

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

01

20
14

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO I - APRILE 2014

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, MATTEO FADINI, FULVIO FERRARI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento – Paris Ouest Nanterre La Défense*), ROBERTO LUDOVICO (*Massachusetts – Amherst*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

DARIA BIAGI (*Roma*), VALENTINO BALDI (*Malta*), ANDREA BINELLI (*Trento*), SILVIA COCCO (*Trento*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ANDREA COMBONI (*Trento*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Trento*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), ALICE LODA (*Sydney*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Regione Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), STEFANO PRADEL (*Trento*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), MARCO SERIO (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSIA VERSINI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

TEORIA E RETORICA DELLE IMMAGINI. TZVETAN TODOROV E LA PITTURA

GIACOMO TAGLIANI – *Univeristà degli studi di Siena*

Tra i molteplici ambiti di ricerca di Tzvetan Todorov, le immagini ricoprono un ruolo quantitativamente defilato ma di considerevole rilievo teorico. Cirscritto principalmente al dittico apologetico sulla pittura nordica, *Elogio del quotidiano e Elogio dell'individuo*, il lavoro del teorico bulgaro sul visivo si inserisce nell'alveo costitutivamente interdisciplinare della teoria dell'arte di matrice francese, nata negli anni '70 come costola del pensiero strutturalista e influenzata principalmente dall'antropologia e dall'ermeneutica. L'importanza di tale impostazione per gli studi odierni sulle immagini acquista sempre maggior credito, in virtù del suo focalizzarsi sul piano discorsivo – trattando il quadro come un dispositivo di costruzione del senso – anziché su quello tematico o stilistico della storia dell'arte tradizionale, o ancora su quello esclusivamente formale. Il lavoro intende tracciare una ricognizione degli spunti rinvenibili nei due libri in questione, evidenziando tanto i legami con alcuni tra gli autori più significativi di questo ambito disciplinare quanto i rilanci più personali di un singolare percorso di ricerca. Plessi concettuali come la nozione di testo e di oggetto teorico, oltre a questioni di carattere metodologico, saranno pertanto esaminate nelle loro diverse sfaccettature. Attraverso il lavoro di Todorov, alcune linee guida per orientarsi nell'iconosfera contemporanea possono emergere pienamente, superando le incertezze e le imprecisioni di un approccio statico e rigido ai processi di significazione visiva.

Among Tzvetan Todorov's different fields of research, images play a small but highly meaningful theoretical role. The work on visuality of the Bulgarian scholar is mainly confined within the apologetic diptych about Northern painting – namely *Éloge du quotidien* and *Éloge de l'individu* – and it shows a strong relationship with the interdisciplinary approach of French theory of art, a branch of the structuralist thought born during the Seventies under the influence of Hermeneutics and Anthropology. The importance of such an approach for contemporary research on images is constantly growing, since it focuses on the discursive level – by considering the picture as an apparatus of creation of meaning – rather than the thematic or stylistic levels, typical of the classical Art History, or the pure formal one. This paper aims at tracing a survey of the inputs springing from the aforementioned books, highlighting both the links with some of the most important scholars of this disciplinary field and the personal proposals of this unique research course. We will therefore take into consideration conceptual tangles such as the notions of text and theoretical object, as well as matters of methodological nature. Through Todorov's work, it is possible to point out some guidelines within the present time iconosphere, overwhelming the hesitations of a static and stiff approach to the processes of visual signification.

I PASSATO E FUTURO

Nel 1993, dopo quasi trent'anni di attività intellettuale, Tzvetan Todorov decise di dedicare un volume monografico alla pittura, primo di una serie di quattro studi di cui l'ultimo episodio, dedicato a Goya,¹ costituisce la sua opera di più recente traduzione italiana. Benché quantitativamente marginali, in relazione all'ingente mole di lavori pubblicati, e diluita lungo un arco temporale ormai ventennale, che ne fanno una sorta di filo autonomo che scorre parallelo agli interessi più conosciuti verso questioni storiche ed etico-politiche, questi scritti costituiscono un luogo di riflessione teorica estremamente fecondo, in grado di registrare i cambiamenti, le evoluzioni e i ripensamenti dei *visual studies* che nell'ultimo decennio hanno conosciuto una larghissima diffusione e un con-

¹ TZVETAN TODOROV, *Goya*, Milano, Garzanti, 2013.

tinuo processo di codificazione epistemologica. Su tutti, sono *Elogio del quotidiano. Saggio sulla pittura olandese del Seicento*² e il suo correlato *Elogio dell'individuo. Saggio sulla pittura fiamminga del Rinascimento*³ i testi sui quali concentreremo maggiormente l'attenzione, non solo per l'evidente affinità che li unisce, ma anche per la loro posizione cronologica che incornicia un decennio segnato dall'esaurirsi di alcune direttrici trasversali alle pratiche artistiche e alla riflessione teorica e dall'affacciarsi di altre problematiche oggi ampiamente dibattute.

Il profilo degli studi sul visivo che si è venuto progressivamente a costruire contiene dei tratti quasi inconciliabili, frutto di un lavoro di mediazione e integrazione fra prospettive diverse afferenti ad aree geografiche e culturali differenti: la *visual culture* americana, la *Bildwissenschaft* tedesca e la teoria dell'arte francese.⁴ Proprio con quest'ultima Todorov palesa i legami più stretti, per formazione teorica e per motivi strettamente biografici: fondatore nel 1983 del *Centre de recherche sur les arts et le langage* (CRAL) presso l'*École des hautes études en sciences sociales* assieme a Hubert Damisch, Louis Marin, Raymond Bellour, Christian Metz, Claude Bremond e Gérard Genette, ne fu anche primo direttore, sino al 1987, in uno dei periodi di massima fortuna della teoria dell'arte e delle intersezioni tra semiotica e altre discipline. Come si evince da questi nomi, l'eterogeneità dei temi di ricerca si saldava con una sostanziale omogeneità metodologica, che riprendeva e sviluppava l'eredità strutturalista in direzione di un'apertura rispetto alle chiusure (sin troppo enfatizzate dai detrattori, in verità) che avevano caratterizzato tale impostazione nei decenni precedenti.

Gli scritti sulla pittura nordica si collocano dunque in una posizione cruciale per le discipline derivanti dallo strutturalismo; gli anni '90 segnano infatti il progressivo declino della preminenza semiotica nelle scienze umane, sia per la scomparsa di alcuni suoi protagonisti, sia per un più generale mutamento epistemologico. Tuttavia, è proprio nell'ambito della teoria dell'arte che tale eredità sembra mantenersi e arricchirsi continuamente, tanto tramite nuovi temi di ricerca quanto attraverso incorporazioni teoriche in grado di allargare il raggio del discorso. Così, è una curiosa coincidenza che la prima incursione di Todorov nella pittura segua di pochi mesi la scomparsa di colui che è stato forse l'interprete più rigoroso del quadro sin qui abbozzato, Louis Marin, succeduto proprio allo studioso bulgaro alla guida del CRAL.

Attraverso il percorso testuale delineato dai saggi in questione, ci concentreremo su alcuni aspetti che concernono sia una metodologia di analisi iconica sia problemi più generali di impostazione teorica. La parabola biografica di Todorov in effetti ben si presta a tale ruolo, dai suoi stretti rapporti con la scuola semiotica parigina alla fine degli anni '60 sino all'avvicinamento culturologico degli ultimi anni: gli scritti in esame sembrano replicare tale prospettiva, fornendo un'omogeneità tematica che consente di evidenziare con maggiore chiarezza i cambiamenti avvenuti in questo ventennio, pur nella distanza –

2 TZVETAN TODOROV, *Elogio del quotidiano. Saggio sulla pittura olandese del Seicento*, Roma, Apeiron, 2000.

3 TZVETAN TODOROV, *Elogio dell'individuo. Saggio sulla pittura fiamminga del Rinascimento*, Roma, Apeiron, 2001.

4 Per una ricognizione approfondita, si veda ANDREA PINOTTI e ANTONIO SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009.

in termini di profondità e originalità analitica – che separa il libro sulla pittura olandese dal successivo, decisamente più organico, sulla pittura fiamminga.

