma di raffigurazione” senza “forma di rappresentazione” o *Darstellungsform*. Wittgenstein impiega con frequenza un verbo, *Darstellen*, che significa “rappresentare” nel senso di “mettere in scena”, “presentare” e “condividere pubblicamente”. Come non esiste spettacolo teatrale senza messa in scena o allestimento, così non esiste forma logica se non vi sono le condizioni per la rappresentazione linguistica.³ La *Darstellung*, in Wittgenstein, equivale all'opera nell'accezione con cui l'abbiamo intesa in questo libro, “rappresentazione come esperienza” (Wittgenstein 1946-1949, 1, § 836, tr. it., p. 239). È una *übersichtliche Darstellung*, una “rappresentazione perspicua”, che «media la comprensione, che consiste nel vedere le connessioni», come «specifica intelligibilità del trovare anelli intermedi» di là da nessi causali (Wittgenstein 1967, § 122, tr. it., p. 69). Al modo della rappresentazione esterna si contrappone il modo della rappresentazione interna, la *Vorstellung*, il *Vorstellen*, introdotto per indicare l'immaginazione privata e di cui Wittgenstein fa un uso intenso nei saggi maturi sulla filosofia della psicologia. Sa che «Non

2 Sintetizziamo qui alcune delle problematiche della complessa e articolata teoria semiotica dell'immagine che c'è in Wittgenstein. Ci ripromettiamo di presentare uno studio mirato sull'argomento in altra sede.

3 «Non è nient'altro che una mano sospesa sul tavolo, e se ne sta lì, da sola e senza *sensò*. Come una singola quinta, tolta dall'esecuzione di un lavoro teatrale e abbandonata tutta sola in una stanza. Aveva vita soltanto nell'opera». Wittgenstein 1967, § 238.

bisogna lasciarsi ingannare dal mito dell'immagine interna» (1947-1948, 2, § 109, tr. it., p. 350) e che «ciò che si svolge all'interno non è più importante di ciò che può svolgersi all'esterno, in discorsi, disegni ecc.» (*ibidem*, § 6, tr. it., p. 323). I concetti del visibile, l'immaginare, privato e riflessivo – *immagine* – gli atti prodotti o in produzione sotto forma di relazioni – *testo* – e le scenarizzazioni ed effettuazioni – *opera*, sono iscritti e polarizzati diversamente nelle lingue. Non si tratta di essenze, ma di significati del costituirsi delle culture e nelle culture.

3.2.2. Valore delle picture per l'immagine

Mitchell ha sviluppato una riflessione sofisticata sul rapporto fra *picture* e *image*, che fa risalire a Goodman e all'esempio delle molte *picture* di Winston Churchill che contengono l'*image* di Churchill. Queste *pictures*, incluse le caricature di Churchill in forma di *bulldog*, sono espressione dell'appartenenza alla classe dell'*immagine* di Churchill (Mitchell 2002, tr. it., p. 72), identificatori generici che connettono un certo numero di entità specifiche in base a una somiglianza di famiglia. Nel tentativo di distinguere, giustamente, la *picture* dall'*image*, Mitchell (*ivi*, pp. 72-73) sottolinea allora l'opposizione fra tratti materiali, incarnati della *picture* – oggetto che occupa un luogo specifico, può bruciare o si può rompere: la scultura del vitello d'oro è distrutta e fatta a pezzi – e tratti immateriali, trascendenti e fantasmatici dell'*image* – spettro che sopravvive alla distruzione e può trasferirsi da un medium all'altro: il vitello d'oro riappare nella narrativa e nelle molte raffigurazioni duplicate dentro foto, proiezioni di diapositive o file digitali.

L'interesse della trattazione di Mitchell sta nel considerare *picture* e *image* non come entità separate, ma come processi interdipendenti. Lo studioso si oppone risolutamente a un «platonismo che fornisce il linguaggio tradizionale della teoria dell'immagine» e in cui «il mondo delle sensazioni concrete è un mondo-ombra di immagini immateriali, mentre la sfera ideale delle forme è il regno della reale sostanza» (Mitchell 2002, tr. it., p. 151). Pensa al contrario la *image* come un'apparenza che viene alla luce o nasce sulla *picture*, cioè su un supporto materiale. «Quel che si trova in o su questi oggetti non è tutto ciò che li costituisce» (*ibid.*). Le variabili sono notevoli: «Un'immagine che è sopravvissuta per secoli in milioni di copie può apparire, come fosse la prima volta, in un quadro assolutamente privo

di vita e di valore. Un'immagine morta e sterile (una deformazione, un mutante, un mostro) può scomparire per un periodo, ma è sempre capace di risorgere» (*ivi*, p. 155). Da un punto di vista semiotico l'*image* sarebbe «la percezione di una relazione di somiglianza, rassomiglianza o analogia», un “segno iconico” alla Peirce – scrive Mitchell (Mitchell 2007, tr. it., p. 73) – segno «le cui intrinseche qualità sensoriali ci ricordano altri oggetti».

Come abbiamo già osservato (§ 1.2.2), però, l'*image*, se è una percezione è un’“icona”, la facoltà cognitiva, mentale, di percepire appunto somiglianze; non va confusa con il “segno iconico”, che è invece il segno materialmente prodotto. Gli esempi forniti in proposito da Mitchell (*ivi*, pp. 72-73) creano altre perplessità: «gettare un’ombra equivale a proiettare un’immagine, come accade nel caso dell’impronta di una foglia sulla pagina di un libro o del riflesso di un albero sull’acqua o ancora della traccia di un fossile su una pietra». Ombra, impronta della foglia, riflesso dell’albero e traccia del fossile sono *segni indicali*, cioè segni che hanno una contiguità fisica con l’oggetto, e non segni iconici, che creano relazioni di somiglianza. L’equivoco rivela una mancanza di attenzione per le proprietà di questi insiemi significanti. Si ha il sospetto che la *picture*, cioè la singola occorrenza della classe dell'*image*, il *token* del *type*, qui conti poco, non sia che un supporto, una variabile con l’unico compito di ospitare l'*image*. Mitchell sembra confermare questo nostro dubbio quando scrive che le *picture* sono «organismi le cui tipologie sono *determinate dalle specie*» (Mitchell 2002, tr. it., p. 151, corsivo ns.) e soprattutto nel sostenere che «ciò che compriamo in una galleria è un quadro e non il soggetto in esso rappresentato. Possiamo soltanto prendere in prestito o noleggiare o rubare l’immagine dell’opera (o della sua riproduzione), ed è ben nota la teoria di Benjamin per cui la riproduzione impoverisce l’opera consumandone il valore e l’*aura*» (*ibid.*).

Ma dunque che valore ha la *picture* in Mitchell? Ha una salienza e una pregnanza sull'*image* che fa rivivere o è solo un contenitore? A parte un’attribuzione di vivacità o vividezza alla *picture*, che catturerebbe la vita del suo modello, e un suo aspetto energetico, animato, vitale (*ivi*, p. 156), Mitchell sembra remare in senso contrario a Goodman. In Goodman (1968) la singola opera esemplifica proprietà della sua classe e il *funzionamento* è quindi centrale per comprendere come la classe vi si riferisce, quali siano i suoi “riferimenti multipli e complessi”. In Mitchell c’è invece un rapporto sbilanciato fra occorrenza e classe, fra *picture* e *image*: non si apprezza il ruolo della *pic-*

ture, della singolarità. Ne sono una prova gli accostamenti che l'autore azzarda, fra cui il già citato intertesto dell'*Untitled (Your Gaze hits the side of my Face)* (1981) di Barbara Kruger con il quadro *Soap Bubbles* (1733) di Chardin (Mitchell 1996, tr. it., p. 121).

Anche l'idea dell'immagine come «proprietà intellettuale che sfugge alla materialità della rappresentazione quando è riprodotta» (Mitchell 2002, tr. it., p. 150) è molto discutibile. Il copyright è sull'immagine, certo, ma riguarda i *diritti di riproduzione*, ancora oggi faticosamente ottenuti e concessi a fronte di negoziazioni economiche ed estetiche: sui costi, sul grado di risoluzione, sul formato, il supporto, la collocazione che avrà l'immagine. *L'immagine* non sfugge affatto alla *picture*, che invece deve saperla restituire, valorizzare, “rinfrescare” al presente con tecnologie avanzate nonché restaurare e correggere. Si pensi al caso del facsimile delle *Nozze di Cana* (1563) del Veronese, che nel 2007 ha “riportato” l'originale del dipinto, falsificato dal contesto museale al Louvre, al luogo per cui era stato concepito e dove si trovava, il refettorio del monastero di San Giorgio a Venezia (Migliore 2016). Paradossalmente, con la riproduzione, *Le nozze di Cana* recupera l'*aura* benjaminiana, ariosa nella concordanza ideale e progettuale tra Veronese e Palladio. Grazie a questa *picture*, a questo nuovo testo, si ripristina l'immagine che avevano dell'opera gli spettatori di un tempo e cambia quella degli spettatori di oggi. Un altro caso eloquente è l'immagine del tempio di Bel a Palmyra, raso al suolo dagli jihadisti nel 2015 ma rigenerato in molti progetti di ricostruzione e racconti. La puntuale descrizione semiotica di Manar Hammad (2016), per esempio, con foto a diverse distanze focali, scatti satellitari, disegni, piante e carte geografiche, ha riconcepito il palinsesto segnico di questo luogo distrutto. Mitchell (2002, tr. it, p. 157) paragona le immagini alle specie in biologia, ma la lista di domande intriganti che formula – come cambiano le immagini con il passare del tempo? Partecipiamo a processi di selezione culturale in termini di forme di valutazione? Possiamo parlare dell'origine delle immagini, della loro evoluzione, mutazione ed estinzione? In che modo nuove immagini vengono al mondo? Che cosa determina il loro successo o il loro fallimento nell'ecologia culturale delle forme simboliche? – è destinata a rimanere senza risposta finché non si valuta l'apporto della singola *picture* e delle serie di *picture* per la consistenza e la trasformazione delle *image*.

Infine le immagini, che hanno una vita sociale e non sono quindi una questione privata o individuale, corrisponderebbero ai “modi di

fabbricare mondi” di Goodman, «produttori di nuove disposizioni e percezioni» (*ivi*, p. 161). Il “fabbricare mondi”, però, è proprio delle *opere* e non delle immagini. Sono le opere a fabbricare mondi. C’è un anello mancante fra *picture* e *image* che è l’opera, priva, nella teoria di Mitchell, di identità autonoma e di caratterizzazione. Mitchell, in alcuni casi, assimila l’opera alla *picture*, in altri, come qui, la confonde con l’immagine.

3.3. *Tramandare: dall’opera all’immagine attraverso i testi*

Si è detto che l’immagine è un modo di esistenza virtuale e potenziale, trascendente rispetto al modo immanente dei testi. Come studiarlo, allora, senza venir meno alla vocazione empirica della semiótica? L’approccio di Mitchell è corretto, di considerare la presupposizione reciproca fra *image* e *picture*, ma privilegia una prospettiva esogena e non rileva le trasformazioni che le *picture*, dall’interno, sono suscettibili di apportare alle *image*. Finché si limita la concezione della *picture* a quella di un apparato di contenimento e di un medium-supporto, questa teoria del *Pictorial Turn* come *image* che si incarnano e tornano a sopravvivere nelle *picture* lascia il tempo che trova: non spiega che cosa effettivamente accade, in questi processi, fra sensibile e intelligibile. I *Visual Studies* non hanno una teoria delle intersezioni fra piani dell’espressione e piani del contenuto. I loro rappresentanti sanno riconoscere, per l’enciclopedia che hanno, il ripresentarsi di immagini del passato; non ne esplicitano però il perché e il come del ritorno, che significato ha questo ritorno in una prospettiva endogena, a partire da ogni specifico insieme per un’epoca e una tradizione culturale. L’“omaggio” di Manar Hammad (2016) e la mostra *Everybody admires Palmyra’s greatness* (2017) del Padiglione della Repubblica Araba Siriana alla 57. Biennale Arte di Venezia fanno entrambe sopravvivere l’immagine del tempio di Bel e, in questo senso, la cultura visuale le potrebbe facilmente associare. Il pensiero semiótico vi scorge invece “tessuti di relazioni” fra forme dell’espressione e forme del contenuto completamente diversi; con questo criterio distingue e valuta i due tipi di interventi su *Palmyra* anche da un punto di vista critico. Gli intrecci decidono del destino dell’immagine, se è preparato in maniera solida o se non è neanche ipotizzato, come nel caso della mostra veneziana. L’ottica è ancora una volta la medesima di Hjelmslev: «Invece di ostacolare la trascendenza, l’immanenza le

ha dato una base nuova e migliore; immanenza e trascendenza si uniscono in un'unità superiore sulla base dell'immanenza» (Hjelmslev 1943, tr. it., pp. 134-136). Ma come si costituisce "l'unità superiore" di immanenza – testi, modo di esistenza attuale – e di trascendenza – modi di esistenza virtuale e potenziale? La disamina seguente sui funzionamenti della trasmissione, attività umana finalizzata a trasferire valori nel tempo, fra cui le immagini, ha questo obiettivo.

3.3.1. *Tramandare ed educare*

La trasmissione è il caso-studio ideale per osservare come le immagini, situate sull'asse paradigmatico, sintagmaticamente si attualizzano nei testi e si realizzano nelle opere. Il prefisso "trans-" del termine "trasmissione" esprime l'idea del passaggio da uno stato a un altro: «trasferimento di oggetti di valore e comunicazione fra soggetti» (Greimas 1983, tr. it., p. 32). I destinatari della trasmissione sono «soggetti al contempo reali e trascendenti», «possessori di valori trascendenti», che trasferiscono questi valori a dei destinatari senza che il dono comporti da parte loro una rinuncia, una privazione. La trasmissione è un tipo di "comunicazione partecipativa" (*ivi*, pp. 40-42). La lingua italiana offre due diverse accezioni per questo concetto: c'è appunto "trasmettere" – trasferire nello spazio – e "tramandare" – trasferire nel tempo, in modo intergenerazionale. A noi interessa il "tramandare", come prassi strategica collettiva e gesto simbolico di resistenza alla forza distruttiva del tempo. È l'antidoto ai processi di usura, di deterioramento e dissoluzione che sono consustanziali ai viventi e che colpiscono sia il corpo, la materialità fisica, sia la mente, la memoria, l'immaterialità della cognizione e delle percezioni.

Tramandare ed educare perseguono lo stesso scopo: inseminare saperi, valori e credenze da una generazione all'altra. Hanno un comune denominatore, che è il regime temporale del loro programma d'azione: sia il "trans-mandare" sia l'"e-ducare" – i prefissi lo suggeriscono – dilatano il presente, lo allargano, gli impongono una durata. Un'intenzionalità modalizzata dal *voler dovere* punta alla congiunzione presente-futuro: a continuare il presente in un futuro anteriore, in un *avvenire prescritto* – tramandare – e/o a continuare il presente in un *futuro prossimo*, *imminente*, contiguo al futuro – educare. L'educazione, quasi un sotto-sistema tattico, muta il trasferimento distale e strategico della trasmissione in relazioni prossimali, fatiche, conative, orientate alla formazione diretta del destinatario. Tramandare è un

caso di giunzione paradigmatica, educare un caso di giunzione sintagmatica. Purtroppo la funzione fática, di contatto, che l'educazione dovrebbe garantire fra immagini e fruitori è pressoché inesistente. Pedagogicamente, nei metodi di insegnamento e nei programmi scolastici, si dà la priorità alla memorizzazione di nozioni storiche – periodi, correnti e movimenti – e si trascura l'educazione alle immagini. Tendenza che va a braccetto con la tesi che spiegare l'opera nuoce all'esperienza estetica, perché l'opera invece si darebbe come dono gratuito, pura presenza, mistero. Così alla negligenza, difetto di coloro che non leggono, si aggiunge la “neglottanza” (Debray 1992, tr. it., p. 44), difetto di chi, a furia di leggere e scrivere, trascura il vedere, ha disimparato a soppesare, a disporre, a distinguere il granuloso dal fibroso, l'opaco dal semiopaco, lo smerigliato dal traslucido. Un lungo saggio di Goodman, “Art in Action” (1984), al tempo in cui era direttore di una ricerca di base sui metodi di educazione, Project Zero, deplora questo stato di cose e propone alternative sulla didattica delle arti, nelle scuole e nei musei.

I segni della trasmissione nel tempo e dell'educazione non sono indizi ma *consegne* alla storia, da cui la loro rilevanza patemica ed epistemica. Ci sono passioni del passato – la nostalgia – e passioni del futuro – la speranza e la paura. Tramandare ed educare instaurano uno stato di attesa fiduciaria, che colmano erigendo ponti fra l'inquietudine del presente e l'incertezza del futuro, perché la speranza non diventi paura. La loro funzione non è commemorativa ma al contrario proiettiva, all'interno di una traiettoria orientata virtuale-attuale, anche se il riconoscimento avverrà sempre a valle, nella retrolettura che ne dà la posterità. Chi tramanda realizza o meno il suo programma, supera o no la prova in un mondo che non è più il suo, a partire dalla verifica che ne può dare il suo futuro. Vive di dilazioni temporali. Nell'ottica della trasmissione i viventi sono già dei futuri morti o dei *non vivi*, che dovranno vegliare nel trasmettere a loro volta. C'è da capire, quindi, come i viventi si preparino ad essere dei non viventi, con quali forme semiotiche rappresentino e si presentino all'altro, nel futuro. Il *raycat*, una creatura mutante che cambia colore con la radioattività, per avvertire i posteri della presenza di depositi nucleari (Bastide, Fabbri 1984), è una di queste forme.

Riprendendo l'analisi del secondo capitolo di questo libro (§ 2.9.), l'atto di consegna ai posteri di Francisco de Goya, che ha nascosto, negli strati sottostanti del suo dipinto *Las Viejas o El tiempo* (1812), una rappresentazione integrale della Resurrezione di Cristo, è visibile

oggi grazie all'occhio curioso di Sigmar Polke, il "futuro" di Goya, attratto da alcuni dettagli pittorici. È lui che, facendo funzionare il quadro come opera, scova il messaggio *tempo terminativo/tempo resuscitabile* trasmesso da Goya in forma cifrata, protetta. Ed è lui che ci permette di vedere due originali del testo autografico al posto dell'esemplare unico da sempre attestato. La scoperta di Polke introduce una concorrenzialità paradigmatica nella storia trasmissiva del dipinto: come tramandarlo da quel momento, sempre e solo come *El tiempo* o come *El tiempo* e la *Resurrezione*?

