

Geometrie del senso. Ripensare la semiotica dell'immagine a partire da *La macchina della pittura*

Lucia Corrain
Tarcisio Lancioni

Resumo: Il contributo intende ripercorrere il ruolo che Omar Calabrese ha avuto nella fondazione della Semiotica dell'arte. Una disciplina che, in Italia, vede la sua nascita a partire dall'ultimo ventennio del secolo scorso e che lo studioso, recentemente scomparso, ha contribuito a delineare con precisione. Il volume *La macchina della pittura* è sicuramente il suo contributo più innovativo, più sistematico e anc'oggi attuale. All'epoca in cui è stato pubblicato, nel 1985, lanciava una duplice sfida: alla storia dell'arte tradizionale e alla semiotica. Alla prima perché imponeva un altro tipo di sguardo, capace di decifrare il modo in cui attraverso la forma è costruito il senso pittorico. Alla semiotica perché dimostra come la pittura sia in grado di produrre senso e addirittura contenga al suo interno i meccanismi per interpretarla.

Parole chiave: arti visive; metateoretico; semisimbolismo; teoria dell'arte; semiotica; Omar Calabrese

Abstract: **Sense geometry. Rethinking image semiotics from La macchina della pittura** - The contribution intends to retrace the role played by Omar Calabrese in Semiotics of Arts. It's a subject that was born in the past twenty years of the last century and one that the recently departed researcher has made such deep contributions to precisely design it. The volume *La macchina della pittura* is certainly his most innovative contribution, the most systematic and still up to date one. In the time it was published – 1985 – it set a double challenge towards art history and semiotics. For the first one, because it imposed a different kind of regard, capable of decoding the way in which form was built in the pictoric sense. To semiotics because it shows how painting was to produce sense and even contains within itself the mechanisms for interpreting it.

Keywords: visual arts; meta-theoretic; semisymbolic; art theory; semiotics; Omar Calabrese

Introduzione¹

L'immagine è l'eterno DNA, il gene
culturale dell'umanità che continua
il suo movimento nel tempo.

Bill Viola, *Reflection*, 2012.

Le immagini, quelle dell'arte come quelle delle comunicazioni di massa, hanno costituito il nucleo centrale di tutti gli interessi di Omar Calabrese, con il loro essere "segni" in modo peculiare, sempre a metà strada, come dice Gombrich, tra la convenzione e la simulazione, con il loro esser capaci di rendere presente ciò che invece non lo è, in un gioco vertiginoso di "inganni", percettivi e cognitivi, che è quello delle forme e delle retoriche *barocche*, del *trompe-l'œil* e del ritratto – per citare alcuni dei temi a lui più cari –, ma anche del discorso politico e della cultura dello spettacolo.

Una riconsiderazione del lavoro di Omar, a cui noi, suoi allievi, siamo condotti dalla sua improvvisa scomparsa, ci sembra dunque che non possa che ripartire da questa centralità delle immagini nel suo percorso di ricerca, e dunque dall'opera più organica in cui Calabrese si è interrogato sui modi di significazione delle immagini stesse: *La macchina della pittura*. Opera di cui, in questa sede, vorremmo ripercorrere le condizioni di formazione e di elaborazione, per inquadrarne la posizione teorica, per poi discutere alcuni dei temi che vi vengono affrontati, e che, come vedremo, restano completamente attuali. Non si tratta dunque di una lettura commemorativa ma di una lettura in prospettiva, orientata al futuro, a quanto *La macchina* è ancora capace di insegnarci per leggere le immagini, quelle dell'arte post-prospettiva, di cui tratta esplicitamente, ma anche le altre, quelle che "arte" non sono, che a partire dalle prospettive e dal metodo proposti vengono anch'esse di riflesso illuminate.

Tracce biografiche

Ho visto nascere *La macchina della pittura*. Anzi, ancor prima che il libro fosse dato alle stampe, ne ho seguito la graduale messa in forma nell'aula dell'istituto di Storia dell'arte, a Bologna. E forse, non è un caso che Omar nella dedica abbia scritto: "A Lucia, che potrà così finalmente constatare che quel che dicevo era vero (se adesso lo dice anche un libro...)".