2 TRA SEMIOTICA ED ERMENEUTICA

Come primo passo nella poetica todoroviana, può essere utile gettare uno sguardo sul contesto all'interno del quale queste analisi hanno preso forma. Leggendo il piano d'intenti del CRAL – nato in seguito alla morte di Roland Barthes, ancora oggi considerato una sorta di padre spirituale dal centro parigino – si possono già scorgere alcune utili indicazioni per comprendere il quadro teorico generale dove inscrivere il lavoro di Todorov. Come noto, l'impostazione interdisciplinare del centro si riconosceva in una comune origine strutturalista, ancora oggi ben presente seppur con parecchi distinguo. Ciò che invece si tende a trascurare è l'ancoraggio profondo alla dimensione sociale di ogni pratica artistica e culturale che tale paradigma metodologico ha sempre posto in risalto, come evidenziato dal primo rapporto di attività stilato dal centro nel 1985. Qui, lo studio dell'arte e della letteratura veniva considerato come una via d'accesso privilegiata all'analisi delle pratiche simboliche ed interpretative, rifiutando risolutamente la distinzione tra storia e teoria e abbracciando la quasi totalità dei fenomeni sociali e degli aspetti analitici: «Nous nous proposons d'étudier non seulement les faits artistiques et littéraires dans leurs structures propres, mais aussi les processus de leur production et de leur réception dans leur intégralité, depuis les matériaux qu'ils mettent en œuvre, depuis les motivations psychiques qui président à leur création, jusqu'à leurs ultimes conséquences politiques et éthiques».⁵

Se in controluce si può scorgere la definizione di quella scienza a venire auspicata nel 1922 da Ferdinand de Saussure, da lui chiamata *semiologia*, il cui oggetto sarebbe dovuto essere «la vita dei segni all'interno della vita sociale», appare anche evidente come il dialogo con l'antropologia e con l'ermeneutica – in particolare quella ricoeuriana – fosse già ad un livello di avanzata elaborazione teorica. E in effetti questo piano d'intenti, pur nelle continue modifiche a cui verrà sottoposto, rimane una costante che attraversa il lavoro di Todorov e che ne certifica l'affinità consustanziale con un paradigma epistemologico ben definito:

Di fronte a opere come il *Fidanzamento degli Arnolfini* [sic], il metodo iconologico mostra ben presto i propri limiti, non perché il significato del quadro scoperto con il suo aiuto sia falso, ma perché tale significato non costituisca [sic] la cosa più importante per Van Eyck. Questo metodo ci rivela effettivamente nuovi frammenti di significato, mentre Van Eyck ha trasformato lo statuto stesso del senso. Per comprendere questo dipinto non dobbiamo più accontentarci di una constatazione storica, pure assai significativa, per sapere che abbiamo lì, sotto gli occhi, la prima immagine di persone individuali installate nella loro cornice quotidiana, e non più nell'isolamento del ritratto che abolisce il contesto, né nella vi-

⁵ Il testo integrale è consultabile all'indirizzo <http://cral.ehess.fr/index.php?1279> (ultimo accesso 20/03/2014).

sione spostata grazie alla quale un donatore si introduceva a fianco dei personaggi della Storia Sacra.⁶

Queste righe delineano con sufficiente chiarezza le linee portanti di un metodo analitico e al contempo dischiudono il reticolo di riferimenti teorici frutto di un dibattito più ampio che ha attraversato quasi due decenni. La prima questione che emerge è la critica senza appello a quell'iconologia sorta in seguito alla sistematizzazione di Erwin Panofsky, già oggetto di polemica da parte, tra gli altri, di Omar Calabrese, Daniel Arasse e Georges Didi-Huberman, secondo i quali l'opzione panofskiana costituirebbe un vero e proprio tradimento dell'insegnamento di Aby Warburg, fondandosi su un modello statico e precostituito che lega il significato delle arti visive direttamente a una fonte testuale di cui l'immagine costituirebbe una traduzione più o meno fedele. Il contrario di quanto delineato da Warburg, che invece vedeva la scansione storica delle immagini come un intreccio di linee in continua mutazione dove la cristallizzazione delle forme in figure era in funzione di un investimento semantico, le famose *Pathosformeln*.⁷

Nello spostamento dal significato al senso, si propone così di mettere in una relazione biunivoca piano dell'espressione e piano del contenuto, o ancora oltre livello plastico e livello figurativo,⁸ integrando nello schema interpretativo l'evenienza che vi possano essere scarti dalla norma, ovvero che la pratica artistica riconfiguri continuamente le coordinate culturali che le danno forma. Ovviamente queste considerazioni presuppongono che le immagini siano in grado di sviluppare un pensiero autonomo e specifico, preoccupazione che ricorre diffusamente in tutti i lavori di Todorov:

Stabilire un rapporto tra le concezioni del mondo e le forme della pittura implica che quest'ultima non sia soltanto fatta di immagini, ma anche di pensieri, o, piuttosto, che le une non si trovano mai senza gli altri. Un dipinto non deve soltanto essere guardato, ma anche compreso o, se preferiamo, *letto* [...] È possibile anche – e, sebbene di rado, questa via è stata ugualmente intrapresa da certi commentatori – ricercare il *sensu* non degli oggetti rappresentati, ma della maniera di dipingere. È proprio qui che le correlazioni con le maniere di *vivere* e di *pensare* si rivelano più eloquenti.⁹

Riconnettendo molteplici linee di indagine delineate e sistematizzate da una nutrita schiera di studiosi – oltre ai già citati, è possibile ricordare ancora Daniel Arasse e i suoi

6 TODOROV, *Elogio dell'individuo*, cit., p. 158.

7 Cfr. ABY WARBURG, *Opere. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, 2 voll., Torino, Arago, 2004-2007; OMAR CALABRESE, *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*, Firenze-Lucca, La casa Usher, 2012; DANIEL ARASSE, *Non si vede niente. Descrizioni*, Torino, Einaudi, 2013; GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

8 ALGIRDAS JULIEN GREIMAS, *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in *Semiotica in nuce*, a cura di Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone, Roma, Meltemi, 2001, II, pp. 196-210.

9 TODOROV, *Elogio dell'individuo*, cit., p. 7, corsivi miei. Cfr. anche TZVETAN TODOROV, *L'arte o la vita! Il caso Rembrandt*, Roma, Donzelli, 2011, p. 97 e TODOROV, *Goya*, cit., p. 9. Tra i tanti testi che si muovono in una direzione analoga, cfr. DANIEL ARASSE, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 45-57; allargando il discorso, cfr. GILLES DELEUZE, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1989.

lavori su Vermeer da un lato e sul dettaglio dall'altro,¹⁰ e Victor Stoichita che nel 1993 propose una ricognizione del concetto di quadro e del suo correlato, la cornice, tra Rinascimento e Barocco, con particolare attenzione alla pittura fiamminga¹¹ – Todorov si inserisce all'interno di una faglia di pensiero dove le immagini rappresentano un bersaglio speculativo privilegiato, e tuttavia non esclusivo. Oltre alla critica alle metodologie della storia dell'arte più tradizionale, che emerge con forza dalle pagine in questione, sembra così possibile indagare anche altre linee di sviluppo la cui ampiezza si estende oltre i confini degli studi sull'arte.

Quanto pare qui di maggior rilievo è infatti l'eco della contrapposizione tra spiegare e comprendere, oggetto di un purtroppo breve dibattito tra Algirdas Greimas e Paul Ricœur,¹² le cui implicazioni travalicano ovviamente l'ambito del visivo per configurarsi come una proposta di metodo di carattere generale. Ora, se è palese che «la semiologia [...] non è un'ermeneutica: essa dipinge anziché scavare, è piuttosto nella linea del *porre* che non in quella del *levare*»,¹³ è tuttavia possibile scorgere delle possibilità di integrazione reciproca in grado di costruire un sistema complesso dove le due sfere di competenza rimangono distinte ma intrecciate pariteticamente. Questo è quanto il dialogo Ricœur-Greimas sembra proporsi come obiettivo ultimo, nella più o meno esplicita ammissione che le due discipline affrontano la dialettica tra spiegare e comprendere da punti di vista opposti, ma muovendosi comunque su un piano comune.