3.3.2. Detonatori dei precursori

Storicamente si sono tramandate immagini utilizzando diversi canali: discorsi, dispositivi (copia, riproduzione...), tecniche (oralità, scrittura), media-adiuvanti (tavole, rotoli, libri, supporti digitali...), pratiche (traduzione, remake, restauro...). Interpretanti e interpreti sono necessari perché questi oggetti di valore passino di mano. L'interprete modello, per esempio Polke in relazione a Goya, è colui che rifigura saperi e passioni colti attraverso l'opera e li altera, li aggiusta, li storna in una forma adatta al proprio presente. *Die Alten*, il titolo che Polke ha dato alla sua serie di studi dopo Goya, mantiene l'ambiguità semantica tra ontogenesi e filogenesi *in nuce* in Goya, lo ribadiamo: l'ambiguità tra "anziano", vecchio di età – *Las Viejas* appunto – e "avo", l'antenato che Polke ha scelto come suo padre spirituale e che fa risorgere con trattamenti tecnologici del dipinto. Giustamente Michael Baxandall (1985) ha mostrato il carattere illusorio del concetto di "influenza", che tra due artisti consecutivi x e y attribuisce meccanicamente a x un'azione su y . È invece sempre y l'agente, il *detonatore* dell'azione, poiché sceglie e attira verso di sé il suo proprio precursore (*ivi*, tr. it., pp. 88-89).⁴ Ogni volta che un artista "subisce" un'influenza riscrive un po' la storia dell'arte a cui appartiene.

4 «I grandi instauratori non sono tanto gli inventori, quanto coloro che hanno saputo discernere, nel balbettio di qualche precursore, i lineamenti di uno stile nuovo, che hanno saputo sviluppare, magnificare e legittimare con grandi opere». Souriau 1943, tr. it., p. 142.

3.4. Immanenza e trascendenza

L'indagine sui funzionamenti della trasmissione costringe ad osservare i meccanismi di veglia fra viventi e non viventi: la trascendenza non come aldilà ma come esterno, riferimento a un altrove, a un terzo distante e simbolizzante. Se il divino fa abbassare gli occhi, questo sacro fa sollevare la testa:

Opponiamo alla decomposizione della morte la ricomposizione con l'immagine [...]. Non si dà autentica trasmissione senza trascendenza [...]. L'essenziale in questa parola è la radice *trans*. O il vero motore dello spostamento. Andate a vedere più lontano, non è qui che succedono queste cose. Il simbolico non è un tesoro sotterrato. È un viaggio. Certe immagini ci fanno viaggiare, altre no (Debray 1992, tr. it., pp. 52-53).

Il problema della “doppia modalità di esistenza”, *immanente e trascendente*, e delle loro connessioni è al centro del primo dei due volumi di Genette sull'opera d'arte. In Genette (1994) “trascendenza” non ha né una connotazione spirituale né una matrice filosofica, non è il trascendentale kantiano, per esempio. Il termine è usato nel senso etimologico, latino, che è profano: “trascendere” è varcare un limite, superare un muro di cinta, è l'acqua del fiume che tracima dal suo letto. Per riprendere Genette (1994, tr. it., p. 11), la *Venere di Milo* consiste in un blocco di marmo bianco, con una certa forma, attualmente visibile al museo del Louvre. Questa è la sua occorrenza fisica. Ma consistere non vuol dire essere in tutti i punti identico e riducibile a se stesso: la fisicità dell'opera non è l'unico aspetto della sua consistenza. L'opera, secondo Genette (*ibid.*), ha per lo meno un altro modo di manifestazione, sia perché si incarna in svariati altri oggetti sia come «misto di ricordo, analisi retrospettiva e *wishful thinking*». L'esempio usato in questo caso da Genette, tratto da Proust (1920), è ancora più eloquente: «Marcel, tornato a casa deluso dall'esibizione “reale” della Berma, la ricostruisce mentalmente e ne scopre poco a poco, in ritardo e più o meno sinceramente, il merito artistico, che l'emozione della “diretta” gli aveva sottratto» (*ibid.*).⁵ La ricezione dell'opera si

5 Nella *Recherche* Berma è una famosa attrice. Il narratore (Genette dice “Marcel”) assiste a una sua rappresentazione della *Fedra* dopo averne sentito parlare da Swann. Per la verità, diversamente da quanto riferisce Genette, non è che il narratore riformuli il giudizio su di lei a distanza, a margine di questa prima esperienza negativa da spettatore. La rivede in scena, invece, tempo

estende ben oltre la presenza di questo (o di questi) oggetto (i) e in una certa misura sopravvive alla sua (o loro) scomparsa: la nostra relazione estetica con l'*Athena Parthenos* di Fidia, oggi distrutta, non è nulla. A chiare lettere «un'opera non consiste mai esclusivamente ed esaustivamente in un oggetto» (*ivi*: 12).

Tradotto nella riflessione che permea il nostro libro, l'opera, che realizza le relazioni attualizzate nel testo in cui si articola, può elevarsi dal suo status immanente e diventare immagine, cioè entrare nei modi del visibile potenziale – immaginazione (“ricordo”, “analisi retrospettiva”, “*wishful thinking*”...) – e virtuale – immaginario, catalogo ideale di possibilità. I due regimi complementari dell'immanenza e della trascendenza, così come li ha articolati Genette, rappresentano un'alternativa rispetto a due dottrine incompatibili e che si danno le spalle: la prima, che vede appunto nelle opere unicamente degli oggetti fisici e materiali; la seconda che, all'opposto, identifica l'opera con la *cosa mentale* e con la creatività dell'artista, mentre gli artefatti non sarebbero che tracce approssimative e incarnazioni grossolane.

3.4.1. *Le tre vie della trascendenza*

Sulla scia di Luis Prieto e di Goodman, Genette (1994) identifica tre vie della trascendenza. Chiarisce, per cominciare, che lo statuto di “prodotto unico” attribuito agli oggetti immanenti autografici prescinde 1) dai diversi esemplari di un'opera, fra loro commutabili, come le versioni del *Pensatore* di Auguste Rodin, tutte riconosciute sensibilmente differenti l'una dall'altra; 2) dagli inevitabili fattori di trasformazione identitaria nel tempo, dall'invecchiamento graduale e progressivo ai bruschi avvenimenti che introducono, nelle opere più singolari, una

dopo dai Guermantes, dove assiste di nuovo a una sua esecuzione: «E allora, prodigio!, come quelle lezioni che ci siamo invano affannati ad assimilare la sera e che ritroviamo in noi, parola per parola, dopo aver dormito, o come i volti dei morti che gli sforzi appassionati della memoria inseguono senza successo e poi, quando non ci pensiamo più, compaiono di colpo davanti ai nostri occhi con la somiglianza della vita, così il talento della Berma, che m'era sfuggito quando cercavo con tanta avidità di afferrare l'essenza, adesso, dopo anni d'oblio, in un momento d'indifferenza, s'imponeva alla mia ammirazione con la forza dell'evidenza [...] l'esecuzione si fa così trasparente, così pregna di quello che va interpretando che non la si vede più – *semplice finestra, oramai, spalancata su un capolavoro*». Cfr. Proust 1920, tr. it., corsivo ns. La performance di Berma agisce sul narratore come fanno i dettagli nelle opere d'arte (vd. qui § 3.6.).

pluralità diacronica. Genette (1994) considera I] una trascendenza per *pluralità di immanenza* (n oggetti di immanenza per 1 opera: repliche, adattamenti, traduzioni, remake...); II] una trascendenza per *parzialità di immanenza* (1/ n oggetto di immanenza per 1 opera), ogni volta che un'opera si manifesta indirettamente, per esempio la *Gioconda* (1503) in riproduzione, oppure se è frammentaria, lacunosa in alcune sue parti, come la *Venere di Milo* che è mutilata, senza braccia (Genette, *op. cit.*, p. 225). La ricezione in questi casi non potrà mai esaurire le proprietà dell'opera, ma – aggiunge Genette – «è il nostro gusto per le edizioni integrali con varianti che oggi ci induce a giudicare incomplete queste ricezioni dissociate» (*ivi*, p. 227). Ogni ricezione è sempre incompleta, ogni manifestazione lacunosa. L'oggetto si dà sempre e comunque, husserlianamente, per adombramenti successivi. La manifestazione indiretta, invece, ha il valore di una testimonianza, sia in assenza definitiva dell'opera sia in assenza momentanea: l'*Olympia* (1863) di Manet che figura nel *Ritratto di Emile Zola* (1868) presenta molto bene in pittura la fotografia di un'incisione tratta dal quadro (*ivi*, p. 237). In caso di distruzione dell'originale la copia ha la funzione di supplirvi, di stare al suo posto, mentre la riproduzione, soprattutto nei libri d'arte, la denota (*ivi*, pp. 227-228). Genette considera infine III] una trascendenza per *pluralità operale* (n opere per 1 oggetto di immanenza). Il *Cenacolo* è sempre l'opera affrescata da Leonardo tra il 1495 e il 1497 su una parete dell'ex-refettorio del convento di Santa Maria delle Grazie a Milano – è la sua *identità numerica* – ma i suoi tratti specifici non sono più quelli conferitigli dal suo creatore: guardo lo stesso muro dei contemporanei di Leonardo, ma non vedo più lo stesso affresco (*ivi*, p. 251). Non lo comprendo nella stessa maniera. «Allo stesso oggetto risultano immanenti successivamente varie opere, se si chiama “opera” ciò che, in un oggetto, esercita una funzione artistica» (*ibid.*). *L'identità specifica* o qualitativa non smette di cambiare nel tempo,⁶ in modo

6 Identità numerica/identità specifica è una distinzione che si deve a Prieto (1988). Per capire quando un oggetto, unico o in serie, è autentico, occorre distinguere il suo essere numericamente determinato – l'*identità numerica*, che è immutabile e non condivisibile, denota l'oggetto in quanto individuo – dal fatto di presentare una o un insieme di caratteristiche – *identità specifica*, mutabile nel tempo e condivisibile. La prova si ha non con l'*identità numerica*, che è passibile solo di domande e risposte secche – “è vero o falso?” “Sì/No” – ma con l'analisi dell'*identità specifica*. Quanto più precise sono le caratteristiche che definiscono l'oggetto (*thick description*), meno probabile è che questa identità si ritrovi in un oggetto numericamente di-

graduale – causa calore, gelo, umidità, aria secca, vento, luce, polvere, vermi, insetti, funghi e microbi, inquinamento atmosferico..., da cui erosioni, sporcizia, ruggine, crepe, fessure che devastano gli affreschi, anneriscono, fanno scomparire i dipinti o riducono carte e tavole di legno – o più bruscamente e permanentemente – terremoti, incendi, tempeste, atti vandalici.

Secondo Louis Marin (1993, tr. it., p. 277), la nostra conoscenza della forza dell'immagine, per noi "ritardatari" e "glossatori", arriva solo riconoscendone gli effetti nei segnali del loro esercizio sui corpi riguardanti e interpretandoli nei testi in cui questi segnali sono scritti, nei discorsi che li registrano, li raccontano, li trasmettono e amplificano. È una "traversata" in due sensi: 1) l'immagine attraversa i testi e li modifica; 2) i testi, attraversati dall'immagine, la trasformano. L'immagine, in questa concezione, prende forma con il linguaggio, il discorso, la parola. Si avverte qui un dualismo artificioso, improduttivo, fra l'immagine che si mostra, da un lato, e il testo che si dice, come luogo del verbo, dall'altro. Genette (*op. cit.*) adotta invece per tutti i tipi di mediatori del rapporto opera-immagine il termine generico di *ri-manifestazione*, che copre sia le nuove "esecuzioni" visuali sia le nuove "denotazioni", i vari mezzi verbali di consegna alla storia di un oggetto di immanenza con prescrizione di esecuzione. L'oggetto si trasmette da una manifestazione all'altra; è un modello che funziona tanto come *segnale* che occorre interpretare, quanto come *matrice* puramente meccanica (o fotonica), come impronta. È un'altra distinzione, oltre a quella fra "identità specifica" e "identità numerica", che Genette preleva da Prieto (1988). Ci sono esecuzioni che si servono dell'originale come *segnale* – vanno appositamente in cerca delle caratteristiche della sua identità specifica. Pensiamo alla *copia*. E ci sono esecuzioni che si servono dell'originale come *matrice*, come mezzo materiale per restituire il maggior numero possibile di caratteristiche dell'originale, indipendentemente dalla loro pertinenza. Pensiamo alla *riproduzione*. In questo senso, per Prieto (*op. cit.*), la copia presuppone un'interpretazione dell'originale, la riproduzione no. In alcuni casi, però, come in *Die Alten* di Polke, si scremano moltissimo le capacità di cattura riprodotiva, sicché la macchina che

verso. È la condizione necessaria, benché mai sufficiente, perché l'oggetto sia autentico. Serve apprenderne la "ricetta di produzione", che qualifica l'oggetto in base al modo in cui è stato prodotto, ma anche usato: il suo *pedigree*, rivelato da una serie di discorsi su di esso (*ivi*, p. 28).

prende le impronte è resa “sensibile” solo a certi “parametri” dell’originale e per mirati effetti estetici, cognitivi e passionali. Insomma anche la riproduzione, a suo modo, può interpretare.

Genette (1994), come riportato nelle note finali di *Immanenza e trascendenza*, avrebbe voluto dedicare uno studio ai *modi di azione* delle opere, dopo questo volume sulle loro *modalità di esistenza*. Cosa che non ha fatto. Ne ha evidenziato però l’utilità:

Se l’immanenza è dell’ordine dell’essere (di che sorta di oggetti si tratta?), la trascendenza, nei suoi diversi modi, è più dell’ordine del fare o dell’agire, perchè riguarda il rapporto variabile tra l’oggetto di immanenza e l’effetto che esercita (o meno) sui suoi destinatari e che resta chiaramente da descrivere. Se l’immanenza definisce, in qualche misura, l’opera a riposo (o piuttosto *in attesa*), la trascendenza ci mostra già, almeno all’orizzonte, l’opera *in azione* e l’arte all’opera (Genette 1994, tr. it., p. 267).

La semiotica del visibile può riprendere vantaggiosamente questo progetto, da un lato descrivendo casi di fenomenologia della fruizione, dall’altro analizzando opere che fermentano a distanza. Implementazioni di vario tipo le attivano rendendole immagini condivise; poi testi e opere successivi le rianimano (vd. qui § 2.9.; § 3.6.). In questa prospettiva si tratta non di presentificare gli assenti – «il primitivo della rappresentazione come effetto è presentificare l’assente, come se ciò che ritorna fosse lo stesso e talvolta meglio, più intenso, più forte dello stesso» (Marin, *op. cit.*, tr. it., p. 274) – ma di mantenere in vita i morti, per renderli dei “non morti” se non dei “*quasi vivi*”: «tiene in sé la pittura forza divina non solo quanto si dice dell’amicizia, quale fa gli uomini assenti essere presenti, ma più i morti dopo molti secoli essere, tale che con molta ammirazione dell’artefice e con molta voluttà si riconoscono» (Alberti 1435, II, 25). L’azione dell’opera, produttiva di immagini, è paragonabile al parto difficile della donna aiutato dal canto dello sciamano, un misto ritmico di parole, suoni, gesti, incensi (Lévi-Strauss 1958, tr. it., pp. 210-229). La connessione fra azioni esterne, da un lato, e immaginari e immaginazioni, dall’altro, dipende dal grado di efficacia simbolica. Funziona benissimo, in proposito, grazie a una convergenza di tutti gli elementi che ne compongono il testo, l’installazione di Bill Viola nella chiesetta di San Gallo a Venezia *Ocean without a Shore* (2009). L’isotopia dei morti *virtualmente vivi* è qui asspettualizzata dalla parte dei *revenant* e giocata, figurativamente, sia attraverso personaggi antropomorfi, che

arrivano, ci guardano e se ne vanno, con l'andamento del ritornello, sia attraverso la commutazione tra pala d'altare e affresco mobile, pittura e video, supporti e tecnologie vecchi e nuovi (Fabbri 2009).

Superfluo dirlo, ma al fondo della teoria di Genette, debitrice delle capillari articolazioni di Goodman e di Prieto, c'è l'idea della *meta-morfosi* dell'opera non come incidente, ma come sua stessa natura: l'opera cresce, diventa immagine e poi può fissarsi nell'immaginario collettivo, presente a ritmi alterni, o declinare e sparire. I molti e diversi testi che la manifestano sono il suo brusio. I cambiamenti possono essere intrinseci, dovuti al passare del tempo, che comporta mutilazioni, decolorazioni, deterioramenti e danneggiamenti di vario tipo, oppure estrinseci, dettati da scale di valore nell'arte e dall'evoluzione del gusto nella ricezione delle opere, che provoca modificazioni attenzionali nella relazione con le opere. I due prossimi paragrafi affrontano isolatamente le due questioni.

3.4.2. I "quasi vivi": la pratica del restauro

Campo privilegiato della "ri-manifestazione", dell'emergere dei "quasi vivi", è il restauro, pratica che finora ha catturato poco l'attenzione dei semiotici. A torto. Il restauro è una delle modalità di azione più efficaci dell'opera: «richiama e trasforma l'identità specifica di un originale» (Prieto 1988, p. 32). La teoria di Cesare Brandi (1963) è ancora un riferimento essenziale a riguardo. Brandi definisce il restauro «momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte», nella sua consistenza fisica e nelle sue polarità estetica e storica, in vista della trasmissione alle generazioni future. La consistenza fisica è una priorità perché rappresenta il luogo stesso della manifestazione dell'immagine. È sulla consistenza fisica che si devono fare tutti gli sforzi e le ricerche affinché l'opera duri il più a lungo possibile.

Contrario alla logica del restauro in quanto ritorno a un punto fisso originario, inevitabilmente perduto, Brandi spinge invece a ristabilire l'"unità potenziale" dell'opera, cioè la sua identità narrativa: un confronto tra l'oggetto e le copie eseguite nel tempo e una scommessa *comparativa* con i precedenti trattamenti, *previsionale* dei futuri. Il restauro, infatti, fa fronte a una doppia storicità: la prima, che coincide con l'atto di enunciazione che l'ha formulata, la seconda in cui l'opera entra nel mondo della vita, costituita da tutti i presenti storici che sono divenuti passati, ma del cui transito l'opera può aver tenuto traccia. Fino al presente del riguardante, unico momento legittimo

per l'intervento del restauratore. Si restaurano perciò anche le copie romane, i multipli in marmo e monocromi, di statue greche perdute, che erano in bronzo e policrome. Le mostre di Salvatore Settis per la Fondazione Prada nelle due sedi di Venezia e di Milano, *Serial Classic* (2015) e *Portable Classic* (2015), evidenziano bene la cultura della copia e questa immagine distorta, ma a cui siamo affezionati, del "canone greco", che si è formato a partire da un'altra epoca e da un'altra tradizione, quella latina.