A più di venticinque anni dalla sua prima uscita, e a seguito dell'improvvisa scomparsa del suo autore, si è unanimemente deciso di ripubblicare in forma integrale il volume,

¹ Questa introduzione è stata pensata insieme da due autori. Lucia Corrain ha scritto i paragrafi 1, 2, 3; Tarcisio Lancioni i paragrafi 4, 5, 6.

fornendone solo un aggiornamento bibliografico. *La macchina della pittura*, infatti, è un libro che segna una svolta e, in quanto tale, è ancora estremamente attuale. Basti pensare che molti anni prima dell'*icon* o *pictorial turn* dei *visual studies*, questo testo pone, in modo originale e innovativo, l'immagine al centro della riflessione, contribuendo pionieristicamente alla fondazione di una disciplina, di un nuovo modo di guardare l'arte.

Sarà dunque utile, per meglio comprenderne la portata, rievocare il clima culturale entro il quale il libro vede la luce, a partire dai suoi luoghi: Firenze, Bologna, Parigi, Urbino, che vanno a segnare la mappa scientifica e accademica di Omar Calabrese, prima del suo insediamento a Siena, dove si è concluso il suo percorso.

Firenze è la città in cui nasce, si forma e si laurea in Lettere moderne con Giovanni Nencioni. Ed è proprio grazie all'apertura e alla curiosità del suo professore, di questo "principe della lingua italiana", che entra in rapporto con la semiotica,² segnando in maniera definitiva il suo *habitus mentalis*. La tesi di laurea, *Carosello o dell'educazione seriale* rivela, però, l'interesse che Calabrese nutre anche per un altro ambito di studi, quello delle comunicazioni di massa, che costantemente si ripresenterà e ne alimenterà la vita intellettuale.³

Segue Bologna, dove Calabrese approda nel 1972. Qui – come borsista e contrattista prima, come professore incaricato e associato poi – trascorre circa vent'anni che appaiono determinanti per la sua vita accademica.⁴ È questa, infatti, la città che vede nascere, nel 1970, il DAMS,⁵ il primo corso di laurea che accorda piena dignità disciplinare alle forme espressive definite non verbali lasciate fino ad allora ai margini o totalmente ignorate dagli insegnamenti canonici presenti nelle facoltà umanistiche. Le arti visive, la musica, il teatro e il cinema diventano, con e grazie al DAMS, oggetto di studio teorico.

Ed è al DAMS, nel nuovo Istituto di Comunicazione e Spettacolo, che Calabrese svolge la sua prima attività scientifica lavorando al fianco di Umberto Eco titolare, a partire dal 1971, del primo insegnamento universitario di "Semiotica".⁶ Proprio sulla semiotica, più precisamente sulla semiotica delle arti visive, si concentrerà l'attenzione di Calabrese,

² Cfr., per il ruolo che la semiotica ha rivestito nel suo lavoro di linguista, Giovanni Nencioni, "Ricapitolazione", in: www.nencioni.sns.it/index.php?id=759; cfr. anche il contributo dello stesso Calabrese, "Giovanni Nencioni e lo sviluppo della semiotica in Italia", in: <http://www.omarcalabrese.net/?p=212>, nel quale vengono ripercorsi i contatti che il linguista intrattiene con l'Associazione Italiana di Studi Semiotici e altre personalità della disciplina.

³ La tesi di laurea pubblicata, nel 1974, dalla Clusf di Firenze, è dedicata a *Carosello*, la trasmissione televisiva di filmati e sketch comici seguiti da messaggi pubblicitari, andata in onda dal 1957 al 1977, sul primo canale Rai. L'interesse per le comunicazioni di massa è testimoniato ad esempio in CALABRESE, VIOLI, 1980; CALABRESE, VOLLI, 1981; CALABRESE, CAVICCHIOLI, PEZZINI, 1989, così come da numerosi altri contributi censiti nella bibliografia.