Senza addentrarsi su un terreno teorico-metodologico impervio che esula dalle finalità di questo lavoro,¹⁴ basti ricordare un paio di questioni. La prima, di carattere squisitamente cronologico, concerne l'estensione di questo dibattito, che si rende esplicito nel 1980 e si conclude nel 1990, due anni prima della morte di Greimas: come si vede, racchiude perfettamente quella decade che è stata già individuata come fondamentale per le connessioni tra gli studi sul visivo e il pensiero di matrice strutturalista e, nello specifico, per l'elaborazione della proposta analitica avanzata da Todorov. La seconda, più sostanziale, riguarda la relazione tra un momento analitico e uno maggiormente interpretativo che nelle parole di Ricœur diventa il termine di discriminazione tra semiotica ed ermeneutica, ricondotte dal filosofo francese sotto la medesima cornice di un'ermeneutica generale, mostrandone così la complementarità e preservando la relazione dialettica tra spiegare e comprendere.¹⁵

Abbandonando il piano più generale sul quale queste considerazioni agiscono, sembra questa la cornice che racchiude la proposta todoroviana, che già nel 1978 aveva definito l'analisi strutturale come esempio di «interpretazione operativa»,¹⁶ sottolineandone però quello che a suo giudizio era l'aspetto limitante, ovvero la fissità delle ope-

10 Cfr. DANIEL ARASSE, *L'ambizione di Vermeer*, Torino, Einaudi, 2006 e *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Milano, Il Saggiatore, 2007.

11 Cfr. l'edizione italiana: VICTOR I. STOICHITA, *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore, 1998.

12 PAUL RICŒUR e ALGIRDAS JULIEN GREIMAS, *Tra semiotica ed ermeneutica*, a cura di Francesco Marsciani, Roma, Meltemi, 2000.

13 ROLAND BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola. Seguito da 'Lezione'*, Torino, Einaudi, 2001, p. 192.

14 Sulle affinità e le divergenze tra le due discipline, cfr. FRANCESCO MARSCIANI, *Introduzione*, in RICŒUR et al., *Tra semiotica ed ermeneutica*, cit., pp. 7-19.

15 RICŒUR e GREIMAS, *Tra semiotica ed ermeneutica*, cit., p. 63.

16 TZVETAN TODOROV, *Simbolismo e interpretazione*, Napoli, Guida, 1986, p. 149.

razioni, stabilite preventivamente, alle quali sottoporre il testo, in contrapposizione ad un'interpretazione finalistica dove l'analisi servirebbe invece a dimostrare una tesi predefinita, come nell'archetipo esegetico dell'ermeneutica cristiana. Con ogni evidenza, Todorov suggerisce di muoversi in una zona mediana, come testimonia la tesi centrale sulla pittura olandese:

Gli esseri umani rappresentati nei dipinti olandesi del Seicento sembrano, in modo generale, amare quel che fanno. Ma, soprattutto, i pittori sembrano amare gli esseri che dipingono e il mondo naturale che li circonda. Da qui, quest'attenzione sostenuta nei confronti di tutto ciò che appare sul quadro e non soltanto per il suo soggetto principale, questa capacità di innalzare i dettagli alla dignità d'eroi, come se la nuova attenzione per il quotidiano, vale a dire, per l'insieme della vita, potesse trasformare anche la maniera di dipingere [...] Un atteggiamento etico – riconoscere il valore delle azioni più insignificanti e addirittura di quelle non proprio irreprensibili – trova il suo equivalente pittorico nella bellezza di quel che viene dipinto (poiché la pittura non si accontenta di produrre immagini, ma pensa anche).¹⁷

Ma se la pittura – e con essa le immagini in generale – pensa, registra e produce i cambiamenti culturali, una teoria statica non può essere in grado di rendere conto in modo esauriente delle trasformazioni che attraversano la storia delle arti né parimenti del senso che le opere dispiegano. Ed è qui che risiede una delle più rilevanti proposte della teoria dell'arte formatasi attorno alla scuola parigina, il rinvenire cioè all'interno dei singoli testi pittorici il principio del loro specifico sistema di significazione:

Pertanto, per analizzare un testo non si potrà, e non lo si dovrebbe nemmeno immaginare, limitarsi a applicare dei modelli precostituiti, ma sarà necessario coglierlo nella sua specificità culturale e formale, e accettare la sua sfida, disimplicando e descrivendo le diverse forme e i diversi piani che lo costituiscono, alcune delle quali saranno peculiari ed esclusive di quel singolo testo mentre altre, preesistenti e preformate, saranno convocate e integrate l'una all'altra in vista della produzione del senso o dei sensi dell'opera.¹⁸

3 TRASPARENZA E OPACITÀ: L'OGGETTO TEORICO

L'obiettivo dell'analista che si accosta alla pittura figurativa – ma tali implicazioni hanno una portata decisamente più generale – sarà dunque quello di rinvenire all'interno del testo le marche che si fanno carico di rendere esplicita la trama teorica sottesa alle forme dei propri modi di rappresentazione. Ogni immagine – e qualcuna in termini più espliciti di altre ovviamente – si compone di una duplice dimensione, una rappresentativa o transitiva e una presentativa o riflessiva, comunemente ricondotte nella dicotomia finestra-specchio. Si deve a Louis Marin la più sistematica esposizione di questa dualità, a partire da un testo che sin dal titolo affronta tale questione,¹⁹ avanzando così una

¹⁷ TODOROV, *Elogio del quotidiano*, cit., p. 87.

¹⁸ LUCIA CORRAIN e TARCISIO LANCIONI, *Introduzione*, in CALABRESE, *La macchina della pittura*, cit., pp. 11-28, alle pp. 20-21.

¹⁹ LOUIS MARIN, *Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*, Firenze, La casa Usher, 2012.

proposta che eccede il semplice tema dell'autoriflessività nei testi artistici, legata alla testualizzazione di elementi o figure che rinviano direttamente ad un livello metadiscorsivo; questione, quest'ultima, degna comunque della massima attenzione, e che conduce Todorov ad affermare per esempio che «Vermeer dà l'impressione di dipingere quadri piuttosto che esseri; non è il mondo umano ad interessarlo, bensì quello della pittura»,²⁰ facendo così del pittore di Delft un caso singolare all'interno della cultura pittorica a cui appartiene e un anticipatore di tendenze emerse compiutamente solo due secoli dopo. Pertanto, alcuni testi non si limitano a rendere evidente un piano teorico generale di pertinenza già codificato, ma si propongono di presentare le condizioni di possibilità e i tratti di coerenza di un sistema locale che essi stessi costruiscono per affrontare i problemi specifici che un tema, un soggetto o addirittura un dispositivo di presentazione sollevano. Il concetto di *oggetto teorico* racchiude tutte queste istanze: «a theoretical object is an object that obliges you to do theory but also furnishes you with the means of doing it. Thus, if you accept it on theoretical terms, it will produce effects around itself».²¹

Ora, benché il termine «oggetto teorico» non ricorra mai nelle pagine di Todorov, questi sembra darne una personale versione nel momento in cui lo trasforma in un problema di sguardo. Le premesse per fondare una tale concezione trovano una prima formulazione in apertura del libro sulla pittura olandese:

Pur presentando alcune somiglianze, la pittura di genere e la ritrattistica si distinguono per l'attenzione che le anima; questa differenza non è più pragmatica o tematica, ma – si potrebbe ben dire – filosofica [...] Nella pittura di genere, l'essere rappresentato è al servizio dell'azione da lui compiuta o della situazione in cui si trova inserito; nella ritrattistica, al contrario, è la situazione che si pone al servizio dell'essere: lì l'accento cade su quel che la persona è; qui, su quel che fa. Il ritratto punta necessariamente all'essenza dell'individuo. Le scene di vita quotidiana non isolano gli esseri, ma li rappresentano impegnati nella loro esistenza. Nel primo caso, l'essere è sottratto allo scorrere del tempo; nel secondo, viene considerato in una concatenazione narrativa. Perciò il ritratto individualizza, laddove il quadro di genere favorisce la ricerca del tipico.²²

I generi pittorici sono qui inquadrati all'interno di un sistema di regole codificate che presiedono alla loro composizione e ricezione, così come in rapporto ad un sistema di pensiero specifico e storicamente localizzato. Richiamandosi implicitamente alla di-

20 TODOROV, *Elogio del quotidiano*, cit., p. 100. Cfr. anche la risalita archeologica *Elogio dell'individuo*, cit., p. 169: «Van Eyck ha reso la sua immagine degli individui così perfetta che essa diventa autonoma a sua volta, costringendoci non tanto a vedere quel che l'opera raffigura, ma piuttosto a credere che il mondo intero esista soltanto per essere rappresentato in un'immagine. Un nuovo destino della pittura si annuncia nella parabola di colui che, per primo, l'ha portata alla perfezione»; p. 172: «Le cornici che Rogier [van der Weiden] ha dipinto all'interno dei quadri contribuiscono ancor di più a ricordarci che non abbiamo sotto gli occhi un frammento del mondo esistente, ma un'immagine costruita grazie all'arte del pittore, poiché le cornici delle scene rappresentate da quest'ultimo non sono affatto dei *trompe l'oeil*, capaci di farci credere che guardiamo attraverso una finestra».