L'immagine, cioè il viaggio dell'opera nel tempo come unità potenziale, risulta, fra le altre cose, dalla cura scrupolosa della *materia nella forma*, dall'attenzione per gli aspetti fenomenologici della sostanza espressiva. La categoria struttura/involucro, proposta da Fontanille (2004) per comprendere meglio le figure di corpi-oggetti e di corpi-soggetti, i movimenti dall'interno della carne all'esterno del corpo, passando per l'intermediario della pelle, si trova articolata in Brandi (*op. cit.*) come una tensione tra *struttura* e *aspetto*: la struttura, cioè la morfologia dell'oggetto e il suo "scheletro", è subordinata all'aspetto, cioè alle impronte stratificate del tempo, dell'ambiente, delle enunciazioni plurali che vi si sovrappongono. L'adagio "com'era dov'era" è «un'offesa alla storia e un oltraggio all'estetica» (*ivi*, pp. 46-47), pretesa di inserirsi nel ciclo chiuso che è la creazione e di abolire l'ininterrotto tempo che documenta l'oggetto. Da Brandi in poi i restauratori rispettano l'età dell'opera, senza rimuovere o pulire tutto ciò che sembra grasso e sporco e calcolando invece i punti di giusta sedimentazione della *patina*. È la patina infatti a conferire agli oggetti l'aria di famiglia, questa marca di adattamento all'ambiente, primo passo per la trasmissione. Da un lato contiene, conserva, stabilizza, dall'altro iscrive, imprime. La patina indica appunto «l'età, non il decadimento» (Kurz 1962, tr. it., p. 141); toglierla significa volutamente distruggere un'opera d'arte. Gli artisti riconoscono le loro opere solo dal momento in cui si forma, sotto l'azione dell'aria, questo "film" di protezione, che è fisico, perché impedisce a qualsiasi agente corruttore di intaccare le materie che essa copre, ma anche simbolico, un sintomo della tenuta necessaria per la perduranza. Nei quadri è uno strato di vernice divenuto giallognolo e che impartisce una tonalità calda e armoniosa. Ci si industriava allora a scegliere colori che anticipassero questo effetto. La patina è la «ricompensa per i capolavori» (Gide, in Genette 1994, tr. it., p. 247): la vantano solo opere diventate immagini.

3.5. Amnesie del sistema dell'arte

Il restauro interviene su opere pensate per durare. Mal si concilia con il carattere effimero delle forme contemporanee. Nella scala di valori del sistema artistico (e non solo) l'aspetto puntuale, repentino, è marcato positivamente e contrasta la durata. Non si restaura una performance e l'installazione dura il tempo che trova. Si escogitano, certo, maniere per archivarle, registrandole, fotografandole, ma in sé queste nuove azioni sono da fruire all'istante, nell'*hic et nunc*. È un fattore che mette a rischio la loro possibilità di diventare immagini, perché materialmente nascono e muoiono. C'è, legato a questo, un terzo ascendente che angustia gli appassionati di immagini artistiche: la «sacralizzazione del fabbricante d'arte»: una personalizzazione che, nel corso del XX secolo, «è andata di pari passo con la desacralizzazione dell'immagine [...], l'immagine, meno è medianica, più è mediatica» (Debray 1992, tr. it., pp. 54-55). Quando un'opera simbolizza, l'artista può assentarsi dalla scena. È la strategia di Banksy, che, provocatorio contro la messa in mostra di artisti che intervengono per dare spiegazioni, si rende anonimo, si eclissa. Il presenzialismo odierno, invece, alle fiere, in interviste, in fotografie, su Internet, è a volte spesso il sintomo della mancanza di opere da trasmettere: si diffonde il nome dell'artista, nell'immediato, nella contingenza del presente, usando gli stessi supporti e tecniche adatti alla trasmissione delle opere, ma di fatto nessuna opera passa, vuoi perché non ha di base un'articolazione testuale potente, vuoi perché l'efficacia simbolica con cui dovrebbe essere trasmessa è deviata appunto verso l'enfasi della personalità. Un artista, la cui opera simbolizza poco, ha interesse a drammatizzare il più possibile la propria vita. Ma che immagine resta poi? Forse solo una caricatura della "legenda dell'artista" (Kris, Kurz 1979), di quando era un mix di talento nell'invenzione e riserbo, non fosse altro che per la sua indole saturnina. Esternare spetta alle opere. Oltre ai segni del tempo, al carattere effimero e alla sacralizzazione dell'artista, un quarto cambiamento che incide sul destino delle opere è l'incostanza del gusto. Oggi, per esempio, l'Ottocento è *demodé*: quadri di Delacroix e Géricault, che fino a cinquant'anni fa erano una pietra miliare dell'arte occidentale, non si citano più. Sono devalizzati.

3.5.1. *Christian Boltanski, Liste des artistes... (1995)*

Un testo artistico illuminante sulle dinamiche di ritenzione e amnesia nel sistema dell'arte è *Liste des artistes ayant participé à la Biennale de Venise, 1895-1995* di Christian Boltanski, rifacimento della facciata del padiglione Italia, nel centenario della Biennale Arte di Venezia, su commissione dell'allora curatore Jean Clair. Artefice di "liste" per eccellenza, come memoriali funebri, visivi e verbali, Boltanski riveste il prospetto del palazzo ai Giardini con i nomi di tutti gli artisti convenuti in cento anni alla Biennale, più di 15.000. I nomi sono anche diffusi a mezzo manifesti e registrati in un volume. Il lungo elenco agisce, con la figura retorica dell'accumulazione, per esibire tutti gli artisti di tutte le edizioni della Biennale di tutte le Biennali, quella del centenario appunto. È il palinsesto di un secolo di storia artistica sulla scena in cui si è consumata, destinato però a svanire. Il restyling della facciata era provvisorio ed è stato rimosso con la chiusura della mostra. L'artista mima, in maniera tautologica, il rito tipico di queste grandi esposizioni: esporre – l'installazione – divulgare – la performance con distribuzione di manifesti – e pubblicare in un catalogo – la stampa del libro. La "macchina di visione" che è la Biennale è sollecitata a guardare se stessa, a interrogarsi sulle tracce che lascia.

Sulla facciata del padiglione i cognomi di *Liste des artistes...* scorrono da sinistra a destra e dall'alto in basso, in maiuscolo a caratteri tipografici e su una pellicola adesiva trasparente. La lista sincronizza un insieme di umani vissuti in fasi diverse del Novecento e accomunati dallo stesso mestiere, per lo meno al tempo della convocazione in Biennale. Fra gli altri: PICASSO PABLO, PICCHI GIULIANO, PICCINATO L.; POLLOCK COURTENAY EDWARD MAXWEL, POLLOCK JACKSON; MANZONI CARLO e MANZONI PIERO. Non manca BOLTANSKI CHRISTIAN. A differenza degli inventari tipici della produzione di Boltanski – *Archive* (1987), *Les enfants de Dijon* (1991), *Menschlich* (1994), *Museo per la Memoria di Ustica* (2007) – nel memoriale di artisti, che raccoglie patronimici, acronimi, nomi collettivi, pseudonimi e perfino anagrammi, la sceneggiatura della morte fisica e del compianto è solo una delle tematizzazioni di un'ideologia specifica: il come della scomparsa. L'operazione del rinvio segnico qui porta non solo a constatare il "non c'è più", ma a formulare il problema in termini di *mediazione* tra significante e significato. Se in *Les abonnés du téléphone* (2000) Boltanski sollecitava il visitatore alla conoscenza di una vasta unità integrale, gli abbonati dell'elenco telefonico, nel'intervento a Venezia, invece,

invita ad incontrare una specifica totalità partitiva. Il focus è sulla figura dell'artista, rispetto al suo ruolo tematico e alla sua forma di vita. Molti dei nomi sono etichette vuote, inefficaci, opache, che non ancorano ad alcun referente noto. Al pubblico tocca constatare il numero assai raro di epigoni ed esorbitante di carneadi, verificando, nel riepilogo di cento anni di Biennale, le occorrenze transitive e intransitive. Su questo "puzzle dei morti" (Didi-Huberman 2010, tr. it., p. 217), che è un muro di gomma, l'identità si dispiega non come un dato stabile ma come un costruito narrativo, subordinato alla negoziazione fra gruppi sociali. Boltanski patteggia con lo spettatore la possibilità di apprendere le parabole degli artisti, fallimenti e successi.

3.5.2. *L'archivio: "uso monumentale" e "uso documentale"*

Ma l'artista accentua il divario fra la messe di predecessori nel prospetto del palazzo e la nostra incapacità di ricordarli con uno stragemma verbovisivo: mostra ai lati della facciata, fra i nomi dell'elenco, due affreschi allegorici: *La nascita di Roma* di Franco Gentilini, a sinistra, e *La regina del mare* di Antonio Santagata, a destra, che dopo l'anno in cui erano stati esposti, il 1938, sono rimasti lì, nello stesso punto, ma subito oscurati, coperti da pannellature. Compiono visivamente lo stesso movimento dei nomi scritti: vengono in superficie. Nel 1995 scaglie di passato che si vogliono dimenticare⁷ risorgono dalle ceneri.

Due anni prima, nel 1993, Boltanski aveva partecipato alla Biennale di Bonito Oliva con l'installazione *Les archives de la Biennale de Venise en 1938*. Si era intromesso nell'ecologia di paesaggi, ritratti, nudi in posa, nature morte apprezzati da Mussolini e Hitler e l'aveva cucita con notizie di cronaca della rivista *L'Illustration*: l'occupazione nazista della Cecoslovacchia, la resistenza dei cinesi contro il Giappone, l'Anschluss, le leggi antisemite, la guerra civile spagnola, le purghe staliniane. Un montaggio critico fra i fatti drammatici di quell'epoca e la gara della Biennale, «ultimo ridicolo carnevale, nel

7 Che le due opere non piacesse lo rivela un'osservazione di Giovanni Carandente, direttore del settore Arti visive alla Biennale del 1988: «il recupero della facciata antica porta già nel 1988 allo scoprimento delle due pitture murali a tempera *Regina del Mare* e *Nascita di Roma*. Per quanto celebrative, esse rivelano un patetico, delizioso primitivismo». Cfr. G. Carandente nel *Catalogo della XLIII Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia*, Fabbri, Milano 1988.

quale non vedi nulla e ti preoccupi solo del premio» (Boltanski in Soutif 1997, pp. 104-105). Come si spiega, però, l'interferenza tra le due opere del '38 – gli affreschi che allora decoravano la facciata – e la lista di artisti del centenario? È chiaro che Boltanski fa leva sulla dimenticanza: prefigura uno spettatore punto nella propria incompetenza, sa che non ricorderà la mostra del 1993, intertesto della *Liste*. Il colmo è che *Les archives...* rientrava, per scelta di Bonito Oliva, nella sezione “Punti dell'arte-Fermo”. Con lo svelamento degli affreschi nel 1995 l'artista strappa all'oblio due pezzi di storia all'unisono – la Biennale del '38 e l'installazione del '93. Enfatizza lo iato fra “uso monumentale” e “uso documentale” dell'archivio (Foucault 1969) e trasforma il monumento in documento. Un documento che è però è anche un *pharmakon*, come tutti gli archivi (Ricoeur 2000): rimedio a un vuoto di conoscenza e veleno per la politica della Biennale, che, testimone l'installazione del 1993, ha sposato un sistema di raffreddamento della memoria, congelando al suo interno il cambiamento storico. Accade per l'incontinenza di informazioni consustanziale alle mostre periodiche. *La concession à la perpétuité* (1969) era del resto il titolo dell'installazione montata da Boltanski con Gina Pane e Jean Le Gac alla VI Biennale di Parigi, dove affioravano, da cumuli di terreno, quattro manichini semiseppelliti (DeRoo 2006, pp. 81-83). Una visione scettica permea i percorsi del riconoscimento.

3.5.3. *Teorie della conoscenza e teorie del riconoscimento*

La Lista di Boltanski abbonda di nomi ed è completa, non implica la cernita. Il suo contrario perfetto è l'intervento *Les habitants du Louvre* (2009), una collaborazione tra Boltanski e Jacques Roubaud, poeta e matematico, che prende spunto dalle conferenze di Eco al Louvre sulla *Vertigine della lista* (2009). *Les habitants du Louvre* è un catalogo cartaceo in cui fotomontaggi di volti mixano artisti del museo e suoi impiegati. Un elenco riporta i nomi di tutti i partecipanti del progetto, molti dei quali, però, sono ignoti ai più, perfetti sconosciuti. La ragione della loro impopolarità è diversa da quella dell'installazione veneziana, ma il risultato, almeno rispetto all'elenco, è lo stesso. Qui, però, l'appartenenza alla classe non è dettata da una professione condivisa, da un mestiere in comune, da un'omogeneità attoriale. L'isotopia e il criterio di selezione sono invece spaziali e riguardano la permanenza al Louvre. Un alto range di *stanzialità* in uno specifico museo dà il diritto ad artisti e impiegati insieme di

essere rappresentati nella lista in un'identità visiva svisata, trasformata. In *Les habitants du Louvre* non si tratta di associare un nome a un volto, di *conoscere* i singoli nomi associandoli a referenti esterni, quanto piuttosto di *riconoscere* un operato di atti e di apporti misti, ma ugualmente validi, forniti nel tempo a beneficio del museo. È farsi un'immagine delle persone che operano al Louvre, dove chi semina raccoglie. *Les habitants du Louvre* retroagisce sulla *Liste* veneziana e sanziona negativamente la natura e la condotta delle mostre periodiche: l'attività di cura, di stratificazione, sedimentazione e archiviazione del museo si oppone alla rotazione e al sorpasso ciclici e fugaci delle biennali. Il genere retorico dei due interventi è epidittico: di lode, di celebrazione nel lavoro parigino, di biasimo, di dissenso nel lavoro veneziano. *Liste des artistes* "lista a lutto" non solo artisti caduti nell'oblio, ma una prassi consolidata del sistema dell'arte che non tramanda opere né artisti, vive di presente.

Paul Ricœur (2004) si stupiva dell'assenza, nel paradigma filosofico, di una teoria del riconoscimento che stesse alla pari con una teoria della conoscenza. Ha elaborato un "percorso" tripartito usando le accezioni attiva, riflessiva e passiva del concetto di "riconoscimento": riconoscimento di un oggetto (oggettività), di se stessi (soggettività) e reciproco (intersoggettività), livello in cui Ricœur (*op. cit.*) colloca la stima sociale. La differenza, per ognuno dei tre livelli, è fra "attribuzione", "identificazione" e "valutazione" delle competenze. Il riconoscimento è «un'operazione cognitiva con cui un soggetto costruisce l'alterità – soggetto-altro o antisoggetto – mentre costruisce se stesso» (Greimas, Courtés 1979, tr. it., voce "Riconoscimento", pp. 277-278). È in effetti ripartita in tre funzioni: *attribuzione*, al soggetto-altro, di una competenza strutturata a partire dalle sue rappresentazioni nel proprio spazio cognitivo (è il "simulacro" dell'altro); *identificazione* della competenza dell'altro con configurazioni pragmatiche, cognitive o passionali tipiche, cioè commisurazione delle sue qualità rispetto agli stereotipi dell'esperienza; infine *valutazione* di questa competenza in relazione alle proprie (*ivi*, p. 277). «Nella valutazione il soggetto dimostra di avere effettuato la stessa serie di operazioni, ma questa volta rispetto a se stesso» (*ivi*, p. 278). La relazione intersoggettiva, che l'altro sia un umano o un non umano, sussume le rappresentazioni dell'oggetto e del soggetto. Forse oscillazioni e implicazioni epistemiche nell'essere riconosciuti e quindi nel meritare dall'altro, ma anche mancato coraggio nel riconoscere, «atto fondativo di autorità» (Gadamer 1960), impediscono perfino una sistematizzazione teorica

del riconoscimento. Per fortuna le culture offrono modelli che ne rendono intelligibili andamenti e significati.

3.6. *L'analisi*: Vik Muniz, *Afterglow* (2017)

Fino a pochi decenni fa le foto ricordo venivano stampate e incorniciate o incollate su album. Era il modo di tramandare al futuro i nostri “geni” iconografici. Si sentiva il clic del tempo fra la posa che ci raccontava e il presente vivente già altrove (Barthes 1980). Oggi gli ambienti di partecipazione, pur fra condivisioni e commenti, sono sempre più incorporei; e queste foto, prodotte silenziosamente e caricate su Internet, partono con i loro significati verso altri lidi. Sapere che cosa si trattiene delle passeggiate in musei carichi di storia è un enigma.

Afterglow: Pictures of Ruins (2017) è una mostra dell'artista brasiliano Vik Muniz. Ospitata nella Galleria di Palazzo Cini della Serenissima e curata da Luca Massimo Barbero, rievoca i processi percettivi di una giornata da turisti dell'arte. Un'esposizione *site specific*, ma che esemplifica i moderni Grand Tour. Nella sala di ingresso, a distanza di 10 metri, sembra di trovarsi circondati e davanti a una pittura tattile e pastosa, che ritrae, in formato gigante, copie di vedute architettoniche italiane del XVIII secolo (Fig. 15).



Fig. 15.
Vik Muniz,
*Preaching
among the
Ancient Ruins,
after Giovanni
Pannini*,
serie *Afterglow*,
2017, digital
C-print, 180,3
x 223,3 cm,
Collezione
privata.

La prima impressione, per quanto è spesso questa pittura, illusionistica, è di vedere un *trompe-l'œil* di originali a cui l'artista si ispira (Fig. 16). Muniz, che ha rappresentato il Padiglione Brasile alla Biennale *Platea dell'umanità* (2001) di Harald Szeemann, ha una formazione da scultore. Man mano che ci si avvicina, però, le solide fresche "pennellate" si rivelano il prodotto di una plurima rimediazione: emergono miriadi di ritagli di riproduzioni fotografiche di opere, estratti da manuali e cataloghi di storia dell'arte, che sono accostati e sovrapposti con il collage (Fig. 17), sulla base dei colori, per ricreare quelle pitture di vedute.

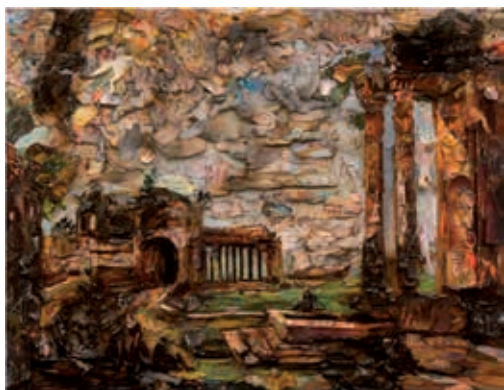


Fig. 16. Vik Muniz, *Fantasy Landscape with Ruins and Figures, after Canaletto, serie Afterglow*, 2017, digital C-print, 180,3 x 233,4 cm, Collezione privata.