⁴ A Bologna, Calabrese è stato borsista dal 1972, contrattista dal 1976; professore incaricato nel 1978 e professore associato nel 1981. Nel 1992 si è trasferito all'ateneo senese, dove era da poco sorto un altro corso di laurea proiettato nella dimensione del contemporaneo.

⁵ Il corso di laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo, fondato dal grecista Benedetto Marzullo alla fine del 1970, annovera un parterre di docenti di grande rilievo: oltre a Umberto Eco, Luciano Anceschi, Gianni Celati, Furio Colombo, Paolo Fabbri, Alfredo Giuliani, Roberto Leydi, Tomas Maldonado, Luigi Rognoni, Ugo Volli e molti altri ancora.

⁶ È lo stesso Giovanni Nencioni a mettere Calabrese in contatto con Umberto Eco, facendo sorgere una collaborazione destinata a durare fino alla fine.

sviluppando così quell'interesse che costituirà uno dei fili conduttori più marcati della sua attività di ricerca, tanto che, divenuto professore incaricato, gli viene affidato, come logica conseguenza, l'insegnamento di "Semiotologia delle arti".

Al nuovo incarico, fa immediatamente seguito il trasferimento all'Istituto di Storia dell'arte bolognese intitolato a Iginio Ariani.⁷ Calabrese entra così in uno dei templi della storia dell'arte "canonica", dove non viene salutato con il pieno favore di tutti. Anzi, soprattutto gli storici dell'arte più ancorati alla tradizione guardano con sospetto quel giovane professore capace di attirare una moltitudine di studenti. In effetti, quanto Calabrese propone nelle sue lezioni è in controtendenza con l'insegnamento più consolidato della storia dell'arte: lontano dalla figura dei *connoisseurs*, egli non è tanto interessato ai problemi stilistici, alle attribuzioni, alle datazioni, alle singole personalità della storia dell'arte, bensì alle problematiche teoriche, ai meccanismi di significazione e di teoria della pittura. Le sue lezioni sono seguitissime, le aule non sono mai abbastanza capienti. Le sue capacità di comunicazione sono tali da affascinare addirittura gli scettici: la cristallina esposizione, anche quando gli argomenti sono complessi, la passione che sa trasmettere coinvolgono totalmente gli studenti in un percorso di continua scoperta.

Segue Parigi. Qui, all'École des Hautes Études en Sciences Sociales, insegna Algirdas-Julien Greimas che, dalla fine degli anni sessanta del Novecento, porta avanti la fondazione teorica della semiotica strutturale e generativa. Attorno al suo Groupe de Recherches Sémio-linguistique, orbitano diversi studiosi, alcuni dei quali, come Jean-Marie Floch e Felix Thürlemann, volgono lo sguardo al visivo. Sempre all'École, Calabrese costruisce fattivi rapporti con alcuni membri del gruppo Centre d'Histoire/Théorie des Arts (C.e.h.t.a) – tra i cui Hubert Damisch, Louis Marin, Daniel Arasse, Jean-Claude Bonne – i quali, seppure secondo modalità differenti, lavorano sull'oggetto teorico.⁸ Un'atmosfera, dunque, indubbiamente brulicante di novità che segna, stimolandola, l'attività intellettuale e didattica di Calabrese dei primi anni ottanta. Anche perché il DAMS degli anni iniziali è un luogo di effettiva circolazione delle idee, specie tramite la presenza a Bologna di differenti studiosi invitati a tenere conferenze agli studenti.⁹

⁷ Dal nome dello storico dell'arte che nel 1907, ricoprì la seconda cattedra di storia dell'arte in Italia e nel quale hanno poi insegnato Roberto Longhi, Rodolfo Pallucchini, Stefano Bottari; quando Calabrese entrò all'Istituto, il direttore è Carlo Volpe. La nascita del DAMS ha inciso profondamente nella vita dell'Istituto di Storia dell'arte, dove sono attivate altre nuove discipline, ad esempio Psicologia dell'arte e Sociologia dell'arte, e istituzionalizzato l'insegnamento di Storia dell'arte contemporanea e quello di Museologia.