21 YVES-ALAN BOIS *et al.*, *A Conversation with Hubert Damisch*, in «October», LXXXV (1998), pp. 3-17, a. p. 5. Cfr. anche HUBERT DAMISCH, *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, Genova, Costa & Nolan, 1984.

22 TODOROV, *Elogio del quotidiano*, cit., p. 17.

cotomia proposta da Michael Fried tra *absorption* e *theatricality*²³ e applicandola ad un quadro di Ter Borch – «la differenza significativa si trova allora nello sguardo: il personaggio della scena fissa decisamente gli occhi sul libro e rimane racchiuso nell'universo pittorico, mentre il modello del ritratto si rivolge direttamente allo spettatore»²⁴ – lo studioso bulgaro introduce la centralità della circolazione degli sguardi e in generale dei vettori della comunicazione all'interno dello spazio della rappresentazione,²⁵ postulando di fatto l'equivalenza della pittura come arte della visione, equivalenza compiutamente sviluppata solo nel libro sulla pittura fiamminga.

Non si usa più il visibile in vista di una cosa che sia altra da sé, anzi lo godiamo. La scomparsa dell'allegoria è compensata dall'apparizione del realismo. La rivoluzione che si compie consiste nello stabilire una solidarietà tra rappresentazione e visione. La relazione diventerà talmente automatica nello sviluppo della pittura occidentale che finirà per non sorprenderci più, pur senza avere, in realtà, nulla di naturale [...] D'ora in avanti, lo statuto stesso dell'immagine, e non soltanto il suo contenuto o la sua maniera, è cambiato: la pittura non serve più a trasmettere, innanzitutto, un significato o a istituire un comportamento, ma a mostrare ciò che si vede; essa diventa un'arte della visione. Ora, mostrare l'oggetto così come lo vediamo significa mostrarlo nella sua individualità.²⁶

Così, a partire da queste considerazioni, è possibile leggere contro luce lo sviluppo di una storia culturale e intellettuale che ha attraversato l'Occidente e giunge sino ai nostri giorni, riallacciando i fili che sono stati tesi sin qui:

Riconoscere gli oggetti familiari tali e quali siamo abituati a vederli, e cercare loro un senso secondo non sono due atti incompatibili, né contraddittori; vedere e comprendere vanno insieme [...] L'immagine non è più *trasparente*, semplice segno convenzionale e non è nemmeno pura materialità che rinvia soltanto a sé stessa; essa si presta, con flessibilità, a questo duplice impiego, per indicare, al tempo stesso, la presenza e l'assenza, la forma e il contenuto.²⁷

Queste *immagini simboliche*, come le definisce Todorov in opposizione a quelle allegoriche e a quelle letterali, divengono dunque la cifra peculiare della modernità, la cui piena codificazione arriverà solo grazie al Romanticismo e ai fondatori di quella teoria estetica che negli ultimi anni ha lavorato in profonda sinergia con le proposte dei teorici dell'arte e che ritrova un terreno comune di confronto sotto la dicitura di *visual studies*, pur con tutte le perplessità, le limitazioni e le cautele che tale generalizzazione impone. L'individualizzazione – il carattere singolare – della pittura e delle immagini in generale si configura dunque come la maggiore frattura introdotta dal Rinascimento fiammingo, dando origine a una linea evolutiva che ricorda molto da vicino quanto avviene in campo

23 MICHAEL FRIED, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1980.

24 TODOROV, *Elogio del quotidiano*, cit., p. 17.

25 Cfr. le analisi dei dipinti di Nicolas Poussin in LOUIS MARIN, *Detruire la peinture*, Paris, Galilée, 1997 e *Sublime Poussin*, Paris, Seuil, 1995.

26 TODOROV, *Elogio dell'individuo*, cit., p. 83.

27 *Ivi*, p. 92, corsivo mio.

letterario, e forse addirittura anticipandolo,²⁸ retrodatando tali novità rispetto a quanto descritto nel libro sulla pittura olandese.

Risalendo lungo il percorso argomentativo proposto dallo studioso bulgaro nei due *Elogi*, a una individualizzazione del rappresentato si accompagnano altre due individualità, quella dell'atto del dipingere e quella dell'atto percettivo. All'opposto della massima pascaliana sulla vanità della pittura, i pittori nordici elevano a soggetti degni di figurazione tutti gli aspetti del mondo sensibile, stilando un nuovo canone di bellezza che coincide con una nuova visione delle qualità del mondo:

La pittura è, intrinsecamente, un elogio di quel che è dipinto. Ma questo elogio può fermarsi alle caratteristiche puramente visive e mettere, così, l'accento sul pittoresco, sullo spettacolare, sul curioso, sul bello: termini che confermano, tautologicamente, che la cosa rappresentata merita di essere dipinta. Ora la pittura olandese del Seicento asserisce qualcosa di più. Questo adolescente di Hals, queste donne di Steen o di Van Ostade, non sono semplicemente interessanti da vedere, attraverso la loro rappresentazione, i pittori dichiarano la loro approvazione a una certa maniera di essere e vivere.²⁹

Discorso analogo viene sviluppato dalla pittura fiamminga, che getta le basi del realismo dell'arte olandese, il cui carattere descrittivo, analizzato da Svetlana Alpers in opposizione alla pittura italiana, viene integrato con un altrettanto solido impianto narrativo, ritrovando così quella preoccupazione etica che ne attraversa tutta l'opera;³⁰ tracciando le linee di demarcazione tra il Rinascimento italiano e quello nordico, Todorov conclude:

La situazione degli artisti fiamminghi è diversa, anche se essi non ignorano completamente l'arte del passato, né quella praticata a sud delle Alpi. Senza avere questo canone costantemente presente allo spirito, costoro hanno deciso di cogliere la bellezza di ogni cosa, di ogni persona in quanto tale, di scoprirla nella sua inimitabile singolarità. La descrizione portata all'estremo si trasforma in elogio [...] La bellezza non è più eterna, ma risiede in ciascuna individualità, a patto tuttavia di saperla riconoscere.³¹

28 Cfr. TODOROV, *Elogio del quotidiano*, cit., p. 16: «A ben vedere, la differenza tra questi due tipi di pittura [di storia e di genere] sembra paragonabile a quella che oppone il romanzo realistico del XVIII secolo – quello di Dafoe, Richardson e Fielding – ai racconti precedenti» e p. 21: «Per la prima volta, dunque, nel XVII secolo, nei Paesi Bassi, è la vita quotidiana degli esseri anonimi, e non più la Storia santa o il mito greco, o ancora la vita eroica di illustri personaggi, a diventare il tema centrale e il principio organizzatore del quadro». Cfr. GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011.

29 TODOROV, *Elogio del quotidiano*, cit., p. 49.

30 Cfr. SVETLANA ALPERS, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984; una critica a tale impostazione in TODOROV, *L'arte o la vita!*, cit., p. 11: «ma la pittura del quotidiano non ha, come si è creduto nei secoli successivi, un intento meramente descrittivo. Non è finalizzata soltanto a mostrare il mondo così come appare: è impregnata di simboli e di allegorie, ed è portatrice di un insegnamento morale al pari della pittura storica».

31 TODOROV, *Elogio dell'individuo*, cit., p. 206. Cfr. anche *Elogio del quotidiano*, cit., p. 89: «La differenza [tra la pittura olandese e quella italiana, riprendendo la distinzione di Michelangelo che la spiegava in termini di bene/vero e di bello] consiste nel fatto che il pittore olandese non trova necessariamente il bello in un repertorio precostituito di forme, ma può decidere da sé di svelare la bellezza di un gesto che nessuno, prima di lui, aveva esaltato».