Fig. 17. Vik Muniz, *Fantasy Landscape...*, dettaglio.

Indietreggiando, ci si accorge che i collage sono stati fotografati. Lo scultore Muniz è un artigiano dadaista! La fotografia digitale incassa e omogeneizza il collage, che a sua volta rimedia pitture che simulano architetture. Ipermediazione e immediatezza (vd. § 1.5.4.1.) qui si alternano; dipendono da una prossemica spettatoriale istruita dai testi.

3.6.1. *Collezioni di sguardi*

L'artista brasiliano dialoga con la mostra allestita un anno prima nelle stesse sale, *Capolavori ritrovati della collezione di Vittorio Cini*

(2016). Coniuga al presente opere di Dosso Dossi, di Giovanni Paolo Pannini, di Canaletto, Francesco Guardi, Piranesi, Hubert Robert, Friedrich, Constable. Nascono così, fra gli altri: *Allegorical Scene, after Dosso Dossi* (2017), *Landscape with Ruins, after Francesco Guardi* (2017), *Preaching among the Ancient Ruins, after Giovanni Paolo Pannini* (2017, Fig. 1), *Fantasy Landscape with Ruins and Figures, after Canaletto* (2017), *Roman Capriccio Imaginary Landscape with Antique Landmark, after Giovanni Paolo Pannini* (2017), *Vue of the Grand Galerie of the Louvre in Ruins, after Hubert Robert* (2017).

La scelta dei dipinti della Cini è mirata: risponde alla volontà di mostrare come la storia si è costruita tramite accumuli di materiali. *La Scena allegorica (Riso, Pianto, Paura)* di Dosso Dossi (1524-29, olio su tavola) “copiata” da Muniz (Fig. 18) era del resto una raccolta di espressioni facciali passionali coincidente con l’alba del collezionare, del *Wunderkabinet*.



Fig. 18. *Allegorical Scene after Dosso Dossi*, 2017, serie *Afterglow*, 2017, digital C-print, diagonali 107 x 95 cm, lato 71 cm, Collezione privata.

Significativo è il tavolo-parapetto senza firma, cioè non personalizzato – il quadro è un oggetto già pronto alla circolazione e nego-

ziazione – con una pagnotta di pane presa a morsi e un calice di vino vuotato e riverso. Muniz espone la sua versione della *Scena* in una sala a parte, sempre con il procedimento del *cut and paste* da riproduzioni di opere storico-artistiche. La intreccia però intertestualmente con un prezioso bicchiere rosso rubino in vetro di Murano, i cui pezzi sono sparsi a terra insieme al vino che conteneva. Manufatto di Berengo Studio 1989, la scultura prolunga nel *Lebenswelt* (“mondo della vita”) il calice della *Scena* di Dossi, ma tridimensionale, su scala e infranto. Una magnificazione ironica dell’allegoria del *Wunderkabinet*.

Ciascun testo fotografico risulta da una collezione di lacerti che riuniscono culture artistiche medievali, moderne e contemporanee, oltre che geograficamente distanti. Un vero e proprio museo immaginario alla Malraux (1965), con dettagli delle più varie origini decontestualizzati e riaggregati in simultanea, per la gioia degli attribuzionisti. Interi paesaggi sono fabbricati per associazioni cromatiche e luministiche, da cieli e nuvole alle architetture al terreno su cui poggiano. Una colonna del tempietto del *Capriccio romano dopo Pannini* è “edificata”, ad esempio, con brandelli di figure di Petrus Christus, Bosch, El Greco, Memling, Rubens, van Dyck, Franz Marc, Picasso, Frida Kahlo...

Il bicchiere in frammenti non può non alludere alla dissoluzione di questi patchwork. Che cosa ne garantisce la tenuta? Qual è il legante, il criterio che giustifica un simile trattamento? Anzitutto i singoli pezzi rimandano alla tipologia del dettaglio più che del frammento: i contorni sono infatti accuratamente ritagliati e non interrotti né divelti; si protendono oltre se stessi più che sognare nostalgicamente la totalità perduta.⁸ Distribuiti inoltre in tutte le superfici, microscopici occhi e volti della tradizione storico-artistica rendono idealmente gli innumerevoli sguardi che, nei secoli, osservando opere, hanno costituito con esse dettagli. Questi occhi interpellano il visitatore e lo inducono a un medesimo atteggiamento “collezionistico”. Sono porzioni di testi impressi e tracciati che formano i musei delle nostre immagini e schiudono finestre all’immaginazione.

3.6.2. *Rimembrare. Big data dell’arte e immagini-cristallo*

Pictures of ruins, in continuità con il ciclo *Postcards from Nowhere* (2013-), è un tentativo di tracciare nell’immanenza immagini af-

8 Sulla differenza fra dettaglio e frammento cfr. Calabrese 1987.

fastellate nella storia collettiva occidentale e nelle storie individuali. Tecniche – la fotografia digitale e il collage – e media – la pittura e l'architettura – qui non hanno valore metariflessivo. Sono “mezzi” per specifici “messaggi”. Sia visivamente sia verbalmente Muniz enfatizza, in queste sue singolari copie, uno stato preciso, che è quello della rovina (Fig. 19), dell'ammonimento alla conservazione, quando l'accumulo del passato è sulla via del declino, ma resiste ancora come culmine del processo (Simmel 1907). La rovina è l'aspetto attuale delle immagini dell'arte, una forma che continua ad attardarsi nel presente: “*afterglow*” è l'aspetto rosa intenso del cielo dopo il calare del sole, quando la luce si disperde, quando il bagliore di grandi civiltà lascia solo residui.



Fig. 19.
Vik Muniz, *Vue of the Grand Galerie of the Louvre in Ruins, after Hubert Robert*, serie *Afterglow*, 2017, digital C-print, 180.3 x 228,6 cm, Collezione privata.

Alla figura aspettuale della rovina si adatta una prassi enunciazionale specifica, la *rimembranza*: raccogliere e tenere vivi, incollandoli e accorrandoli, i pezzi divenuti dettagli. Il compendio di Muniz si distingue in questo dal più scorrevole *Bilderatlas* di Warburg (2000), dove riproduzioni della storia dell'arte antiche e contemporanee, alla stregua di ritagli di giornale, cartoline, francobolli, pubblicità, simulavano nel montaggio, disposte su pannelli di tela neri, la pellicola cinematografica (Cieri Via 2011). Le “ottiche coerenti” (Zemsz 1967) degli *habitus* e dei ritmi di vita dell'epoca di Canaletto, ma anche del tempo di Warburg, cedono il passo alle “ottiche coerenti” di una percezione dell'arte mordi e fuggi, da turisti. Oggi il brusio

della *parole* artistica è cambiato: all'immagine-movimento si sostituisce un'immagine-tempo sdoppiata in «due direzioni eterogenee, di cui una si slancia verso l'avvenire e l'altra ricade nel passato. Il tempo deve scindersi mentre si pone o si svolge: si scinde in due getti asimmetrici uno dei quali fa passare il presente e l'altro conserva il passato. Il tempo consiste in questa scissione, è essa, esso che *si vede nel cristallo*» (Deleuze 1985, tr. it., p. 96). Oltre a mappare la nuova immagine-tempo, occorre escogitare vie di archiviazione per le opere che cantano, rispetto all'inflazione preoccupante di forme che fuoriescono dalle nuove tecnologie. C'è un "futuro dell'immagine" in ballo (Vercellone 2017). Fruizioni sempre più intangibili devono potersi tradurre dentro nuovi schemi compositivi. Per Muniz la cornice di senso rimane fotografica e la via con cui rappresentare l'esperienza odierna dello spettatore è proprio il cristallo, sotto forma di un collage con dettagli, un bricolage di dettagli che arriva da operazioni di selezione, copiatura, assimilazione, contrasto, ricomposizione. I database di Muniz sono il frutto di un procedimento artigianale laborioso di bricolage.

Ne risultano enunciati che non sono ammassi di generici frammenti ma insiemi indiziari, eloquenti: raccontano all'impersonale, attraverso le scelte compiute, il vissuto da fruitore dell'istanza di enunciazione. Un modello efficace per chi cerca di capire oggi quali approcci adottare nella visualizzazione di grandi dati della cultura artistica (Smite, Smits, Manovich, a cura di, 2015): *immagini-cristallo delle nostre affezioni*. Muniz crea testi che fissano, da un lato, porzioni di altri testi, di altre relazioni attualizzate, dall'altro dettagli, cioè momenti in cui, per lui, alcuni testi sono diventati opere. Gli artisti, rispetto a immagini che soffrirebbero di reminiscenze (Didi-Huberman 2002, tr. it., p. 285), rimembrano.

POST-IT

Questo libro è stato scritto per chi, nell'esperienza in genere o nel corso di analisi empiriche o investigazioni filosofiche, si imbatte nella percezione di modi differenti del manifestarsi del senso. E non sa come renderne conto. I 6 milioni 800mila turisti che visitano Venezia ogni anno si fotografano nei luoghi della città che più li attirano per *attestare* la propria presenza e subito *condividerla*, riprodotta su più media e piattaforme che restituiscono il suo essere divenuta un'*immagine* commemorata. Il senso si produce e si trasforma slittando da un livello a un altro. Il libro ha tentato di chiarire le discontinuità del senso, fra esternità e internità, tramite una semiotica strutturalista e generativa che ha ridefinito e interdefinito *ex novo* le forme del testo, dell'opera e dell'immagine, nelle due sfere dell'immaginazione e dell'immaginario. Testo, opera e immagine, solitamente isolati e considerati realtà date, evidenze di fatto, divengono qui processi e concetti di un sistema unico che li motiva in quanto *modi di esistenza del senso*. Scandiscono le fasi del suo generarsi e rispettivamente: I] i desideri e i doveri di intersoggettività, del tessere relazioni con il mondo ("testo"); II] la realizzazione di queste relazioni, la loro attivazione, il momento della riuscita in base a poteri e a saperi ("opera"); III] le tracce che esse lasciano su chi le vive e stimoli e credenze che suscitano negli individui e nelle collettività, con estensione e intensità variabili ("immaginazione" e "immaginario").

Ciascuno dei tre livelli ha ricevuto un'attenzione particolare in un capitolo a sé, che ne ha indagato funzioni, tonalità e vettorialità. Questa teoria ha così ripercorso la traiettoria degli andirivieni del senso, le sue maniere di circolare incarnandosi ed occultandosi. Ha scommesso sulla forza euristica della semiotica, nello specificare fenomeni confusi o impensati, e si è posta obiettivi metodologici, perché

le differenze fra “testo”, “opera” e “immagine” offrono strumenti di affinamento dell’analisi e accorgimenti per evitare *qui pro quo*. Jenny Holzer, Sigmar Polke e Vik Muniz sono stati i fari di orientamento nella rotta e di illuminazione delle tappe. Nei casi studio di arte contemporanea che completano ogni capitolo si trovano infatti, esemplificati, i modi attuale, realizzato e potenziale-virtuale del senso. Il loro comune denominatore, cioè l’addensamento e la stratificazione di tempi e attori enunciativi diversi, con scarti minimi sul piano figurativo, massimi in termini plastici e materici, dà l’idea delle regole del tracciarsi della conoscenza oggi. Testo, opera e immagine sono i modi con cui l’esperienza si significa.

BIBLIOGRAFIA

Sull'introduzione

- Bergson H., *Matière et mémoire*, PUF, Paris 1959; tr. it. di A. Pessina, *Materia e memoria*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- Borutti S., *Filosofia dei sensi. Estetica del pensiero tra filosofia, arte e letteratura*, Cortina, Milano 2006.
- Cometti J.-P., *Art, représentation, expression*, PUF, Paris 2002.
- De Angelis R., *Il testo conteso. Semiotiche ed ermeneutiche nella seconda metà del Novecento*, ETS, Pisa 2014.
- Dewey J., *Art as experience*, Perigee, New York 1934; tr. it. di G. Matteucci, *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo, Palermo, ed. 2010.
- Fabbi P., "Natura, naturalismo, ontologia: in che senso? Conversazione con Gianfranco Marrone", 2012, ora in Id., *L'efficacia semiotica. Risposte e repliche*, a cura di G. Marrone, Mimesis, Milano 2017, pp. 157-172.
- Id., *La svolta semiotica*, Laterza, Roma-Bari 1998.
- Id., *Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio della sociologia*, *Versus*, 6, 1973, pp. 57-109, ora Sossella Editore, Roma 2017.
- Fabbi P., Mangano D., a cura di, *La competenza semiotica. Basi di teoria della significazione*, Carocci, Roma 2012.
- Ferraris M., *L'immaginazione*, Il Mulino, Bologna 1996.
- Fontanille J., "Les modes d'existence: Greimas et les ontologies sémiotiques", Istanbul, 2018, di prossima pubblicazione.
- Id., *Dagli atti di enunciazione ai modi di esistenza. A proposito della "Piccola filosofia dell'enunciazione" di Bruno Latour*, tr. it. di T. Migliore, Documenti di Lavoro 8, Urbino, Centro Internazionale di Scienze Semiotiche, Aracne, Roma 2017, pp. 43-52.
- Id., *Pratiques Sémiotiques*, PUF, Paris 2008; tr. it. di G. Festi, M. Greco, G. M. Tore, P. Basso Fossali, *Pratiche semiotiche*, ETS, Pisa 2010.
- Id., "La sémiotique est-elle générative?", in M. Arrivé, S. Badir, a cura di, *Sémiotique et linguistique*, *Linx*, 2001, pp. 1-27.
- Genette G., *L'Œuvre de l'art, 1. Immanence et transcendance*, Seuil, Paris 1994; tr. it. di F. Bollino, *L'opera dell'arte, 1. Immanenza e transcendenza*, Clueb, Bologna 1998.

- Goodman N., "The Way the World Is", *Review of Metaphysics*, 14, 1960, pp. 48-56, poi in Id., *Problems and Projects*, Bobbs-Merrill, Indianapolis and New York 1972, pp. 24-32.
- Greimas A.J., *Du sens II. Essais sémiotiques*, Seuil, Paris 1983; tr. it. di P. Magli e M. P. Pozzato, *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Bompiani, Milano 1985.
- Id., *Du sens*, Seuil, Paris 1970; tr. it. di S. Agosti, *Del senso*, Bompiani, Milano 2001.
- Id., *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Larousse, Paris 1966; tr. it. di P. Fabbri, *Semantica strutturale*, Meltemi, Roma 2000.
- Greimas A. J., Courtés J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette 1979; tr. it. di P. Fabbri, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano 2007.
- Greimas A. J., Fontanille J., *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Seuil, Paris 1991; tr. it. di F. Marsciani, I. Pezzini, *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Bompiani, Milano 1996.
- Heidegger M., 1935, *Der Ursprung des Kunstwerkes*; tr. it. di I. De Gennaro, *L'origine dell'opera d'arte*, Marinotti, Milano 2000.
- Id., *Sein und Zeit*, Max Niemeyer, Halle 1927; tr. it. di P. Chiodi, *Essere e tempo*, UTET, Torino 1969.
- Hjelmslev L., *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*, Festskrift udgivet af Kobenhavns Universitet, Ejnar Munksgaard, Copenhagen 1943; tr. it. di G. Lepschy, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino 1968.
- James W., *Is Life Worth Living?* S. B. Weston, Philadelphia 1896.
- Latour B., "Sur un livre d'Etienne Souriau: *Les Différents modes d'existence*", in F. Courtois-L'Heureux, A. Wiarme, a cura di, *Etienne Souriau, une ontologie de l'instauration*, Vrin, Paris 2015, pp. 17-53.
- Id., *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, La Découverte, Paris 2012.
- Id., "Piccola filosofia dell'enunciazione", in P. Basso, L. Corrain, a cura di, *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*, Costa & Nolan, Genova 1999, pp. 71-94; poi tr. it. di T. Migliore in *Documenti di Lavoro* 8, Urbino, Centro Internazionale di Scienze Semiotiche, Aracne, Roma 2017, pp. 9-24.
- Lévi-Strauss Cl., *La pensée sauvage*, Plon, Paris 1962; tr. it. di P. Caruso, *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 1964.
- Lotman Ju. M., *La semiosfera*, Marsilio, Venezia 1985.
- Marrone G., *Prima lezione di semiotica*, Laterza, Roma-Bari 2018.
- Id., Introduzione a Fabbri 2017, pp. 7-49.
- Id., *L'invenzione del testo*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- Marsciani F., "A partire dagli effetti di senso. Le trasformazioni sotto l'apparire", *Actes Sémiotiques*, 2017, n. 120, pp. 1-9.

- Id., *Ricerche semiotiche I. Il tema trascendentale*, Esculapio, Bologna 2012a.
- Id., *Minima semiotica*, Mimesis, Milano 2012b.
- Migliore T., “La maieutica del semiologo”, *Il Verri*, 65, *Travagli*, ottobre 2017, pp. 151-154.
- Id., “L’enunciazione in Louis Hjelmslev”, in A. Zinna, L. Cigana, a cura di, *Louis Hjelmslev (1899-1965). Le forme del linguaggio e del pensiero*, CAMS/O, Toulouse 2016, pp. 123-147.
- Mitchell W. J. T., “Beyond Comparison: Picture, Text and Method”, in Id., *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*, University of Chicago Press, Chicago and London 1994, pp. 83-107.
- Panattoni R., Grazioli E., a cura di, *Le scarpe di van Gogh, Riga*, 34, Marcos y Marcos, Milano 2013.
- Paolucci C., *Strutturalismo e interpretazione*, Bompiani, Milano 2010.
- Pezzini I., *Immagini quotidiane. Sociosemiotica visuale*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- Pozzato M.P., *Semiotica del testo*, Carocci, Roma 2009.
- Propp V., *Morfologia skazki*, Leningrad, Academia 1928; tr. it. di S. Arcella, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 1966.
- Sartre J.P., *L’imagination*, PUF, Paris 1936; tr. it. di A. Bonomi, *L’immaginazione*, Bompiani, Milano 1962.
- Saussure, F. de, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris 1916; tr. it. di T. De Mauro, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari 2003.
- Schapiro M., “The Still Life as a Personal Object. A Note on Heidegger and van Gogh”, in M. L. Simmel, a cura di, *The Reach of Mind: Essays in Memory of Kurt Goldstein*, Springer, New York 1968; tr. it., di M. G. Dondero “L’oggetto personale come soggetto di natura morta. A proposito delle osservazioni di Heidegger su van Gogh”, in L. Corrain, a cura di, *Semiotiche della pittura*, Meltemi, Milano 2004, pp. 193-206.
- Simondon G., *Du mode d’existence des objets techniques*, Aubier Montaigne, Paris 1958.
- Souriau E., *I differenti modi d’esistenza e altri testi sull’ontologia dell’arte*, a cura di F. Domenicali, Mimesis, Milano 2017.
- Id., *Les structures maîtresses de l’œuvre d’art*, SEDES, Paris 1960; tr. it. di F. Domenicali, “Le strutture portanti dell’opera d’arte”, in Souriau 2017, pp. 231-261.
- Id., *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, Flammarion, Paris 1950.
- Id. [1943], *Les différents modes d’existence. Suivi de l’œuvre à faire*, précédé de l’Introduction “Le sphinx de l’œuvre” par I. Stengers e B. Latour, PUF, Paris 2009.
- Id., 1938, *Avoir une âme: essai sur les existences virtuelles*, Les Belles Lettres, Paris / Annales de l’Université de Lyon.
- Wunenburger J.-J., *La vie des images*, Presse Universitaire de Strasbourg, 1995; tr. it. di R. Castoldi, *La vita delle immagini*, Mimesis, Milano 2007.