La singolarità del rappresentato si rivolge allora programmaticamente ad un destinatario preciso, un committente individuale, che può addirittura farsi introdurre nello spazio della rappresentazione come ritratto o attore sulla scena, contribuendo a rendere tale realismo figurativo al contempo altamente simbolico. Se questo secondo aspetto si lega più in generale a una storia culturale di affermazione del soggetto, analogamente avviene con il terzo, l'individualità del creatore, che apre però anche a una considerazione di carattere più tecnico. Oltre alla firma inscritta sul quadro e al genere dell'autoritratto, infatti, appare proprio nella prima metà del XV secolo un ulteriore modo per introdurre la soggettività dell'istanza enunciatrice nello spazio del testo, il cui valore teorico si rivelerà di portata assai più ampia rispetto all'ambito della sola pittura figurativa, per configurarsi come vera e propria modalità di visione del mondo: la *prospettiva*. Merita riportare interamente il brano di Todorov, per vedere come sia proprio tale tecnica ad articolare in forma compiuta la dialettica opacità/trasparenza e ad istituire un forte legame con l'eredità strutturalista da cui, con ogni evidenza, le considerazioni dello studioso prendono le mosse.

La maniera più forte affinché il pittore si potesse introdurre nello spazio dipinto consisteva non nel dipingersi, né nel firmare l'opera, ma nel rappresentare questo spazio a partire da un punto di vista soggettivo, il suo, destinato a diventare quello dello spettatore. La scelta si impone tra due possibilità e questa alternativa è ben articolata da Nicola Cusano: o gli oggetti, i luoghi e gli esseri sono rappresentati tali quali essi sono e dunque tali quali essi sono agli occhi di Dio; oppure essi sono mostrati tali quali appaiono a un osservatore umano, in un luogo preciso, in un determinato momento. Il quadro di riferimento si rapporta al mondo obiettivo oppure all'osservatore soggettivo. Adottare questa seconda scelta significa praticare l'arte della *prospettiva* [...] L'immagine diventa ora l'equivalente di una finestra attraverso la quale qualcuno – un individuo – osserva il mondo. Essa risulta da una visione e non più soltanto da una visione astratta. In tal modo, la soggettività individuale si introduce nel principio di costruzione dell'immagine: lo spazio rappresentato non è più assoluto e divino, e, di conseguenza, non vi è una struttura immutabile, né un centro unico. Lo spazio è ormai riconosciuto, secondo l'espressione di Nicola Cusano, come illimitato. Il suo centro, divenuto dinamico, coincide con la posizione di ogni uomo particolare, osservatore potenziale del mondo dipinto.³²

Che la prospettiva occidentale sia una convenzione lo aveva già eloquentemente affermato Panofsky in uno dei suoi saggi più celebri,³³ a partire da questa constatazione, è di grande interesse il lavoro intrapreso da alcuni studiosi circa le conseguenze che l'adozione della prospettiva come dispositivo della visione ha avuto sulla concezione umana del mondo, depurato sempre più della sua contingenza al fine di ottenerne un'immagi-

32 Todorov, *Elogio dell'individuo*, cit., pp. 95-97. L'alternativa avanzata da Cusano è presente, come espediente narrativo che sorregge tutto l'intreccio, anche in ORHAN PAMUK, *Il mio nome è Rosso*, Torino, Einaudi, 2001.

33 Cfr. ERWIN PANOFSKY, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Milano, Feltrinelli, 1961.

ne standardizzata infinitamente riproducibile e addirittura programmabile.³⁴ Tuttavia, vi è anche un terzo aspetto introdotto dall'irruzione delle prospettive nella storia della rappresentazione occidentale e al quale Todorov fa implicito riferimento: si tratta dell'equivalenza tra teoria della prospettiva e teoria dell'enunciazione linguistica, che rende la prima non un semplice luogo dove applicare una teoria a essa esterna, ma un vero e proprio luogo che sviluppa una teoria della comunicazione; e di converso tale equivalenza si può postulare dal momento che la teoria dell'enunciazione sviluppata dalla semiotica generativa «è una vera e propria teoria della pittura».³⁵

Su questa linea la teoria dell'arte ha impostato una delle sue linee più feconde e innovatrici, dalle otto tesi di Damisch pro o contro la possibilità di trasporre la teoria dell'enunciazione linguistica all'ambito del visivo, attraverso le analisi di Marin sulla pittura di storia sulla scorta di Émile Benveniste,³⁶ sino all'accostamento tra *Annonciation* ed *Énonciation* proposto da Arasse.³⁷ Si deve forse a Calabrese il tentativo più completo di trovare gli universali del rapporto prospettiva/enunciazione, a partire dalla constatazione della sua «schizofrenia istituzionale» che fa coincidere il massimo di oggettività del rappresentato con la necessità di un punto di vista soggettivo non solo dell'istanza di produzione, ma anche di quella di ricezione, che in definitiva sovrappone i due differenti sguardi in un cortocircuito tra i concetti benvenistiani di storia e discorso.³⁸ Ne discende così una triplice spazialità della pittura, che comprende

uno spazio simulato (spazio virtuale, spazio di profondità, «aldilà» della rappresentazione) corrispondente al *contenuto* e pertinente a una *semantica*; uno spazio di rappresentazione (spazio reale, spazio di superficie, topologia planare) corrispondente a una *sintassi*; uno spazio della fruizione (spazio implicito, spazio di ambiente, «aldiqua» della rappresentazione) corrispondente a una *pragmatica*.³⁹

Tre spazi, dunque, che ricompongono la scissione tra opacità e trasparenza per installarla come fondamento costitutivo della rappresentazione prospettica; ma, aprendosi verso l'esterno, tale teoria introduce anche un elemento che permette ora di affrontare uno dei temi più controversi imputati a tale ambito (inter)disciplinare e che Todorov aveva bene in mente durante la stesura delle pagine oggetto d'analisi: la chiusura del testo.

34 Su tutti, cfr. FRANCO FARINELLI, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003. Alcuni teorici dell'immagine hanno ripreso tali problematiche, avanzando la questione dell'anestetizzazione del sensibile nell'esperienza estetica contemporanea; cfr. PIETRO MONTANI, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Roma, Carocci, 2007 e MARCO DINOI, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Firenze, Le Lettere, 2008.

35 CALABRESE, *La macchina della pittura*, cit., p. 68.

36 Entrambi i testi, insieme ad altri, sono stati riuniti da OMAR CALABRESE (a cura di), *Semiotica della pittura*, Milano, Il Saggiatore, 1980.

37 Cfr. DANIEL ARASSE, *Annonciation/Énonciation. Remarques sur un énoncé pictural au Quattrocento*, in «Versus. Quaderni di studi semiotici», xxxvii (1984), pp. 3-17.

38 Cfr. CALABRESE, *La macchina della pittura*, cit., pp. 252-253. Cfr. HUBERT DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, Napoli, Guida, 1992.

39 CALABRESE, *La macchina della pittura*, cit., p. 255.

4 DALL'OPERA AL TESTO, ANCORA

Nella postfazione all'*Elogio del quotidiano*, Ricardo Mambros dos Santos rintraccia proprio nella messa in questione di tale « prerogativa ermeneutica » uno degli apporti maggiori del libro;⁴⁰ tuttavia, sembra necessario ricondurre questa considerazione all'interno di un orizzonte più ampio, cercando di ripercorrere i passaggi che hanno condotto a tale apparente rigidità metodologica a fronte di premesse che presagivano una direzione completamente differente. Come noto, il più famoso *elogio* del testo lo avanzò Roland Barthes nel 1971, in contrapposizione all'opera. Nelle parole di Barthes, il testo diviene un « campo metodologico » aperto e plurale che si sperimenta soltanto in un lavoro, al contrario dell'opera, che si chiude sul significato. Preso sempre all'interno di un reticolo intertestuale del quale l'origine puntuale è indecidibile, il testo è infine « radicalmente simbolico » e coincide con uno « spazio sociale ».⁴¹ Che per Todorov una delle tre grandi innovazioni della pittura fiamminga sia stata « il simbolismo delle immagini, insieme rappresentazione fedele del visibile e senso condiviso dal pittore e dagli spettatori », ⁴² sembra più di una semplice constatazione storica.