Sul testo

- Agamben G., *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.
- Alberti L.B. [1435], *De pictura*, in *Opere volgari*, Laterza, Bari 1973.
- Alpers S., *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press, Chicago 1983; tr. it. di F. Cuniberto, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Bollati Boringhieri, Torino 1984.
- Arnould A., Nicole P. [1683], *La logique, ou l'art de penser. Contenant, outre les règles communes, plusieurs observations nouvelles propres à former le jugement*, Gallimard, Paris 1992.
- Arnheim R., *Picasso's Guernica. Genesis of a Painting*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1962; tr. it. di G. Dorfles, *Guernica. Genesi di un dipinto*, Abscondita, Milano 2005.
- Bachelard G., *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris 1949.
- Id., *La Terre et les Rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination des forces*, José Corti, Paris 1948.
- Id., *L'air et les songes*, José Corti, Paris.
- Id., *L'eau et les rêves*, José Corti, Paris.
- Bacon F., *Interviews with Francis Bacon*, a cura di D. Sylvester, Thames and Hudson, London 1975; tr. it. di D. Comerlati, *Interviste a Francis Bacon*, Skira, Milano 2003.
- Barthes R. [1973], "Réquichot et son corps", in *L'obvie et l'obtus: Essais Critiques III*, Seuil, Paris 1982; tr. it. di L. Lonzi, "Réquichot e il suo corpo", in *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1985.
- Id., *L'ancienne rhétorique*, Seuil, Paris 1970; tr. it. di P. Fabbri, *La retorica antica*, Bompiani, Milano 1972.
- Basso Fossali P., *Il trittico 1976 di Francis Bacon. Con Note sulla semiotica della pittura*, ETS, Torino 2013.
- Id., *Vissuti di significazione. Temi per una semiotica viva*, ETS, Torino 2008.
- Bastide F. "Le traitement de la matière: opérations élémentaires", *Actes sémiotiques-Documents*, n. 89, 1987; tr. it. di A. Perri, "Il trattamento della materia", in Fabbri, Marrone, a cura di, 2001, pp. 343-358.
- Belting H., *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink Verlag, München 2001; tr. it. di S. Incardona, *Antropologia delle immagini*, Carocci Editore, Roma 2013.
- Benjamin W., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012.
- Id. [1935], *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1955; tr. it. di A. Pinotti, A. Somaini, "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica", in Benjamin 2012, pp. 17-73.

- Benveniste E., *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, a cura di P. Fabbri, tr. it. di T. Migliore, Bruno Mondadori, Milano 2009.
- Beyaert-Geslin A., “De la texture à la matière”, *Protée*, 36, numéro 2, automne 2008, pp. 101-110.
- Boehm G., *La svolta iconica*, a cura di M.G. Di Monte e M. Di Monte, Meltemi, Roma 2009.
- Bolter J. D., Grusin R., *Remediation: Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge, MA 1999; tr. it., di A. Marinelli, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e Associati, Milano 2002.
- Bondì A., “La plasticité au cœur de la sémiologie: la machine sémiolinguistique de L. Hjelmslev”, in A. Zinna, L. Cigana, a cura di, *Louis Hjelmslev (1899-1965). Le forme del linguaggio e del pensiero*, Éditions CAMS/o, Collection Actes, Toulouse 2017, pp. 203-225.
- Bordron J.F., *L'iconicité et ses images. Etudes sémiotiques*, PUF, Paris 2011.
- Brandi C. [1950], “Some factual observations about varnishes and glazes”, in Id., *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1977, 99-121.
- Bryson N., *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven 1983.
- Calabrese O., “Problèmes d'énonciation abstraite”, *Actes Sémiotiques Bulletin*, 44, 1987, pp. 35-40; tr. it., “Problemi di “enunciazione astratta”, in L. Corrain, M. Valenti, a cura di, *Leggere l'opera d'arte*, Esculapio, Bologna 1991, pp. 161-164.
- Calvino I., “La letteratura e la realtà dei livelli”, in M. Piattelli Palmarini, a cura di, *Livelli di realtà*, Feltrinelli, Milano 1984, pp. 432-443.
- Caputo C., “La tessitura globale. Glossematica, testi e culture”, in Id., *Tra Saussure e Hjelmslev. Ricerche di semiotica glossematica*, Carocci, Roma 2015, pp. 81-104.
- Castells M., *Communication Power*, Oxford University Press 2006; tr. it., *Comunicazione e potere*, Università Bocconi, Milano 2009.
- Dällenbach L., *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissements*, Seuil, Paris 2001.
- Damisch H. [1992], *Le jugement de Pâris: iconologie analytique 1*, éd. revue et augmentée, Flammarion, Paris 2011.
- Id., *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture*, Seuil, Paris 1984.
- Deledalle G., *Théorie et pratique du signe*, Payot, Paris 1979.
- Deleuze G., *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Seuil, Paris 1989; tr. it. di A. Moscati, *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2007.
- Id., *Foucault*, Minuit, Paris 1986; tr. it. di P. A. Rovatti, F. Sossi, *Foucault*, Cronopio, Napoli 2002.
- Id., *Cinéma 2. L'image-temps*, Minuit, Paris 1985; tr. it. di J.-P. Manganaro, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano 1993.

- Id., *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Minuit, Paris 1983; tr. it. di J.-P. Manganaro, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Ubulibri, Milano 1984.
- Id., *Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Différence, Paris 1981; tr. it. di S. Verdicchio, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995.
- Deleuze G., Guattari F., *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Paris 1991; tr. it. di A. De Lorenzis, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 1996.
- Id., *Mille plateaux*, Minuit, Paris 1980; tr. it. di G. Passerone, *Mille piani*, Castelvecchi, Roma 2003.
- Id., *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et Schizophrénie*, Minuit, Paris 1972; tr. it. di A. Fontana, *L'Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 1975.
- Dewey J., *Art as experience*, Perigee, New York 1934; tr. it., *Arte come esperienza*, a cura di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Palermo, ed. 2010.
- Dosse F., *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*, La Découverte, Paris 2007.
- Duffy S., *The logic of expression; quality, quantity, and intensity in Spinoza, Hegel and Deleuze*, Aldershot, Hampshire, Ashgate 2006.
- Eco U., *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1971.
- Elkins J., *What Painting Is. How to Think about Oil Painting, Using the Language of Alchemy*, Routledge, New York and London, 1999; tr. it. di T. Migliore, *La pittura cos'è. Un linguaggio alchemico*, Mimesis, Milano 2012.
- Fabrizi P., "I monumenti sono ritornelli", in *Jean-Jacques Lebel*, catalogo della mostra al Centre Pompidou, Parigi, 2018. Di prossima pubblicazione.
- Id., *L'efficacia semiotica. Risposte e repliche*, a cura di G. Marrone, Mimesis, Milano 2017.
- Id., "Diagrammi in filosofia: G. Deleuze e la semiotica pura", *Carte Semiotiche Annali*, 2, 2014, pp. 27-34.
- Id., *La svolta semiotica*, Laterza, Roma-Bari 1998a.
- Id., "L'oscuro principe spinozista: Deleuze, Hjelmslev, Bacon", *Discipline Filosofiche*, anno VIII, n. 1, Vallecchi, Firenze 1998b, pp. 212-221.
- Id., "Come Deleuze ci fa segno. Da Hjelmslev a Peirce", in S. Vaccaro, a cura di, *Il secolo deleuziano*, Mimesis, Milano 1997, pp. 111-124.
- Id. [1987], "Moduli e parabole. Ragionare per figure", in Id., *Elogio di Babele*, Meltemi, Roma 2003, pp. 44-52.
- Fabrizi P., Marrone G., a cura di, *Semiotica in nuce II. Teoria del discorso*, Meltemi, Roma 2001.
- Floch J.-M., "Pour une approche sémiotique du matériau", in *Éspace: construction et signification*, a cura di A. Renier, Édition de la Villette, Paris, 1984; tr. it., "Per un approccio semiotico ai materiali. Sulle osservazioni di Le Corbusier a proposito della rudezza del cemento della Tourette", in

- Id., *Bricolage. Lettere ai semiologi della terra ferma*, a cura di M. Agnello, G. Marrone, Meltemi, Roma 2006, pp. 83-91.
- Fontanille J., *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, Roma 2004.
- Id., "Décoratif, iconicité et écriture. Geste, rythme et figurativité: à propos de la poterie berbère", *Visio*, vol. 3, 2, 1998, pp. 33-46.
- Id., "Sans titre... ou sans contenu?", in Saint-Martin, a cura di, 1998, pp. 77-99; tr. it. "Senza titolo... o senza contenuto?", in *Semiotiche della pittura*, a cura di L. Corrain, Meltemi, Roma 2004, pp. 107-126.
- Foucault M., *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975; tr. it. di A. Tarchetti, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1976.
- Id., *Les Mots et les Choses (Une archéologie des sciences humaines)*, Gallimard, Paris 1966; tr. it. di E. Panaitescu, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1967.
- Freedberg D., *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, 1989; tr. it. di G. Perini, *Il potere delle immagini*, Einaudi, Torino 1993.
- Gell A., *Art and Agency: an Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford 1998.
- Genette G., *L'Œuvre de l'art, 1. Immanence et transcendence*, Seuil, Paris 1994; tr. it. di F. Bollino, *L'opera dell'arte, 1. Immanenza e trascendenza*, Clueb, Bologna 1998.
- Geninasca J., "El logos del formato. Semiótica y estética", *Tópicos del Seminario*, 9, 2003, pp. 61-81; tr. it. di T. Migliore, "Il logos del formato", *Documenti di Lavoro del Centro Internazionale di Semiotica e Morfologia di Urbino*, 3, Aracne, Roma 2013.
- Goethe W., *Massime e riflessioni*, voll. 1-2, Edizioni Theoria, Roma-Napoli 1983.
- Grazioli E., *La polvere nell'arte*, Bruno Mondadori, Milano 2004.
- Greenberg C., "Modernist Painting", in G. Battcock a cura di, *The New Art*, Dutton, New York 1966, pp. 101-110.
- Greimas A.J., *Mitologiche. Una semiosfera lituana*, a cura di P. Fabbri, Documenti di lavoro 9, Urbino, Centro Internazionale di Scienze Semiotiche, Aracne, Roma 2017.
- Id., "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", *Actes sémiotiques. Documents*, 1984, vol. 60; tr. it. di E. Corsanego e T. Lancioni, "Semiotica figurativa e semiotica plastica", in Fabbri, Marrone, a cura di, 2001, pp. 196-210.
- Id., Maupassant. *La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Seuil, Paris 1976; tr. it. di G. Marrone, *Maupassant. Esercizi di semiotica del testo*, Centro Scientifico Editore, Torino 1995.
- Id., "Description et narrativité. A propos de *La Ficelle* de Guy de Maupas-

- sant”, *Revue Canadienne de Linguistique Romane*, 1, 1973; tr. it. “Descrizione e narratività. A proposito de *Lo spago* di Guy de Maupassant”, in Id., *Del senso 2. Narratività modalità, passioni*, Bompiani, Milano 1985, pp. 131-149.
- Id., “Conditions d’une sémiotique du monde naturel”, *Langages*, n. 10, *Pratiques et langages gestuels*, 1968, pp. 3-35; tr. it. “Per una semiotica del mondo naturale”, in Id. *Del senso*, Bompiani, Milano 1974, pp. 49-94.
- Id., *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Larousse, Paris 1966; tr. it. di P. Fabbri, *Semantica strutturale*, Meltemi, Roma 2000.
- Greimas A. J., a cura di, *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, Paris 1972
- Greimas A. J., Courtés J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette 1979; tr. it. di P. Fabbri, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano 2007.
- Greimas A. J., Fontanille J., *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d’âme*, Seuil, Paris 1991; tr. it. di F. Marsciani, I. Pezzini, *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d’animo*, Bompiani, Milano 1996.
- Gruppo μ , *Traité du signe visuel*, Seuil, Paris 1992; tr. it. di T. Migliore, *Trattato del segno visivo*, Bruno Mondadori, Milano 2007.
- Hénault A., Beyaert-Geslin A., a cura di, *Atelier de sémiotique visuelle*, PUF, Paris 2004.
- Hjelmstev L., *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*, Festschrift udgivet af Kobenhavns Universitet, Ejnar Munksgaard, Copenhagen 1943; tr. it. di G. Lepschy, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino 1968.
- Hoffmann M., “Cognitive conditions of diagrammatic reasoning”, *Semiotica*, 186(1/4), 2011, pp. 189-212.
- Jakobson R., *Questions de poétique*, Seuil, Paris 1973; tr. it. di C. Graziadei, *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuale*, Einaudi, Torino 1985.
- Kant I., *Kritik der reinen Vernunft*, Gesammelte Schriften, Hartknoch, Riga 1781-1787; tr. it. di C. Esposito, *Critica della ragion pura*, Bompiani, Milano 2012.
- Kolnai A., “Der Ekel”, *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, X, 1929, pp. 515-569; tr. it. di M. Tedeschini, *Il disgusto*, Marinotti, Milano 2017.
- Lanham R., *The Electronic Word: Democracy, Technology and the Arts*, University of Chicago Press, 1993.
- Leibniz G. W., *Mediationes de cognitione, veritate et ideis*, 1684; tr. it., *Meditazioni sulla conoscenza, la verità e le idee*, in Id., *Scritti filosofici*, a cura di M. Mugnai, E. Pasini, UTET, Torino 2000, I, pp. 252-257.
- Levinson P., *The Soft Edge: A Natural History and Future of the Information Revolution*, Routledge, London 1997.

- Lévi-Strauss C., *Regarder, écouter, lire*, Plon, Paris 1993; tr. it. di F. Maiello, *Guardare, ascoltare, leggere*, Il Saggiatore, Milano 1994.
- Id., *La pensée sauvage*, Plon, Paris 1962; tr. it. di P. Caruso, *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 1964.
- Lotman Ju.M., “Teatral’nyj jazyk i živopis’ (K probleme ikoničeskoj ritoriki)”, 1979; tr. it. di S. Burini, “La lingua teatrale e la pittura (Il problema della retorica iconica)”, in Migliore, a cura di, 2008, pp. 71-82.
- Id., *Struktura judozhestvennogo Teksta*, Iskusstvo, Moskva 1970; tr. it. di E. Bazzarelli, E. Klein, G. Schiaffino, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano 1972.
- Lyotard J.F., “Que le signe est hostie, et l’inverse; et comment s’en débarrasser. Louis Marin, *La critique du discours*”, *Critique*, 342, 1975, pp. 1111-1126.
- Id., *Discours, figure*, Klincksieck, Paris 1971; tr. it. di F. Mazzini, *Discorso, figura*, Mimesis, Milano 2008.
- Manovich L., *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge 2001; tr. it. di R. Merlini, *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano 2002.
- Marin L., “La parole mangée ou le corps divin saisi par les signes”, in *La parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Klincksieck, Paris 1986, pp. 11-35.
- Id., *La critique du discours. Sur la logique de Port-Royal et “Les Pensées” de Pascal*, Minuit, Paris 1975.
- Marrone G., *Semiotica del gusto*, Mimesis, Milano 2016.
- Id., *L’invenzione del testo: una nuova critica della cultura*, Laterza, Roma 2010.
- Marsciani F., “A partire dagli effetti di senso. Le trasformazioni sotto l’apparire”, *Actes Sémiotiques*, 2017, n. 120, pp. 1-9.
- Marx K. [1844], *Manoscritti economico-filosofici*, tr. it. di N. Bobbio, Einaudi, Torino 2004.
- McLuhan M., *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York 1964; tr. it. di E. Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Garzanti, Milano 1977.
- Migliore T., “Interfaccia-Contenuto”, Introduzione a *Rimediazioni. Immagini interattive*, a cura di T. Migliore, Aracne, Roma 2016, pp. 11-50.
- Id., *Miroglifici. Figura e scrittura in Joan Miró*, Et al/JEDIZIONI, Milano 2011.
- Id., “Questo è il mio corpo. Operatività del segno tra J. F. Lyotard e L. Marin”, *Aut Aut*, vol. 338, 2008, pp. 126-136.
- Migliore T., a cura di, *Argomentare il visibile*, Esculapio, Bologna 2008.
- Mitchell W.J.T., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, V. Cammarata, Cortina, Milano 2017.
- Id., “What do Pictures really Want?”, *October 77*, Summer, 1996, pp. 71-82;

- tr. it. di V. Cammarata, A. L. Carbone, F. Mazzara, “Che cosa vogliono davvero le immagini”, in Mitchell 2017, pp. 107-124.
- Id., “The Pictorial Turn”, *Artforum*, 30, 1992, pp. 89-94; tr. it. di V. Cammarata, A. L. Carbone, F. Mazzara, “Pictorial Turn”, in Mitchell 2017, pp. 79-106.
- Paolucci C., *Strutturalismo e interpretazione*, Bompiani, Milano 2010.
- Pareyson L. [1954], *Teoria della formatività*, ed. Bompiani, Milano 1998.
- Parret H., “De l’objet sémiotique”, in M. Arrivé, J. Cl. Coquet, a cura di, *Sémiotique en jeu. A partir et autour de l’oeuvre d’A.J. Greimas*, Editions Hadès-Benjamins, Amsterdam /Philadelphia/ Paris 1987, pp. 25-42.
- Peirce Ch. S., *Opere*, tr. it. di Bonfantini, Bompiani, Milano 2003.
- Id., *Ecrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Seuil, Paris 1978.
- Pinotti A., Somaini A., “Introduzione” a Benjamin 2012, Einaudi, Torino, IX-XXVIII.
- Propp V., *Morfologia skazki*, Leningrad, Academia 1928; tr. it. di S. Arcella, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 1966.
- Id. [1984, postumo], “Fiabe di magia e fiabe cumulative”, in M. Del Ninno, a cura di, *Etnosemiotica. Questioni di metodo*, Meltemi, Roma 2007, pp. 69-86.
- Rastier F., *Arts et sciences du texte*, PUF, Paris 2001; tr. it. di G. Marrone, A. Perri, *Arti e scienze del testo*, Meltemi, Roma 2003.
- Rokeby D., “Transforming Mirrors: Subjectivity and Control in Interactive Media”, in S. Penny, a cura di, *Critical Issues in Interactive Media*, SUNY Press, Albany 1995, pp. 133-158.
- Saint-Martin F., a cura di, *Approches Sémiotiques sur Rothko*, numero unico di *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 34-36, Limoges, Pulim 1994.
- Sartre J.-P., *L’être et le néant*, Gallimard, Paris 1943; tr. it. di G. Del Bo, *L’essere e il nulla*, Il Saggiatore, Milano 1965.
- Saussure F. de, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris 1916; tr. it. di T. De Mauro, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari 2003.
- Schapiro M., “On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs”, Second International Colloquium on Semiotics, Kazimierz, Poland, September 1966, *Semiotica*, I, 3, 1969, pp. 223-242; tr. it., “Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine”, in Meyer Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, a cura di G. Perini, Meltemi, Roma 2002, pp. 92-119.
- Simmel G., “The Sociology of Secrecy and of Secret Societies”, *American Journal of Sociology*, 11, 4, January, 1906, pp. 441-498.
- Id., *Die Großstädte und das Geistesleben*, Petermann, Dresden 1903; tr. it. di P. Jedlowski, *Le metropoli e la vita dello spirito*, Armando, Roma 1995.
- Stoichita V., *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, Reaktion Books, London 1995; tr. it. di B. Sforza, *Cieli in cornice. Mistica*

- e pittura nel secolo d'oro dell'arte spagnola*, a cura di L. Corrain, Meltemi, Roma 2002.
- Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico*, Einaudi, Torino 2011.
- Virilio P., "Big Optics", in P. Weibel, a cura di, *On Justifying the Hypothetical Nature of Art and the Nonidentity within the Object World*, König, Cologne 1992, pp. 82-93.
- Wittgenstein L., *Philosophical Investigations*, Basil Blackwell, Oxford 1953; tr. it. di M. Trinchero, R. Piovesan, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1967.
- Id., *Tractatus logico-philosophicus*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., London 1921; tr. it. di A. G. Conte, *Tractatus Logico-Philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi Torino 1989.
- Zinna A., "Il primato dell'immanenza nella semiotica strutturale", in *Incidenti ed esplosioni. A. J. Greimas e Ju. M. Lotman Per una semiotica delle culture*, a cura di T. Migliore, Aracne, Roma 2010, pp. 219-236.
- Id., *Le interfacce degli oggetti di scrittura. Teoria del linguaggio e ipertesti*, Meltemi, Roma 2004.