La sovrapposizione tra il testo come ipotesi metodologica e l'oggetto analitico empirico, in buona sostanza la sua ontologizzazione, è un cortocircuito sul quale si è dibattuto a lungo, che ha però portato al rafforzamento della convinzione di un imperialismo linguistico perpetrato dal paradigma strutturalista, per motivi ovviamente anche interni al paradigma stesso. Così, è stato facile piegare il derridiano « il n'y a pas de hors-texte » verso un fuorviante « non c'è nulla fuori dal testo », mentre nelle intenzioni del filosofo francese si sarebbe trattato di un più rigoroso « non c'è un fuori-testo », intendendo appunto che l'ipotesi costruzionista sottesa al concetto di testo potesse essere estesa a tutti gli ambiti dell'esperienza umana, e dunque che fuori da un testo c'è n'è sempre un altro; a patto, però, che *testo* venisse inteso nella sua accezione etimologica di trama o intreccio e non di componimento scritto, ritrovando l'originaria ipotesi barthesiana.

Gianfranco Marrone ha argomentato in modo esauriente questo reticolo concettuale, spingendosi, sulle basi delle proposte dell'etnosemiotica, sino a far decadere la distinzione tra *testi* e *pratiche*, peraltro messa in questione dallo stesso Barthes nel momento in cui proponeva di vedere « la vita dell'autore come un testo », ⁴³ in concorrenza con le sue opere. Il testo diviene così l'esito di una doppia costruzione, configurazione socioculturale e riconfigurazione analitica attraverso un sistema di pertinenze esplicitato al principio del percorso; in questo senso va inteso allora il divieto di uscire dal testo: una volta definito lo spazio di validità dell'ipotesi teorico-analitica, ogni sua ridefinizione comporterebbe un necessario lavoro di riconsiderazione dei criteri fondativi. Il testo è insomma l'esito di un continuo processo di *negoziazione* sia al suo interno che nella relazione che l'analista o l'osservatore instaura con questo, destituendo di fatto l'ipotesi di una chiu-

40 Cfr. RICARDO MAMBROS DOS SANTOS, *Postfazione*, in TODOROV, *Elogio del quotidiano*, cit., pp. 124-145, a p. 126.

41 ROLAND BARTHES, *Dall'opera al testo*, in Idem, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 57-64.

42 TODOROV, *Elogio dell'individuo*, cit.

43 BARTHES, *Dall'opera al testo*, cit., p. 62.

sura rigida e definibile una volta per tutte. Nel suo essere preso all'interno di una trama socio-culturale e testuale (che in fondo coincidono), il testo è espressione di una cultura che lo ha generato e al contempo riflette e rimodella tale ambito più esteso con un effetto di ricaduta, mettendo in atto tutta una serie di pratiche di traduzione che presiedono ai passaggi e alle trasformazioni dentro un sistema a configurazioni infinitamente variabili ma reciprocamente comunicanti.⁴⁴ Todorov non sembra discostarsi molto da questo quadro, come emerge in uno degli snodi più esplicitamente teorici del suo sguardo sulla pittura:

le opere non riflettono direttamente la società: esse possono rappresentare l'eccezionale come la regola, il rimedio come il male che intendono guarire, il sogno come la realtà; tuttavia, esse sono inevitabilmente informate da un'ideologia più o meno comune, più o meno cosciente. Le opere non si riducono all'ideologia, ma non tenere in nessun conto questo vincolo sarebbe come ignorare sistematicamente, in un dialogo, le risposte date da uno degli interlocutori. La pittura è produttrice di senso, in un universo già abitato da altri sensi.⁴⁵

Alla fine del paragrafo precedente è stato evidenziato come sin dall'inizio degli anni '80 la semiotica dell'arte si fosse concentrata su un fuori-dal-testo istituito in realtà dal testo stesso, lo spazio della ricezione, destituendo di fatto ogni ipotesi ontologizzante. Tuttavia, è comprensibile come questo passo possa non essere ritenuto indicativo o esauriente, in quanto comunque si tratterebbe di un osservatore astratto e imposto, in fin dei conti, da una teoria esterna al testo e a questi abbondantemente posteriore. Da questo punto di vista, la teoria dell'arte – e con essa la semiotica che da questa prendeva le mosse – ha posto con forza il problema dell'incontro anacronistico tra sguardo e oggetto, insistendo sulla dialogicità implicita di questa operazione che, come tale, doveva dotarsi di un codice comune sul quale basare la validità dell'incontro, ben oltre la famosa ipotesi ermeneutica gadameriana.

Il concetto di oggetto teorico è una delle risposte fornite per rintracciare una teoria singolare che non postuli necessariamente un'estensione valevole oltre i propri confini. Eppure, questa teoria proposta dall'oggetto analitico deve essere fatta emergere nella consapevolezza della sua storicità, frutto di uno *strabismo anacronistico* e non di uno sguardo retrospettivo. Louis Marin, chiedendosi «a quali condizioni storiche e teoriche un testo può costituirsi come *oggetto teorico*, inteso come il prodotto comune della forza e dello spostamento del testo letterario o artistico passato e della teoria semiotica contemporanea, del loro lavoro reciproco», avanza una risposta che riconnette l'analisi testuale all'interno di una specifica cornice storico-culturale, dotandola di una portata singolare e circoscritta ma potenzialmente estendibile a livello generale: «l'oggetto teorico si costruirà in un'opera determinata a partire dall'insieme degli enunciati che ne rifletteranno l'enunciazione», ovvero «si mostra in atto di enunciare la *mostrazione*», dove tale mostrazione, nella tipologia testuale presa in considerazione, quella iconica, per definizione muta, sarà affidata ad un gesto di indicazione che deve obbedire a «costrizioni storiche,

44 Cfr. GIANFRANCO MARRONE, *L'invenzione del testo. Una nuova critica della cultura*, Roma-Bari, Laterza, 2010, in particolare le pp. 3-81.

45 TODOROV, *Elogio del quotidiano*, cit., p. 31.

culturali e sociali precise, quelle stesse che caratterizzano l'immagine del Rinascimento nella sua struttura interna, nella sua costruzione, come spazio rappresentato, nelle sue articolazioni sintattiche, nel suo lessico formale, ecc.».⁴⁶

Lungi dall'astrarre il metodo analitico dalle sue coordinate storico-culturali, la proposta di Marin – analogamente a tutta la costellazione di studiosi che abbiamo convocato in queste pagine – ribalta la direzione delle pressioni tra oggetto e teoria, facendo del passato empirico ciò che mette continuamente in discussione il presente speculativo. Se tale preoccupazione teorica in Todorov risulta attenuata, è altresì vero che il passo appena citato risale proprio agli anni di costituzione del CRAL e a quel ristretto gruppo di ricerca che ha rappresentato una felice quanto rara convergenza di metodi, interessi e, soprattutto, intelligenze. Ma più ancora del conforto anedddotico, sono queste righe che chiudono il libro sui fiamminghi che sembrano darcene conto per intero:

È chiaro dunque che l'“arte rappresentativa” corrisponde a una “età degli individui”. Quel che contrassegna l'identità della prima è giustamente l'introduzione dell'individuo nell'immagine, sia come oggetto o soggetto della rappresentazione, sia come modalità simbolica del senso autorizzato del processo di individualizzazione. Quest'ultimo non ha trasformato soltanto il pensiero filosofico e politico, le strutture familiari e sociali, le maniere di essere e di credere, ma ha ugualmente piegato le forme dell'arte. Scoprire le ombre proiettate dagli oggetti, l'usura del corpo per il passaggio del tempo o la prospettiva che organizza lo spazio a partire dal punto di vista di un osservatore significa fare parte dello stesso movimento che assiste alla trasformazione degli Stati dalla teocrazia alla democrazia.