Sull'analisi del primo capitolo

- Galison P., "Removing Knowledge", *Critical Inquiry*, 1, Autumn, 2004, pp. 229-243.
- Holzer J., *Jenny Holzer: War Paintings*, catalogo della mostra al Museo Correr, Venezia, 7 maggio-22 novembre 2015, Walther Koenig, Koln 2015.
- Marin L., "Logique du secret", *Traverses*, 30-31, mars 1984, pp. 60-69.
- Montani P., *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010.

Sull'opera

- Acquarelli L., Cogo M., Tancini F., a cura di, *Il peritesto visivo: copertine e altre strategie di presentazione*, Serie speciale di *E/C*, n. 13, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2013.
- Austin J., *How to Do Things with Words*, Clarendon Press, Oxford 1962; tr. it. di C. Penco e M. Sbisà, *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova 1987.
- Baldacci C., *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Johan & Levi, Milano 2016.
- Barthes R., "De l'œuvre au texte", *Revue d'Esthétique*, 1971, n. 3, pp. 225-232; tr. it. di B. Bellotto, "Dall'opera al testo" in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988, pp. 57-64.

- Id., *Système de la Mode*, Seuil, Paris 1967; tr. it. di L. Lonzi, *Il sistema della moda*, Einaudi, Torino 1970.
- Basso Fossali P., *Vissuti di significazione. Temi per una semiotica viva*, ETS, Torino 2008.
- Id., *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, Meltemi, Roma 2002.
- Belting H., *Das Ende der Kunstgeschichte?* Deutscher Kunstverlag, Munich 1983; tr. it. di F. Pomarici, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Einaudi, Torino 1990.
- Benjamin W., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012.
- Id. [1935], *Das Kunstwerk im Zeitalter seine technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1955; tr. it. di A. Pinotti, A. Somaini, "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica", in Benjamin 2012, pp. 17-73.
- Bourriaud N., *Radical: pour une esthétique de la globalisation*, Denoël, Paris 2009; tr. it. di M. E. Giacomelli, *Il radicale. Per un'estetica della globalizzazione*, Postmedia Books, Milano 2014.
- Calabrese O., *L'art du trompe-l'œil*, Citadelles&Mazenod, Paris 2010; tr. it. *L'arte del trompe-l'œil*, Jaca Book, Milano 2011.
- Carboni M., *L'ornamentale tra arte e decorazione*, Jaca Book, Milano 2001.
- Cassirer E., "Structuralism in Modern Linguistics", *Word: Journal of the Linguistic Circle of New York*, 1, 1946, pp. 99-120; tr. it., *Lo strutturalismo nella linguistica moderna*, tr. it. di S. Veca, a cura di F. Rastier, Sossella Editore, Roma 2017.
- Cometti J.-P., *La nouvelle aura. Économie de l'art et de la culture*, Questions Théoriques, Paris 2016.
- Id., *L'art sans qualité*, Farrago, Tours 1999.
- Corrain L., *Il velo dell'arte. Una rete di immagini tra passato e contemporaneità*, La Casa Usher, Firenze-Lucca 2016.
- Corrain L., Fabbri P., "La vita profonda delle nature morte", in P. Fabbri, G. Marrone, a cura di, *Semiotica in nuce II. Teoria del discorso*, Meltemi, Roma 2001, pp. 153-168.
- Damisch H. [1992], *Le jugement de Pâris: iconologie analytique I*, éd. revue et augmentée, Flammarion, Paris 2011.
- Danto A., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York 1986; tr. it. di C. Barbero, *La destituzione filosofica dell'arte*, Tema Celeste, Siracusa 1992.
- Id., *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Harvard University Press, Cambridge 1981; tr. it. di S. Velotti, *La trasfigurazione del banale*, Laterza, Bari 2008.
- Deleuze G., *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, a cura di A. Pardi, Verona, Ombre Corte 2013.

- Id., *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Seuil, Paris 1989; tr. it. di A. Moscati, *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2007.
- Décimo M., *Marcel Duchamp, mis à nu. À propos du processus créatif*, Les Presses du réel, Dijon 2002.
- Demaria C., Fedriga R., a cura di, *Il paratesto*, Sylvestre Bonnard, Milano 2001.
- Derrida J., *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris 1978; tr. it. di G. e D. Pozzi, *La verità in pittura*, Newton Compton, Roma 2005.
- Dewey J., *Art as experience*, Perigee, New York 1934; tr. it. di G. Matteucci, *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo, ed. 2010.
- Dickie G., *Art and Aesthetic. An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca 1974.
- de Duve T., "How Manet's A Bar at the Folies-Bergère Is Constructed", *Critical Inquiry*, 25, 1998, pp. 137-168.
- Eco U., "Il capolavoro di uno sconosciuto", in Id., *La memoria vegetale e altri scritti di bibliofilia*, Bompiani, Milano 2011.
- Id., "Para peri epi, e dintorni in un falso del XVIII secolo", *Paratesto*, n. 1, 2004, pp. 137-144.
- Id., *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990.
- Id., *Le forme del contenuto*, Bompiani, Milano 1971.
- Id., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962.
- Enwezor O., *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, Steidl Publishers, Göttingen 2008.
- Eugeni R., *Film, sapere, società: per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Vita e Pensiero, Milano 1999.
- Fabbri P., "Sulle immagini giuste. Con R. Finocchi e A. Perri", 2012, ora in Id., *L'efficacia semiotica. Risposte e repliche*, a cura di G. Marrone, Mimesis, Milano 2017, pp. 185-200.
- Id., "Pensieri del corpo nudo", in P. Weiermaier, a cura di, *Il nudo tra ideale e realtà*, Skira, Milano 2004.
- Id., "Réflexions sur le musée et ses stratégies de signification", in *Analyser le musée*, a cura di D. Apotheloz, U. Bähler, M. Schulz, Neuchâtel, Université de Neuchâtel, Centre de Recherche Sémiologique, 1996, pp. 155-169.
- Id. [1990], "Il significante del mondo", in Fabbri, Marrone, a cura di, 2001, pp. 328-335.
- Fabbri P., Marrone G., a cura di, *Semiotica in nuce II. Teoria del discorso*, Meltemi, Roma 2001.
- Floch J.-M., "Qu'est-ce que peut bien être un musée pour la photographie? Interrogations d'un sémioticien avant de visiter le musée de l'Élysée de Lausanne", in *Analyser le musée*, a cura di D. Apotheloz, U. Bähler, M. Schulz, Neuchâtel, Université de Neuchâtel, Centre de Recherche

- Sémiologique, 1996, pp. 121-137; tr. it., “Come potrebbe essere un museo per la fotografia? Interrogativi di un semiologo al momento di visitare il Museo de l'Élysée di Losanna”, in Id., *Forme dell'impronta*, a cura di D. Mangano, Meltemi, Milano 2018, pp. 93-106.
- Id., *Identites visuelles*, PUF, Paris 1995; tr. it. di L. Ranelletti, *Identità visive. Costruire l'identità a partire dai segni*, Franco Angeli, Milano 1997.
- Id., “Êtes-vous arpenteurs ou somnambules?”, in Id., *Sémiotique, marketing et communication*, PUF, Paris 1990, pp. 19-48; tr. it. di M. Semprini, “Esploratori o sonnambuli? Elaborazione di una tipologia comportamentale dei viaggiatori della metropolitana”, in Id., *Semiotica, marketing e comunicazione*, Franco Angeli, Milano, 1992, pp. 59-88.
- Fontanille J., *Les espaces subjectifs, Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Hachette, Paris 1989.
- Formaggio D., *L'idea di artisticità. Dalla morte dell'arte al ricominciamento dell'estetica filosofica*, Ceschina, Milano 1962.
- Foster H., *Questionnaire on “The Contemporary”*, numero unico di *October*, 130, Fall, MIT Press, Cambridge (MA), 2009.
- Id., “An Archival Impulse”, *October*, 110, Fall 2004, pp. 3-22.
- Foucault M., *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, Paris 1973; tr. it. di R. Rossi, *Questo non è una pipa*, SE, Milano 1988.
- Id. [1971], *La peinture de Manet suivi de Michel Foucault, un regard*, Seuil, Paris 2004; tr. it. di S. Paolini, *La pittura di Manet*, Abscondita, Milano 2005.
- Id., *L'archéologie du savoir*, Gallimard Paris 1969; tr. it. di G. Bogliolo, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano 2006.
- Id., *Les Mots et les Choses (Une archéologie des sciences humaines)*, Gallimard, Paris 1966; tr. it. di E. Panaitescu, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1967.
- Fried M., *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860s*, The University of Chicago Press, Chicago 1996.
- Furetière A., *Dictionnaire universel*, Arnout et Reinier Leers, La Haye-Rotterdam 1690.
- Galarud J., “L'art sans œuvre”, in Id., a cura di, *L'œuvre d'art totale*, Gallimard, Paris 2003, pp. 161-182.
- Garroni E., *Senso e paradosso*, Laterza, Bari 1986.
- Genette G., *L'Œuvre de l'art, 2. La relation esthétique*, Seuil, Paris 1997; tr. it. di F. Bollino, *L'Opera dell'arte, 2. La relazione estetica*, Clueb, Bologna 1999.
- Id., *L'Œuvre de l'art, 1. Immanence et transcendance*, Seuil, Paris 1994; tr. it., *L'opera dell'arte, 1. Immanenza e trascendenza*, a cura di F. Bollino, Clueb, Bologna 1998.
- Id., *Seuils*, Seuil Paris 1987; tr. it. di C. M. Cederna, *Soglie: i dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989.

- Id., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982; tr. it. di R. Novità, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997.
- Id., *Introduction à l'architecte*, Seuil, Paris 1979; tr. it. di A. Marchi, *Introduzione all'architetto*, Pratiche, Parma 1981.
- Ghilardi M., "Derrida e la questione dello sguardo", *Aesthetica Preprint*, 91, aprile, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2011, pp. 7-78.
- Gombrich E., *A Lifelong Interest: Conversations on Art and Science with Didier Eribon*, Thames and Hudson, London 1993.
- Goodman N., "Art in theory", "Art in Action", in Id., *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge 1984a, pp. 108-144, 146-188; tr. it. di N. Poo, *Arte in teoria Arte in azione*, a cura di P. Fabbri, et al. EDIZIONI, Milano 2010.
- Id., "Conversation with Frans Boenders and Mia Gosselin", in Id., *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge 1984b, pp. 189-200.
- Id., *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, Indianapolis 1978; tr. it. di C. Marletti, *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Bari 1988.
- Id., *Languages of Art*, Bobbs-Merrill, Indianapolis 1968; tr. it. di F. Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1976.
- Goodman N., Elgin C., *Reconceptions in Philosophy and other Arts and Sciences*, Hackett, Indianapolis 1988; tr. it. di N. Poo, *Ripensamenti in filosofia, altre arti e scienze*, a cura di P. Fabbri, Et al. EDIZIONI, Milano 2011.
- Greimas A. J., *De l'imperfection*, Pierre Fanlac, Perigueux 1987; tr. it. di P. Fabbri, *Dell'imperfezione*, Sellerio, Palermo 1988.
- Id., *Du sens*, Seuil, Paris 1970; tr. it. di S. Agosti, *Del senso*, Bompiani, Milano 2001.
- Greimas A. J., Courtés J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette 1979; tr. it. di P. Fabbri, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano 2007.
- Greimas A. J., Fontanille J., *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Seuil, Paris 1991; tr. it. di F. Marsciani, I. Pezzini, *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Bompiani, Milano 1996.
- Gruppo μ , *Traité du signe visuel*, Seuil, Paris 1992; tr. it. di T. Migliore, *Trattato del segno visivo*, Bruno Mondadori, Milano 2007.
- Hall E., *The Hidden Dimension*, Doubleday, New York 1966; tr. it. di M. Bonfantini, *La dimensione nascosta*, Bompiani, Milano 1968.
- Hamon P., *Expositions. Littérature et architecture au XIXème siècle*, José Corti, Paris 1989; tr. it. di M. Giuffredi, *Esposizioni: letteratura e architettura nel XIX secolo*, Clueb, Bologna 1995.

- Heinich N., Shapiro R., *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Editions de l'EHESS, Paris 2011.
- Hersant Y., "L'autorità di Sophie Calle. *Prenez soin de vous*", in T. Migliore, a cura di, *L'archivio del senso. Quaderni della Biennale*, Et al./EDIZIONI, Milano 2009, pp. 14-26.
- Hillis Miller J., "The Critic as Host", in *Deconstruction and Criticism*, Seabury Press, New York 1979, pp. 217-253.
- Jon du F. [1637], *The Painting of the Ancients*, University of California Press, 1991.
- Jullien F., *Le nu impossible*, Seuil, Paris 2000; tr. it. di M. Tommasi, *Il nudo impossibile*, Sossella, Roma 2004.
- Hjelmstev L., *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*, Festschrift udgivet af Kobenhavns Universitet, Ejnar Munksgaard, Copenhagen 1943; tr. it. di G. Lepschy, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino 1968.
- Kant I., *innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*, Königsberg, 1793, tr. it. di A. Poggi, *La religione entro i limiti della sola ragione*, Laterza, Roma-Bari 1980.
- Id., *Kritik der Urtheilskraft*, Gesammelte Schriften, Akademie Ausgabe, Berlin-Leipzig 1790; tr. it. di M. Marassi, *Critica del giudizio*, Bompiani, Milano 2004.
- Krauss R., "Sculpture in the Expanded Field", *October*, vol. 8., Spring, 1979, pp. 30-44; tr. it. di E. Grazioli, "La scultura nel campo allargato", in Id., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi, Roma 2007, pp. 283-297.
- Latour B., "Where are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts", in W. Bijker, J. Law, a cura di, *Shaping Technology-Building Society. Studies in Sociotechnical Change*, MIT Press, Cambridge, 1992, pp. 225-259; tr. it., "Dove sono le masse mancanti? Sociologia di alcuni oggetti di uso comune", in *Il senso degli oggetti tecnici*, a cura di A. Mattozzi, Meltemi, Roma 2006, pp. 81-119.
- Lévi-Strauss C., *La pensée sauvage*, Plon, Paris 1962; tr. it. di P. Caruso, *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 1964.
- Luisetti F., "Il dentro, il fuori, il *parergon*", in Somaini, a cura di, 2005, pp. 163-186.
- Lyotard J.-F., "L'opera come propria prammatica", in E. Mucci, P. L. Tazzi, a cura di, *Teorie e pratiche della critica d'arte*, Feltrinelli, Milano 1979a, pp. 88-109.
- Id., *La condition postmoderne*, Minuit, Paris 1979b; tr. it. di C. Formenti, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1981.
- Magritte R., "Les Mots et les images", *La Révolution surréaliste*, vol. 5, n. 12, 15 dicembre 1929, pp. 32-33.