La pittura figurativa è sempre l'elogio di quel che rappresenta [...] È la categoria dell'individualità tutta intera che diventa un valore, non questa o quest'altra sua incarnazione. L'individuo merita di esistere per se stesso, mostrandosi attraverso la pittura, poiché vive ormai in un mondo prettamente umano. Dio non è altro che il risultato di una via personale che conduce alla spiritualità, non la giustificazione di questo mondo. Per tale motivo, il ritratto nel rinascimento fiammingo partecipa alla nuova filosofia umanista, che afferma, da un lato, l'autonomia dell'*io* (il diritto del pittore di fare del proprio quadro quel che vede) e, dall'altro, la finalità del *tu* (la legittimità di rappresentare un uomo per quel che egli è, non per quel che significa o illustra).⁴⁷

5 QUALI PROSPETTIVE

Questo excursus dentro alcune pieghe di una teoria dell'immagine continuamente in fase di definizione e messa a punto mira a portare in superficie l'approccio todoroviano alla pittura per riconnetterlo all'interno di un contesto più ampio spesso sottovalutato o incompreso. Al di là del dovere di cronaca, è soprattutto l'efficacia che tale impostazione continua a mostrare, anche alla prova di fatti e contraddittori, a rendere utile l'esplicitazione di determinati plessi concettuali. Se il pensiero di matrice strutturalista non gode oggi di ottima salute, o perlomeno reputazione, è altrettanto vero che una rilettura

⁴⁶ MARIN, *Opacità della pittura*, cit., pp. 25-26.

⁴⁷ TODOROV, *Elogio dell'individuo*, cit., p. 223.

meno prevenuta sembra in grado di aprire nuove linee di ricerca a supporto di preoccupazioni emerse negli ultimi anni in diversi ambiti disciplinari, arricchendo il momento analitico con strumenti specifici affinati nel corso degli anni. Ricondotto nell'alveo di tale cornice metodologica, il lavoro di Todorov lascia trasparire le sue relazioni profonde con questa densa eredità teorica sotto le vesti più accattivanti e accessibili della sua particolare postura intellettuale.

Seguendo questa traccia, la riflessione sulle immagini del passato riesce allora a caricarsi di una valenza generale che permette di affrontare alcuni nodi significativi del presente. Si tratta di un'impresa archeologica che non mira a dissolvere le coordinate temporali, ma a delineare serie differenziali che articolano percorsi di senso che attraversano i secoli. Si può parlare, seguendo Calabrese, di *strutturalismo storico*, capace di estendere su un piano diacronico l'analisi testuale che mira a rinvenire i salti (o le continuità) di *episteme* in una data cultura,⁴⁸ che è quanto suggeriscono anche Lotman e Uspenskij quando affermano che «l'analisi semiotica di un documento deve sempre precedere quella storica»:⁴⁹ non si intende affatto che la dimensione storica sia priva di importanza o comunque svincolata dalla comprensione di un testo, quanto che il principio ultimo di costruzione del senso risiede nel testo stesso, che deve dunque essere confrontato con una serie sincronica e una diacronica solo dopo averne individuato la struttura soggiacente, per evidenziare le eventuali continuità o fratture e quale regime di legittimità lo ha reso possibile.

Il continuo rimando alle vicende e alle immagini di Abu Grahīb sulla scorta dei *Disastri della guerra* di Goya procede esattamente in questa direzione, non solo come gestione tematica, ma più propriamente come analogia figurale.⁵⁰ Ma si pensi anche al finale dell'*Elogio dell'individuo*, che articola un parallelo con la pittura del XX secolo sottolineandone la differenza rispetto al Rinascimento nel venir meno di un universo condiviso di valori interni alla comunità dove ha luogo il processo di individualizzazione; indipendentemente dal portato testuale esplicito, non si può forse leggere la diffusione delle pratiche di esibizione del sé nelle società contemporanee (*reality show*, *social network*, ecc.) come deriva perversa di questa individualizzazione al di fuori di ogni condivisione pregressa? È questa la direttrice lungo la quale si muove ad esempio Giovanni Careri nel suo lavoro dedicato alle rappresentazioni figurative della *Gerusalemme liberata* del XVII e XVIII secolo, che sottolinea proprio come, in un presente dominato dell'uso e dall'abuso degli effetti passionali delle immagini, sia indispensabile indagare quelle opere del passato che hanno codificato la relazione tra dimensione affettiva e configurazione visiva.⁵¹

In tutti questi esempi, lo studio delle forme non è mai disgiunto dall'analisi delle rela-

48 Al concetto di strutturalismo storico Calabrese ha dedicato le sue ultime ricerche e lezioni, poco prima della morte, dunque non vi è alcun luogo dove rinvenire una sistematizzazione definitiva; cfr. comunque STEFANO JACOVIELLO, *Appunti per domani*, in Omar Calabrese, *Il Neobarocco. Forme e dinamiche della cultura contemporanea*, Firenze-Lucca, La casa Usher, 2013, pp. 411-434.

49 JURIJ M. LOTMAN e BORIS A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1995, p. 47.

50 Cfr. TODOROV, *Goya*, cit.

51 Cfr. GIOVANNI CARERI, *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*, Milano, Il Saggiatore, 2010.

zioni che il testo istituisce con il proprio spettatore, per definizione un soggetto empirico calato all'interno di una specifica realtà storica e culturale: antropologia ed ermeneutica sono così il correlato imprescindibile di questo tipo di approccio strutturale. L'anacronismo diventa inoltre uno strumento centrale per la comprensione dei testi del passato, a partire dalla nota proposta concettuale benjaminiana di «immagine dialettica»;⁵² più in generale, si tratta di una ripresa del concetto di *Nachleben* – la vita postuma – avanzato da Warburg che, come si è visto, costituisce uno dei riferimenti centrali per la pratica analitica tratteggiata nelle pagine precedenti.⁵³

È chiaro che questi temi sono necessariamente informati da un contesto culturale che li rende pensabili e legittimi; avrebbe avuto la stessa ampiezza, o addirittura avrebbe visto la luce, l'indagine sulla storia dell'individuo senza l'impresa di Michel Foucault di delineare una storia del soggetto in Occidente, ritornata al centro del dibattito nel 1997 con l'avvio della pubblicazione dei corsi tenuti al *Collège de France*?

Filosofia dell'arte e teoria critica trovano dunque un proficuo terreno di confronto come riflessione generale sulle immagini, sulla loro efficacia e sulle loro forme di articolazione del senso, avanzando ipotesi teoriche e metodologiche generali che mostrano una propria validità oltre gli spazi rigidi istituiti da discipline legate a una visione strettamente storicista. Una dichiarazione di poetica non immune da un'impostazione critica, intesa propriamente come diagnosi delle modalità di rappresentazione (anche) attraverso le quali costruiamo una nostra idea del mondo che ci circonda. Lasciamo, per l'ultima volta, che siano le parole di Todorov a riannodare i fili del percorso ora giunto al termine:

Una conclusione si impone davanti all'ampiezza di queste scoperte. Si sarebbe tentati, in un primo tempo, di credere che assistiamo qui a una vittoria dell'immagine sul significato: quest'ultimo ha perduto la tutela sul primo. La realtà, tuttavia, è più complessa. Il significato cessa di dettare la forma dell'immagine, ma non scompare affatto: la scelta di una forma anziché di un'altra è, essa stessa, portatrice di senso e di idee. Il pensiero rimane una delle dimensioni essenziali di questa pittura. Jacques Coene e Paul de Limbourg non “pensano” meno, né meno bene, di Guglielmo d'Occam o Nicola Cusano; costoro sono, allo stesso titolo, fondatori del mondo moderno. Semplicemente, anziché pensare attraverso il linguaggio, questo pensiero si manifesta nell'immagine (e più propriamente nelle modalità della rappresentazione), senza che quest'ultima abbia quale unica funzione quella di esprimerlo.⁵⁴

L'arte e la vita: ciò che nell'artista può essere disgiunto, nello studioso ritrova il nesso originario di una reciproca presupposizione.

52 Cfr. WALTER BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1997.

53 Sull'anacronismo, cfr. il primo numero della nuova serie di «Carte Semiotiche. Rivista internazionale di semiotica e teoria dell'immagine»: ANGELA MENGONI (a cura di), *Anacronie. La temporalità plurale delle immagini*, Firenze, La casa Usher, 2013.

54 TODOROV, *Elogio dell'individuo*, cit., p. 98.

BIBLIOGRAFIA

- ALPERS, SVETLANA, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984. (Citato a p. 111.)
- ARASSE, DANIEL, *Annonciation/Énonciation. Remarques sur un énoncé pictural au Quattrocento*, in «Versus. Quaderni di studi semiotici», xxxvii (1984), pp. 3-17. (Citato a p. 113.)
- *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, 2006. (Citato a p. 106.)
- *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Milano, Il Saggiatore, 2007. (Citato a p. 107.)
- *L'ambizione di Vermeer*, Torino, Einaudi, 2006. (Citato a p. 107.)
- *Non si vede niente. Descrizioni*, Torino, Einaudi, 2013. (Citato a p. 106.)
- BARTHES, ROLAND, *Dall'opera al testo*, in Idem, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 57-64. (Citato a p. 114.)
- *Sade, Fourier, Loyola. Seguito da 'Lezione'*, Torino, Einaudi, 2001. (Citato a p. 107.)
- BENJAMIN, WALTER, *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1997. (Citato a p. 118.)
- BOIS, YVES-ALAN, DENIS HOLLIER, ROSALIND KRAUSS e HUBERT DAMISCH, *A Conversation with Hubert Damisch*, in «October», LXXXV (1998), pp. 3-17. (Citato a p. 109.)
- CALABRESE, OMAR, *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*, Firenze-Lucca, La casa Usher, 2012. (Citato alle pp. 106, 108, 113, 119.)
- (a cura di), *Semiotica della pittura*, Milano, Il Saggiatore, 1980. (Citato a p. 113.)
- CARERI, GIOVANNI, *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*, Milano, Il Saggiatore, 2010. (Citato a p. 117.)
- CORRAIN, LUCIA e TARCISIO LANCIONI, *Introduzione*, in Omar Calabrese, *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*, Firenze-Lucca, La casa Usher, 2012, pp. 11-28. (Citato a p. 108.)
- DAMISCH, HUBERT, *L'origine della prospettiva*, Napoli, Guida, 1992. (Citato a p. 113.)
- *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, Genova, Costa & Nolan, 1984. (Citato a p. 109.)
- DELEUZE, GILLES, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1989. (Citato a p. 106.)
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007. (Citato a p. 106.)
- DINOI, MARCO, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Firenze, Le Lettere, 2008. (Citato a p. 113.)
- FARINELLI, FRANCO, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003. (Citato a p. 113.)
- FRIED, MICHAEL, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1980. (Citato a p. 110.)
- GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN, *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in *Semiotica in nuce*, a cura di Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone, Roma, Meltemi, 2001, II, pp. 196-210. (Citato a p. 106.)

- JACOVIELLO, STEFANO, *Appunti per domani*, in Omar Calabrese, *Il Neobarocco. Forme e dinamiche della cultura contemporanea*, Firenze-Lucca, La casa Usher, 2013, pp. 411-434. (Citato a p. 117.)
- LOTMAN, JURIJ M. e BORIS A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1995. (Citato a p. 117.)
- MAMBROS DOS SANTOS, RICARDO, *Postfazione*, in Tzvetan Todorov, *Elogio del quotidiano. Saggio sulla pittura olandese del Seicento*, Roma, Apeiron, 2000, pp. 124-145. (Citato a p. 114.)
- MARIN, LOUIS, *Detruire la peinture*, Paris, Galilée, 1997. (Citato a p. 110.)
- *Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*, Firenze, La casa Usher, 2012. (Citato alle pp. 108, 116.)
- *Sublime Poussin*, Paris, Seuil, 1995. (Citato a p. 110.)
- MARRONE, GIANFRANCO, *L'invenzione del testo. Una nuova critica della cultura*, Roma-Bari, Laterza, 2010. (Citato a p. 115.)
- MARSCIANI, FRANCESCO, *Introduzione*, in Paul Ricœur e Algirdas Julien Greimas, *Tra semiotica ed ermeneutica*, a cura di Francesco Marsciani, Roma, Meltemi, 2000, pp. 7-19. (Citato a p. 107.)
- MAZZONI, GUIDO, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011. (Citato a p. 111.)
- MENGONI, ANGELA (a cura di), *Anacronie. La temporalità plurale delle immagini*, Firenze, La casa Usher, 2013. (Citato a p. 118.)
- MONTANI, PIETRO, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Roma, Carocci, 2007. (Citato a p. 113.)
- PAMUK, ORHAN, *Il mio nome è Rosso*, Torino, Einaudi, 2001. (Citato a p. 112.)
- PANOFSKY, ERWIN, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Milano, Feltrinelli, 1961. (Citato a p. 112.)
- PINOTTI, ANDREA e ANTONIO SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009. (Citato a p. 104.)
- RICŒUR, PAUL e ALGIRDAS JULIEN GREIMAS, *Tra semiotica ed ermeneutica*, a cura di Francesco Marsciani, Roma, Meltemi, 2000. (Citato alle pp. 107, 120.)
- STOICHITA, VICTOR I., *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore, 1998. (Citato a p. 107.)
- TODOROV, TZVETAN, *Elogio del quotidiano. Saggio sulla pittura olandese del Seicento*, Roma, Apeiron, 2000. (Citato alle pp. 104, 108-111, 114, 115, 120.)
- *Elogio dell'individuo. Saggio sulla pittura fiamminga del Rinascimento*, Roma, Apeiron, 2001. (Citato alle pp. 104, 106, 109-112, 114, 116, 118.)
- *Goya*, Milano, Garzanti, 2013. (Citato alle pp. 103, 106, 117.)
- *L'arte o la vita! Il caso Rembrandt*, Roma, Donzelli, 2011. (Citato alle pp. 106, 111.)
- *Simbolismo e interpretazione*, Napoli, Guida, 1986. (Citato a p. 107.)
- WARBURG, ABY, *Opere. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, 2 voll., Torino, Aragno, 2004-2007. (Citato a p. 106.)

PAROLE CHIAVE

Oggetto teorico, testo, opacità, trasparenza, teoria dell'arte, anacronismo, Tzvetan Todorov.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GIACOMO TAGLIANI, *Teoria e retorica delle immagini. Tzvetan Todorov e la pittura*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 1 (2014), pp. 103–121.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Giacomo Tagliani (1982) è dottore di ricerca in Studi sulla rappresentazione visiva presso l'Istituto Italiano di Scienze Umane ed è membro del Centro di Semiotica e Teoria dell'Immagine "Omar Calabrese" presso il Dipartimento di Scienze Sociali, Politiche e Cognitive dell'Università degli Studi di Siena. È stato *visiting scholar* presso l'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi (2011/2012) e il California Institute of the Arts di Valencia (2012). È curatore del libro *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo* (Genova 2009) e ha pubblicato saggi e articoli sul cinema politico italiano e sui rapporti tra cinema e pittura in volumi collettivi e riviste internazionali.

taglianig@yahoo.it



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – I (2014)

<i>Editoriale</i>	v
TZVETAN TODOROV	
a cura di C. Tirinanzi De Medici, A. Mingati e P. Tamassia	1
<i>Introduzione</i>	3
VLADISLAV TRETYAKOV, <i>Tzvetan Todorov: dalla scienza alla letteratura</i>	7
MIRYANA YANAKIÉVA, <i>Récit et vérité chez Tzvetan Todorov</i>	21
STOYAN ATANASSOV, <i>La naissance de la subjectivité et ses limites dans les études critiques de Tzvetan Todorov</i>	37
EUGENIO BOLONGARO, <i>The Fluidity of the Fantastic: Todorov's Legacy to Literary Criticism</i>	61
STEFANO LAZZARIN, <i>Vers une anthropologie de l'exil : le « second » Todorov</i>	85
GIACOMO TAGLIANI, <i>Teoria e retorica delle immagini. Tzvetan Todorov e la pittura</i>	103
SAGGI	123
CAMILLA PANICHI, <i>Narrare la guerra: da Vita e destino a Le Benevole</i>	125
VALENTINA FULGINITI, <i>Inventare l'altro. Forme di pseudo-traduzione nella scrittura di Salvatore Di Giacomo e Luigi Capuana</i>	141
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	161
FRANCA CAVAGNOLI, <i>Vaghezza e chiarezza: tradurre Il grande Gatsby</i>	163
TOMMASO PINCIO, <i>Il grande Gatsby: note a margine di una traduzione</i>	177
ROBERTO SERRAI, <i>«Too Many Gatsbys in the Fire»: un'occasione mancata?</i>	183
PIETRO TARAVACCI, <i>Don de la ebriedad di Claudio Rodríguez: dall'estasi della visione alla contemplazione del cantico</i>	197
REPRINTS	219
GIOVANNI MACCHIA, <i>Un inno incompiuto del Manzoni (con frammenti inediti)</i> (a cura di Andrea Comboni)	221
INDICE DEI NOMI	235
CREDITI	239
NORME REDAZIONALI	241