- Mandelbaum M., "Family Resemblances and Generalizations Concerning the Arts", in *American Philosophical Quarterly*, II, 1956, pp. 219-28.
- Marin L. [1988], "Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures" in Id., *De la Représentation*, Gallimard, Paris 1994, pp. 342-363; tr. it. "La cornice della rappresentazione e alcune sue figure", in Id., *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Meltemi, Roma 2001, pp. 196-221.
- Id. [1986], "Figures de la réception dans la représentation moderne de peinture", in Id., *De la Représentation*, PUF, Paris 1994, pp. 313-328; tr. it., "Figure della ricezione nella rappresentazione pittorica moderna", in Id., *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Meltemi, Roma 2001, pp. 155-175.
- Marrone G., *Prima lezione di semiotica*, Laterza, Roma-Bari 2018.
- Id., "Opera/testo", in *Roland Barthes: parole chiave*, Carocci, Roma 2016, pp. 165-169.
- Id., *Il dicibile e l'indicibile. Verso un'estetica semio-linguistica*, L'Epos, Palermo 1995a.
- Id., "L'estetica nella semiotica", in Id., *Sensi e discorso*, Esculapio, Bologna 1995b, pp. 1-32.
- Id. [1994], "Significato, contenuto, senso", in P. Fabbri, G. Marrone, a cura di, *Semiotica in nuce I*, Meltemi, Roma 2001, pp. 28-44.
- Merleau-Ponty M., *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris 1964; tr. it. di A. Sordini, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989.
- Id. [1945], "Le doute de Cézanne", in *Sens et non-sens*, Nagel, Paris 1948, pp. 15-44; tr. it. di P. Caruso, "Il dubbio di Cézanne", in L. Corrain, a cura di, *Semiotiche della pittura*, Meltemi, Roma 2004, pp. 63-73.
- Migliore T., "Il contesto in Jurij Lotman", *Versus* 123, Il Mulino, Bologna 2016, pp. 293-308.
- Id., *Biennale di Venezia. "Il catalogo è questo"*, Aracne, Roma 2012.
- Mitchell W.J.T., *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*, University of Chicago Press, Chicago and London 1994.
- Morizot J., *La philosophie de l'art de Nelson Goodman*, Jacqueline Chambon, Nîmes 1996.
- Pareyson L., 1954, *Teoria della formatività*, ed. Bompiani, Milano 1998.
- Parr A., "Becoming + Performance Art" in Id., *The Deleuze Dictionary Revised Edition*, Edinburgh University Press 2010.
- Pascal B., *Pensées*, Desprez, Paris 1970; tr. it. di P. Serini, *Pensieri*, Einaudi, Torino 2004.
- Perniola M., *L'arte espansa*, Einaudi, Torino 2015.
- Pezzini I., "Vivere eventi: il pubblico e le sue metamorfosi", 2002, poi in *Scene del consumo: dallo shopping al museo*, a cura di I. Pezzini, P. Cervelli, Meltemi, Roma 2007, pp. 195-202.
- Plinio il Vecchio [77-78 d.C.], *Storia naturale*, Einaudi, Torino 1982-1988.

- Pontbriand C., a cura di, *Per/Form. How to Do Things with[out] Words*, CA2M/Sternberg Press, Madrid/Berlin 2014.
- Poussin N. [1824], *Collection des lettres de Nicolas Poussin*, Didot, Paris; tr. it. di D. Carrier, *Lettere sull'arte*, Hestia, Cernusco Lombardone 1995.
- Quintiliano M. F. [90-96 d.C.], *Institutio oratoria*, Einaudi, Torino 2001.
- Rastier F., "Cassirer e la creazione dello strutturalismo", in Cassirer 1946, pp. 7-48.
- Re V., *Cominciare dalla fine. Studi su Genette e il cinema*, Mimesis, Milano 2012.
- Recanati F., *La transparence et l'enonciation. Pour introduire à la pragmatique*, Seuil, Paris 1979.
- Riegl A., *Spätromische Kunstindustrie*, Österr. Staatsdruckerei, Wien 1901; tr. it. di B. Forlati Tamaro, M.T. Ronga Leoni, *Industria artistica tardo-romana*, Sansoni, Firenze 1953.
- Rosenberg H., *The Anxious Object: Art Today and Its Audience*, Horizon Press, New York 1964; tr. it. di G. Drudi, *L'oggetto ansioso*, Bompiani, Milano 1967.
- Id., *The Tradition of the New*, Horizon Press, New York 1959; tr. it. di G.P. Brega, *La tradizione del nuovo*, Feltrinelli, Milano 1964.
- Saussure F. de, *Scritti inediti di linguistica generale*, tr. it. di T. De Mauro, Laterza, Roma 2005.
- Id., *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris 1916; tr. it. di T. De Mauro, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari 2003.
- Schaeffer J.-M., *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Gallimard, Paris 1996.
- Schapiro M. [1976], "Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Language", in Id., *Words, Script and Pictures. Semiotics of Visual Language*, Braziller, New York 1996, pp. 115-198; tr. it. in Id., *Per una semiotica del linguaggio visivo*, a cura di G. Perini, Meltemi, Roma 2002, pp. 192-236.
- Id., "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs", Second International Colloquium on Semiotics, Kazimierz, Poland, September, in *Semiotica*, I, 3, 1969, pp. 223-242; tr. it., "Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine", in Id., *Per una semiotica del linguaggio visivo*, a cura di G. Perini, Meltemi, Roma 2002, pp. 92-119.
- Simmel G., "Der Bildrahmen Ein Ästhetischer Versuch", *Der Tag*, 18 novembre 1902; tr. it. "La cornice del quadro. Un saggio estetico", in M. Mazzocut-Mis, a cura di, *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, Bruno Mondadori, Milano 1997, pp. 210-217.
- Somaini A., "L'immagine prospettica e la distanza dello spettatore", in Id., *Il luogo dello spettatore*, Vita e Pensiero, Milano 2005, pp. 53-92.
- Somaini A., a cura di, *Il luogo dello spettatore*, Vita e Pensiero, Milano 2005.

- Sontag S., *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1961.
- Spinoza B., *Ethica more geometrico demonstrata*, 1677; *Etica*, Bollati Boringhieri, Torino 1992.
- Stoichita V., *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Méridiens-Klincksieck, Paris 1993; tr. it. di B. Sforza, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artigiani nella pittura europea*, Il Saggiatore, Milano 1994.
- Subrizi C., *Duchamp*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- Taddio L., *I due misteri. Da Magritte alla natura della rappresentazione pittorica*, Mimesis, Milano 2012.
- Tolstoj L., *Čto takoe iskusstvo?*, 1897; tr. it. di E. Panzacchi, *Che cos'è l'arte?*, Donzelli, Roma 1997.
- Tzara T., *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, Einaudi, Torino 1991.
- Vasari G. [1550], *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, Einaudi, Torino 1990.
- Warburg A. [1923], *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, a cura di U. Raulff, Klaus Wagenbach, Berlin 1988; tr. it. di G. Carchia, F. Cuniberto, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano 1998.
- Weitz M., "The Role of Theory in Aesthetics", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV, 1956, pp. 27-35.
- Wollheim R., "Nelson Goodman's *Languages of Art*", in Id., *On Art and the Mind*, Harvard University Press, Cambridge 1974, pp. 290-314.

Sull'analisi del secondo capitolo

- Arasse D., *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Paris 1996; tr. it. di A. Pino, *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Il Saggiatore, Milano 2007.
- Id., *L'ambition de Vermeer*, Adam Biro, Paris 1993; tr. it. di V. Zini, *L'ambizione di Vermeer*, Einaudi, Torino 2006.
- Basso Fossali P., *Il trittico 1976 di Francis Bacon. Con Note sulla semiotica della pittura*, ETS, Torino 2013.
- Belting H., "On lies and other Truths of Paintings. Several Thoughts for S.P.", in H. Belting, R. Fuchs, Ch. W. Haxthausen, M. Hentschel, *Sigmar Polke. The Three Lies of Painting*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 1997, pp. 129-144.
- Benjamin W. [1939] *Über den Begriff der Geschichte*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974; tr. it. di G. Bonola, M. Ranchetti, *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino 1997.
- Id. [1935], "Paralipomena zur zweiten Fassung von Das Kunstwerk im Zeitalter seines technischen Reproduzierbarkeit", *Benjamin-Archiv*, ms 397,

- ora in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1990, vol. 1.
- Bianchini S., Verhagen E., a cura di, *Practicable. From Participation to Interaction in Contemporary Art*, MIT Press, Cambridge 2016.
- Bishop C., *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London 2012.
- Bomford D., *Underdrawings in Renaissance Paintings*, National Gallery Company, London 2002.
- Didi-Huberman G., *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit, Paris 2000; tr. it. di S. Chiodi, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.
- Fourmentraux J.-P., a cura di, *L'ère post-média. Humanités digitales et cultures numériques*, Hermann, Paris 2012.
- Ginzburg C. [1979], "Spie: radici di un paradigma indiziario", in Id., *Miti, emblemi, spie*, Einaudi, Torino 1986, pp. 158-209.
- Goya F. de, *Goya desde Goya. Manuscritos originales de 1791 a 1801*, PUB, Barcelona 1993.
- Greimas A. J., *Du sens II. Essais sémiotiques*, Seuil, Paris 1983; tr. it. di P. Magli e M. P. Pozzato, *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Bompiani, Milano 1985.
- Hentschel M., a cura di, *Warhol, Polke, Richter: In the Power of Painting*, Daros Collection, Zurich-Berlin-New York 2001.
- Koselleck R., *Vergangene Zukunft: zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1979; tr. it. di A. M. Solmi, *Futuro passato: per una semantica dei tempi storici*, Marietti, Genova 1986.
- McLuhan M., "The Relation of Environment to Anti-Environment", in Id., *The Human Dialogue: Perspectives on Communication*, a cura di F. W. Matson, A. Montagu, The Free Press, New York 1967, pp. 39-47.
- Monglond A., *Le préromantisme français, I, Le héros préromantique*, Arthaud, Grenoble 1930.
- Moure G., *Sigmar Polke, Paintings, Photographs, and Films*, Poligrafa, Barcelona 2002.
- Id., *Sigmar Polke. Die Alten*, catalogo della mostra, 11 febbraio-1 maggio 2000, Fundació Joan Miró, Barcelona 2000.
- Paz O., *Marcel Duchamp: Appearance Stripped Bare*, Seaver Books, New York 1978; tr. it. di E. Carpi Schirone, *Apparenza nuda. L'opera di Marcel Duchamp*, Abscondita, Milano 2010.
- Stoichita V., Coderch A.M., *The Last Carnival*, Reaktion Books, London 1999; tr. it. di B. Sforza, *L'ultimo carnevale. Goya, de Sade e il mondo alla rovescia*, Il Saggiatore, Milano 2002.
- Zinna A., "Francis Bacon. De la photographie à la peinture", in T. Migliore, a cura di, *Rimediazioni. Immagini interattive, I*, Aracne, Roma 2016, pp. 333-368.

Sull'immagine

- Alberti L.B., 1435, *De pictura*, in *Opere volgari*, Laterza, Bari 1973.
- Bachelard G., *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, Paris 1943.
- Basso Fossali P., *Vissuti di significazione. Temi per una semiotica viva*, ETS, Torino 2008.
- Bastide F., Fabbri P., "Lebende Detektoren und komplementäre Zeichen: Katzen, Augen und Sirenen" ["Living detectors and complimentary signs: Cats, eyes and sirens"], *Zeitschrift für Semiotik*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 6 (3), 1984, pp. 257-264.
- Baxandall M., *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven and London, Yale University Press 1985; tr. it. di A. Fabrizi, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Einaudi, Torino 2000.
- Belting H., *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink Verlag, München 2001; tr. it. di S. Incardona, *Antropologia delle immagini*, Carocci Editore, Roma 2013.
- Benjamin W., *Tesi di filosofia della storia*, Mimesis, Milano 2012.
- Bergson H., *Matière et mémoire*, PUF, Paris 1959; tr. it. di A. Pessina, *Materia e memoria*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- Brandt C. [1963], *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1977.
- Debray R., *Vie et mort de l'image*, Gallimard, Paris 1992; tr. it. di A. Pinotti, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Il Castoro, Milano 1999.
- Deleuze G., *Cinéma 2. L'image-temps*, Minuit, Paris 1985; tr. it. di J.-P. Manganaro, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano 1993.
- DeRoo R., *The Museum Establishment and Contemporary Art: The Politics of Artistic Display in France after 1968*, Cambridge University Press, Cambridge 2006.
- Dewey J., *Art as experience*, Perigee, New York 1934; tr. it. di G. Matteucci, *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo, ed. 2010.
- Didi-Huberman G., *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire*, 2, Minuit, Paris 2010.
- Id., *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire*, 1, Minuit, Paris 2009.
- Id., *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Minuit, Paris 2002; tr. it. di A. Serra, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- Eco U., *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano 2009.
- Elkins J., "Introduction", in J. Elkins, M. Naef, a cura di, *What is an image?*, Pennsylvania State University Press 2011, pp. 1-12.

- Fabbri P., “Bill Viola, *Ocean Without a Shore*”, in T. Migliore, a cura di, *L'archivio del senso, Quaderni della Biennale*, Et al./EDIZIONI, Milano 2009, pp. 27-47.
- Finocchi R., “Forme di vita e immaginazione digitale. Un approccio semiotico/estetico”, *Versus*, 125, *Gli schermi dell'apparire. Tecnologie, immaginazione, forme di vita fra semiotica ed estetica*, a cura di R. Finocchi, I. Pezzini, luglio-dicembre, 2/2017, pp. 235-248.
- Fontanille J., *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, Roma 2004.
- Foucault M., *L'archeologie du savoir*, Gallimard Paris 1969; tr. it. di G. Bogliolo, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano 2006.
- Gadamer H., *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, Mohr 1960; tr. it. di G. Vattimo, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1999.
- Garroni E., *Immagine, linguaggio, figura. Osservazioni e ipotesi*, Laterza, Roma-Bari 2005.
- Genette G., *L'Œuvre de l'art, 1. Immanence et transcendance*, Seuil, Paris 1994; tr. it. di F. Bollino, *L'opera dell'arte, 1. Immanenza e transcendenza*, Clueb, Bologna 1998.
- Goodman N., “Art in theory”, “Art in Action”, in Id., *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge 1984, pp. 108-144, 146-188; tr. it. di N. Poo, *Arte in teoria Arte in azione*, a cura di P. Fabbri, et al. EDIZIONI, Milano 2010.
- Id., *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, Indianapolis 1978; tr. it. di C. Marletti, *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Bari 1988.
- Id., *Languages of Art*, Bobbs-Merrill, Indianapolis 1968; tr. it. di F. Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1976.
- Goodman N., Elgin C., *Reconceptions in Philosophy and other Arts and Sciences*, Hackett, Indianapolis 1988; tr. it. di N. Poo, *Ripensamenti in filosofia, altre arti e scienze*, a cura di P. Fabbri, Et al. EDIZIONI, Milano 2011.
- Grande M., “La deriva dell'immaginario”, in Id., *Il cinema in profondità di campo*, a cura di R. De Gaetano, Bulzoni, Roma 2003, pp. 71-74.
- Greimas A. J., *Du sens II. Essais sémiotiques*, Seuil, Paris 1983; tr. it. di P. Magli e M. P. Pozzato, *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Bompiani, Milano 1985.
- Greimas A. J., Courtés J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette 1979; tr. it. di P. Fabbri, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano 2007.
- Greimas A. J., Fontanille J., *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Seuil, Paris 1991; tr. it. di F. Marsciani, I. Pezzini, Se-

- miotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Bompiani, Milano 1996.
- Griffero T., *Immagini attive. Breve storia dell'immaginazione transitiva*, Le Monnier, Firenze 2003.
- Hammad M., *Bell'Palmyra. Hommage*, prefazione di P. Fabbri, Guaraldi, Rimini 2016.
- Hjelmslev L., *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*, Festschrift udgivet af Kobenhavns Universitet, Ejnar Munksgaard, Copenaghen 1943; tr. it. di G. Lepschy, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino 1968.
- Husserl E. [1913], *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Husserliana Bde. III/1-2, hrsg. von K. Schuhmann, Nijhoff, Den Haag 1976; tr. it. di V. Costa, con introd. di E. Franzini, *Idee per una fenomenologia pura e e per una filosofia fenomenologica*, vol. I, Libro I, Einaudi, Torino 2002.
- Kris E., Kurz O., *Legend, Myth, and Magin in the Image of the Artist. An Historical Experiment*, Yale University Press, New Haven 1979; tr. it. di G. Niccoli, *La leggenda dell'artista*, Boringhieri, Torino 1980.
- Kurz O., "Varnishes, Tinted Varnishes and Patina", *The Burlington Magazine*, 1962, pp. 56-59; tr. it. di A. Conti, "Vernici, vernici colorate e patina", in A. Conti, a cura di, *Sul restauro*, Einaudi, Torino 1988, pp. 133-148.
- Lévi-Strauss C., *Anthropologie structurale*, Plon, Paris 1958; tr. it. di P. Caruso, *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano 1966.
- Lorusso A. M., "L'abito in Peirce. Una teoria non sociologica per la semiotica della cultura", in P. Leonardi, C. Paolucci, a cura di, *Filosofia del linguaggio, semiotica e filosofia della mente. A partire da C. S. Peirce nei cento anni dalla morte*, RIFL-SFL, 1-2015, pp. 270-281.
- Marin L., *Des pouvoirs de l'image, gloses*, Seuil, Paris 1993, tr. it. di F. Agnellini, *Dei poteri dell'immagine. Glosse*, Casa Di Marrani, Verona-Brescia 2018.
- Migliore T., "Interfaccia-Contenuto", Introduzione a *Rimediazioni. Immagini interattive*, a cura di T. Migliore, Aracne, Roma 2016, pp. 11-50.
- Mitchell W.J.T., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa e V. Cammarata, Cortina, Milano 2017.
- Id., "Four Fundamental Concepts of Image Science", 2007; tr. it. di V. Cammarata, A. L. Carbone, F. Mazzara, "I quattro concetti fondamentali della scienza dell'immagine", in Mitchell 2017, pp. 67-78.
- Id., "The Surplus Value of Images", *Mosaic* 35, no. 3, September 2002, pp. 1-24; tr. it. di V. Cammarata, A. L. Carbone, F. Mazzara, "Il plusvalore delle immagini" in Mitchell 2017, pp. 139-174.
- Id., "The Pictorial Turn", *Artforum*, 30, 1992, pp. 89-94; tr. it. di V. Cammarata, A. L. Carbone, F. Mazzara, "Pictorial Turn", in Mitchell 2017, pp. 79-106.

- Montani P., “Sulle buone pratiche nelle arti veramente sensibili all’innovazione tecnica”, *Versus*, 125, *Gli schermi dell’apparire. Tecnologie, immaginazione, forme di vita fra semiotica ed estetica*, a cura di R. Finocchi e I. Pezzini, luglio-dicembre, 2/2017, pp. 273-283.
- Id., *L’immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- Pezzini I., Fabbri P., a cura di, *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l’altro*, Meltemi, Roma 2002.
- Pinotti A., Somaini A., a cura di, *Teorie dell’immagine*, Cortina, Milano 2009.
- Prieto L. [1988], *Il mito dell’originale: l’originale come oggetto d’arte e come oggetto di collezione*, introd. e cura di P. Fabbri, *Documenti di lavoro 6*, Centro Internazionale di Scienze Semiotiche, Aracne, Roma 2015.
- Proust M., *À la recherche du temps perdu*, III, *Le côté de Guermantes*, 1920, Gallimard, Paris 1913-1927; tr. it. di G. Raboni, *Alla ricerca del tempo perduto*, III, *La parte di Guermantes*, Mondadori, Milano 2012.
- Ricœur P., *Parcours de la reconnaissance*, Stock, Paris 2004.
- Id., *La mémoire, l’histoire, l’oublié*, Seuil, Paris 2000; tr. it. di D. Iannotta, *La memoria, la storia, l’oblio*, Cortina, Milano 2003.
- Souriau E. [1943], *I differenti modi d’esistenza e altri testi sull’ontologia dell’arte*, a cura di F. Domenicali, Mimesis, Milano 2017.
- Soutif D., “Tentativo di ricostruzione di Christian Boltanski”, in D. Eccher, a cura di, *Boltanski*, catalogo della mostra alla Galleria d’arte moderna di Bologna, Charta, Milano 1997, pp. 30-177.
- Violi P., *Paesaggi della memoria*, Bompiani, Milano 2014.
- Wittgenstein L., *Bemerkungen Über Die Farben. Remarks on colour*, a cura di G. E. M. Anscombe, Blackwell, Oxford 1977; tr. it. di M. Trinchero, Einaudi, Torino 1981.
- Id., *Zettel*, a cura di G. E. M. Anscombe e G. H. von Wright, Basil Blackwell, Oxford 1967; tr. it. di M. Trinchero, *Zettel*, Einaudi, Torino 2014.
- Id. [1946-1949; 1947-1948], *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie. Remarks on the Philosophy of Psychology*, a cura di G. E. M. Anscombe e G. H. Von Wright, 2 voll., Basil Blackwell, Oxford 1980; tr. it. di R. De Monticelli, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano 1990.
- Id., *Tractatus logico-philosophicus*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., London 1921; tr. it. di A. G. Conte, *Tractatus Logico-Philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi Torino 1989.
- Zucconi F., *La sopravvivenza delle immagini nel cinema*, Mimesis, Milano 2014.

Sull'analisi del terzo capitolo

- Arasse D., *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Paris 1996; tr. it. di A. Pino, *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Il Saggiatore, Milano 2007.
- Barbero L. M., a cura di, *Vik Muniz. Afterglow. Pictures of Ruins*, catalogo della mostra alla Galleria di Palazzo Cini, Venezia, Marsilio, Venezia 2017.
- Barthes R., *La chambre claire*, Gallimard, Paris 1980; tr. it. di R. Guidieri, *La camera chiara: note sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003.
- Calabrese O., *L'età neobarocca*, Laterza, Roma-Bari 1987.
- Cieri Via C., *Introduzione ad Aby Warburg*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- Deleuze G., *Cinéma 2. L'image-temps*, Minuit, Paris 1985; tr. it. di J.-P. Manganaro, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano 1993.
- Didi-Huberman G., *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes*, Minuit, Paris 2002; tr. it. di A. Serra, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- Lévi-Strauss C., *La pensée sauvage*, Plon, Paris 1962; tr. it. di P. Caruso, *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 1964.
- Malraux A., *Le musée imaginaire*, Gallimard, Paris 1965; tr. it. di L. Magrini, "Il museo immaginario", in Id., *Il museo dei musei*, Leonardo, Milano 1994.
- Smite R., Smits R., Manovich L., a cura di, *Data Drift: Archiving Media and Data Art in the 21st Century*, RIXC, LiepU MPLab, Riga 2015.
- Simmel G., "Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch", *Der Tag. Moderne illustrierte Zeitung*, n. 96, vom 22, Februar, 1907; tr. it. di G. Carchia, "La rovina", *Rivista di Estetica*, XXI, 8, 1981, pp. 121-127.
- Vercellone F., *Il futuro dell'immagine*, Il Mulino, Bologna 2017.
- Warburg A., *Der Bilderatlas Mnemosyne*, a cura di M. Warnke, C. Brink, Akademie Verlag, Berlin 2000; tr. it. di M. Ghelardi, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, Arago, Torino 2002.
- Zemsz A., "Les optiques cohérentes (La peinture est-elle une language?)", *Revue d'Esthétique*, 20, 1, janvier-mars 1967, pp. 40-73.

INDICE DEI NOMI

- Abramović M., 129
Acconci V., 129
Acquarelli L., 82n
Agamben G., 60
Alberti L.B., 68, 96, 116, 141, 169
Alighiero e Boetti, 49
Alpers S., 64
Arasse D., 141
Aristotele, 37, 58, 78
Arnauld A., 69
Arnheim R., 43
Auerbach E., 67
Austin J., 129
Bachelard G., 50n, 57, 152
Bacon F., 43, 44, 55, 141
Baldacci C., 126
Balzac H. de, 87
Banksy, 127, 172
Barbero L. M., 177
Barilli R., 125
Barthes R., 31, 56, 79, 80, 85-87, 135, 177
Basso Fossali P., 53, 80, 100, 141, 152
Bastide F., 55, 163
Battaglia L., 107
Baxandall M., 164
Belting H., 63, 88, 92, 134, 135, 142, 149, 151
Benveniste E., 68
Benjamin W., 59, 60, 61n, 62, 63n, 64, 127, 137n, 138, 139, 150, 159, 160
Berengo Studio, 180
Bergson H., 16, 43, 155
Beuys J., 97n, 129, 130
Bianchini S., 148
Bishop C., 148
Boehm G., 39, 40
Boltanski C., 173-175
Bolter J. D., 59, 64
Bomford D., 140
Bonami F., 107
Bondi A., 40n
Bonito Oliva A., 174, 175
Bordron J.F., 39
Borutti S., 15n
Bosch H., 180
Bourgeois C., 121n
Bourriaud N., 135
Brandi C., 58n, 170-171
Bryson N., 36, 64
Buren D., 119, 128
Burri A., 53, 107
Bush G., 73
Cage N., 129
Calabrese O., 53, 83, 180n
Calder A., 124
Calle S., 126, 129
Calvino I., 38
Canaletto G.A., 178, 179, 181
Canova A., 128

- Caputo C., 34
 Carandente G., 174n
 Carboni M., 113
 Cassirer E., 98, 99, 101, 110n
 Castells M., 59
 Cattelan M., 107-108
 Cézanne P., 95
 Chardin J.-B.-S., 36, 160
 Christo e Jeanne-Claude, 36
 Churchill W., 158
 Cieri Via C., 181
 Clair J., 173
 Clinton B., 73
 Coderch A.M., 138, 144
 Cogo M., 82n
 Collodi C., 107
 Cometti J.-P., 15, 107, 126, 127, 135
 Constable J., 179
 Corrain L., 115n, 131
 Cortázar J., 80
 Courtés, J., 19, 20, 45, 46, 51, 61, 78, 176
 Cranach L. il Vecchio, 113
 Dällenbach L., 49
 Damisch H., 34, 52, 83, 114
 Danto A., 90, 96, 98
 De Angelis R., 20n, 21
 Debray R., 163, 165, 172
 Décimo M., 96
 de Duve T., 92n
 Degas E., 104, 141
 Delacroix E., 172
 Deledalle G., 41
 Deleuze G., 34, 40, 41, 42, 43, 44, 57, 60, 118, 134, 153, 182
 Demos T.J., 135
 Demaria C., 82n
 De Palma B., 74-75
 DeRoo R., 175
 Derrida J., 83, 112-115, 117, 118, 119
 Descartes R., 15n, 26, 43
 Dewey J., 22, 33, 89, 105, 135, 152
 Dickie G., 98
 Didi-Huberman G., 136, 152, 174, 182
 Dion M., 126
 Dosse F., 40n
 Dossi D., 179-180
 Doyle C., 141
 Dubuffet J., 62, 108
 Duchamp M., 62, 96-97, 98, 105, 118, 121, 145
 Duffy S., 40
 Dumas A., 87
 Dürer A., 140
 Dyck van A., 180
 Elgin C., 84, 101, 150
 Eco U., 17, 47, 79, 82n, 119-120, 122-125, 134, 175
 El Greco, 180
 Elkins J., 54, 55, 58, 59, 149, 155
 Engels F., 43
 Enwezor O., 118
 Erwitte E., 125
 Esiodo, 139
 Eugeni R., 83
 Fabbri P., 14, 16, 17, 21, 32, 34, 35, 40, 43, 45, 47, 80, 103, 113, 115n, 150, 163, 170
 Fabre J., 128, 132
 Fahlstrom O., 49
 Fedriga R., 82n
 Ferraris M., 16
 Fidia, 166
 Fischer U., 53
 Fisher H., 89
 Floch J.-M., 52, 106, 125, 126
 Flaubert G., 87
 Fontanille J., 19, 21, 25, 27, 28, 29, 37, 50, 57n, 58, 62n, 80, 116n, 154, 171
 Formaggio D., 88
 Foster H., 126, 134-135
 Foucault M., 42, 44, 60, 91-94, 175
 Fourmentraux J.-P., 147

- Franck M., 125
 Freedberg D., 67
 Freud S., 16, 114, 141
 Fried M., 92n
 Friedrich C.D., 179
 Furetière A., 115
 Gabo N., 124
 Gadamer H., 176
 Galard J., 125
 Galison P., 76
 Garroni E., 80, 155-156
 Gell A., 68
 Genette G., 16, 67, 78, 81-85, 98,
 100, 102, 105, 111, 112, 114,
 129, 165-170, 171
 Gentilini F., 174
 Géricault T., 172
 Ghilardi M., 113
 Gide A., 171
 Gijsbrechts C., 95
 Ginzburg C., 141, 148
 Gnoli D., 39
 Goethe W., 54n
 Gombrich E., 98
 Goodman M., 104
 Goodman N., 14, 60, 83, 84, 98-109,
 120, 125, 134, 150, 158, 159,
 161, 163, 166, 170
 Gogh, van V., 23, 24n, 141
 Goya F. de, 136-147, 163-164
 Grazioli E., 23n
 Greenberg C., 64
 Greimas A.J., 13, 17, 18, 19, 20, 21,
 25, 28-29, 32, 35, 37, 38, 39, 42,
 45-53, 56, 61, 78, 80, 81, 82,
 118, 129, 139, 154, 162, 176
 Griffero T., 151
 Gruppo μ , 53, 116, 132n
 Grusin R., 59, 64
 Guardi F., 179
 Guattari F., 34, 40, 41, 42, 43, 44, 57
 Gutai, 129
 Hall E., 108
 Hamilton R., 65
 Hammad M., 160, 161
 Hamon P., 106n
 Hatoum M., 49
 Hegel G.W.F., 57n
 Heidegger M., 22-24, 29, 43
 Heinrich N., 120
 Hentschel M., 145
 Hersant Y., 126
 Hillis Miller J., 82, 114
 Hirst D., 132-133
 Hitler A., 174
 Hjelmstev L., 17, 20, 22, 27n, 31,
 32, 35, 40, 41, 42, 45
 Hoffmann M., 41, 42
 Hokusai K., 102, 103
 Holzer J., 72-76, 184
 Humboldt A. von, 99
 Hume D., 15n, 110n
 Husserl E., 155, 167
 James W., 25, 27
 Jonas J., 130-131
 Jon du F., 109, 115
 Joyce J., 83
 Jullien F., 113
 Kahlo F., 180
 Kandinskij V., 59, 94
 Kant I., 14n, 43, 45, 47n, 83, 99,
 109-114, 118, 165
 Kaprow A., 128
 Klee P., 59, 94
 Klein Y., 57n, 129
 Kolnai A., 56
 Koselleck R., 141
 Krauss R., 118
 Kris E., 172
 Kruger B., 36
 Kurz O., 171, 172
 Landau S., 128
 Lanham R., 65
 Lai M., 130
 Latour B., 25, 27-28, 62, 121
 Lebel J.-J., 43

- Le Corbusier, 52
 Le Gac J., 175
 Leibniz G. W., 46, 110n
 Leonardo, 40, 62, 66, 140, 167
 Levinson P., 59
 Lévi-Strauss C., 18n, 33, 50, 126, 169
 Lichtenstein R.F., 145
 List H., 125
 Lorusso A.M., 154n
 Lotman Ju.M., 18, 19, 67, 78
 Lyotard J.F., 70, 83, 119-120, 132
 Magritte R., 93-94, 97n
 Malevič C., 94
 Mallarmé S., 87
 Malraux A., 180
 Mandelbaum M., 98n
 Manet É., 92, 94, 95, 167
 Mangano D., 16
 Manovich L., 64, 65, 182
 Man Ray, 62
 Manzoni C., 173
 Manzoni P., 173
 Marc F., 180
 Marin L., 69-70, 75, 83, 115-119, 168, 169
 Marrone G., 17, 20-21, 32, 79n, 80, 85n, 93
 Marsciani F., 19n, 25, 81n
 Marx K., 60
 Masaccio, 89
 Matisse P., 97
 McCarthy P., 55
 McLuhan M., 59-60, 141
 Memling H., 180
 Mendieta A., 130
 Merleau-Ponty M., 52, 90, 95
 Migliore T., 16, 27n, 54, 59, 66, 70, 78, 83, 95n, 160
 Mitchell W.J.T., 17, 35-36, 39, 45, 104, 155, 158-161
 Mondrian P., 57n, 94, 104
 Monet C., 62
 Monglond A., 147
 Montani P., 75, 151, 152
 Morelli G., 141
 Morizot J., 98
 Moure G., 138, 141, 143
 Mühl O., 55
 Munari B., 124
 Muybridge E., 92
 Muniz V., 177-182, 184
 Mussolini B., 174
 Nauman B., 96
 Nebreda D., 55
 Nicole P., 69
 Nietzsche F., 43
 Nitsch H., 129
 Obama B., 73
 Palladio, 160
 Pallucchini R., 94n
 Pane G., 175
 Pannini G.P., 177, 179, 180
 Paolini G., 97n
 Paolucci C., 20-21, 40n, 41
 Pareyson L., 56, 122, 123
 Parr A., 129
 Parret H., 52
 Pascal B., 69
 Pascali P., 128
 Paz O., 145
 Peirce Ch. S., 39, 41, 42, 44, 47, 151, 154n, 159
 Perniola M., 120, 125
 Petrus Christus, 180
 Pezzini I., 16, 125, 150
 Picasso P., 34, 43, 95, 141, 173, 180
 Picchi G., 173
 Piccinato L., 173
 Pinotti A., 60, 61n
 Piranesi G.B., 179
 Platone, 15n, 22, 39, 90
 Plinio il Vecchio, 109, 114, 115
 Polke S., 62, 136-147, 164, 168, 184
 Pollock C., 173
 Pollock J., 57n, 124, 129, 173

- Pontbriand C., 129
 Porfirio, 156
 Pousseur H., 124
 Poussin N., 117
 Prieto L., 166, 167, 168, 170
 Propp V., 28, 29, 60-61
 Protogene, 114
 Proust M., 87, 165, 166n
 Quinn M., 132-133
 Quintiliano M. F., 109
 Raffaello, 89, 114
 Raimondi M., 114
 Rastier F., 66, 99
 Re V., 83
 Reagan R., 73
 Recanati F., 115
 Rembrandt H., 54, 140
 Ricœur P., 154, 175, 176-177
 Richter G., 97n, 145
 Riegl A., 123
 Robert H., 179
 Rodin A., 166
 Rokeby D., 65
 Rorty R., 35
 Rosenberg H., 88, 131, 132
 Rothko M., 50
 Roubaud J., 175
 Rousseau J.-J., 43
 Rubens P.P., 180
 Ryman R., 39
 Santagata A., 174
 Sartre J.-P., 14n, 43, 55, 57n
 Saussure F. de, 17, 22, 31, 33, 34, 35, 63, 79, 104, 127-128, 158
 Schapiro M., 23n, 54, 116n, 117
 Schopenhauer A., 43, 109
 Settis S., 171
 Shapiro R., 120
 Siegelau S., 125
 Simmel G., 60, 76, 115, 181
 Simondon G., 25
 Smite R., 182
 Smits R., 182
 Somaini A., 60, 61n
 Sontag S., 135
 Souriau É., 19, 23n, 24-29, 164n
 Soutif D., 175
 Spinoza B., 34, 134
 Stengers I., 25
 Stoichita V., 68, 114-115, 116, 138, 144
 Subrizi C., 96, 97
 Sze S., 126
 Szeemann H., 178
 Taddio L., 93n
 Tancini F., 82n
 Tiravanija R., 120
 Tolstoj L., 105
 Trouvé T., 121
 Tzara T., 127n
 Vaccari F., 63, 125-126
 Vasari G., 88-89, 135
 Velázquez D., 91-92, 94
 Vercellone F., 182
 Verhagen E., 148
 Vermeer J., 141
 Veronese (Paolo Caliari), 160
 Vigée-Lebrun É., 67
 Viola B., 169-170
 Violi P., 153
 Virilio P., 65
 Yolaçan P., 55
 Warburg A., 131, 181
 Warhol A., 55, 62, 74, 98, 118, 145
 Weinstein G., 55
 Weitz M., 98n
 Whitehead A.N., 122
 Wittgenstein L., 44, 98n, 157-158
 Wölfflin H., 116
 Wollheim R., 102
 Wunenburg J.-J., 15n
 Zemsz A., 181
 Zinna A., 56n, 141
 Zucconi F., 150-151

MIMESIS INSEGNE

Collana diretta da Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone

- 1 René Thom, *Arte e morfologia. Saggi di semiotica*, a cura di Paolo Fabbri
- 2 Paolo Fabbri, *Elogio di Babele*, in preparazione
- 3 François Jullien, *L'ansa e l'accesso. Strategie del senso in Cina, Grecia*
- 4 Isabella Pezzini e Paolo Fabbri (a cura di), *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*
- 5 Gianfranco Marrone e Alice Giannitrapani (a cura di), *La cucina del senso. Gusto, significazione, testualità*
- 6 James Elkins, *La pittura cos'è. Un linguaggio alchemico*
- 7 Gianfranco Marrone (a cura di), *Semiotica della natura, (natura della semiotica)*
- 8 Francesco Marsciani, *Minima semiotica. Percorsi nella significazione*
- 9 Stefano Jacoviello, *La rivincita di Orfeo. Esperienza estetica e semiotica del discorso musicale*
- 10 Dario Mangano e Gianfranco Marrone (a cura di), *Dietetica e semiotica. Regimi di senso*
- 11 Gianfranco Marrone, *Figure di città. Spazi urbani e discorsi sociali*
- 12 Louis Marin, *Della rappresentazione*, a cura di Lucia Corrain
- 13 Nicola Dusi, *Dal cinema ai media digitali. Logiche del sensibile tra corpi, oggetti, passioni*
- 14 François Rastier, *Arti e scienze del testo. Per una semiotica delle culture*, nuova edizione italiana a cura di Alice Giannitrapani
- 15 Gianfranco Marrone, *Semiotica del gusto. Linguaggi della cucina, del cibo, della tavola*
- 16 Paolo Fabbri, *L'efficacia semiotica. Risposte e repliche*, a cura di Gianfranco Marrone
- 17 François Jullien, *Vivere di paesaggio o l'impensato della ragione*, a cura di Francesco Marsciani

*Finito di stampare
nel mese di marzo 2018
da Digital Team - Fano (PU)*