⁸ Al centro di Urbino si tiene il primo convegno dedicato a *L'oggetto teorico 'arte'*, diretto da Hubert Damisch, dal 6 all'11 luglio 1981; cui faranno seguito negli anni successivi altri seminari sullo stesso tema. Alla prima riunione, tra i partecipanti: Daniel Arasse, *L'icographie prise à la barbe de Vulcain*; Anne Banfield, *The knowledge of the Clock and the Lens: Narration and Representation in the Language of Fiction*; Eugenio Battisti, *Come l'arte racconta: differenza del racconto teatrale, processi di soppressione dei dati storici, processi di falsificazione*; Jean-Claude Bonne, *Le dispositif d'énonciation-monstration dans le tympan roman d'Auteuil*; Maurizio Bonicatti, *Antropoanalisi e teoria dell'arte*; Omar Calabrese, *Il ponte come oggetto d'arte*; Hubert Damisch, *La città ideale*; Paolo Fabbri-France Fisera Grand, *Le texte du tapis: motif et grimoires*; Emilio Garroni, *Temporalità dell'arte "versus" spazialità della semiosis?*; Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde/A Post-Modernist Repetition*; Filiberto Menna, *La problematica arte-critica*; Pietro Montani, *Inintenzionalità e reificazione nella poesia e nell'arte*; Louis Marin, *Pyrame et Thisbé*.

⁹ Molti componenti del C.e.h.t.a e del Groupe de Recherches Sémio-linguistique di Parigi tengono spesso conferenze durante le lezioni di Calabrese, e alcuni sono invitati come docenti a contratto all'Istituto di storia dell'arte; partecipano inoltre ai convegni organizzati sia dall'Associazione Italiana di Studi Semiotici, sia da Calabrese stesso.

La mappa si completa con Urbino. In quella università, che vede già dagli inizi degli anni sessanta la presenza attiva di numerose figure di rilievo internazionale in ambito semiotico, nel 1970, prende vita, grazie all'iniziativa di Carlo Bo, Giuseppe Paioni e Paolo Fabbri, il Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, che offre, finalmente attraverso una serie di convegni e seminari estivi, l'occasione di proporre ricerche semiotiche di stringente attualità. Urbino diventa così un eccezionale luogo di scambio, una fucina di idee, una sorta di "falansterio" semiotico di discussione e, contemporaneamente, di amicizia, dove studiosi provenienti da varie parti del mondo dialogano con i colleghi e le giovani leve. In questi momenti di scambio, Calabrese è una presenza costante e un animatore infaticabile, fino agli ultimi anni.

Firenze, Bologna, Parigi, Urbino; luoghi distinti e distanti fra loro: uniti sotto il segno della semiotica. Luoghi in cui, nei suoi tempi aurei, questa moderna disciplina manifesta la sua vitalità e la sua forza interpretativa. Luoghi in cui si respira un'aria di effettiva condivisione intellettuale, dove l'attiva e costruttiva partecipazione di Calabrese, assume un ruolo di primo piano per la stessa disciplina.¹⁰

La fondazione di una disciplina

Allo stato attuale, anche grazie al lavoro compiuto da Omar Calabrese, il percorso della semiotica delle arti visive in Italia, è tracciato con precisione. I suoi albori, però, non sono stati così lineari, tanto che, nel 1980, lo stesso Calabrese costata che a differenza di quanto avviene in altri settori – letteratura, cinema, teatro e architettura – "è decisamente raro trovare lavori intitolati alla semiotica della pittura" (CALABRESE, 1980)¹¹ È, quindi, con un atto di vero coraggio che Calabrese dà a una raccolta di saggi il titolo di *Semiotica della pittura*, iniziando così a definire una disciplina, i cui confini vengono successivamente da lui ben delineati in *Il linguaggio dell'arte* (CALABRESE, 1985)¹² In questo libro, infatti, dapprima ricostruisce la geografia delle diverse correnti di pensiero che considerano l'arte come comunicazione – dal purovisibilismo a Warburg, dall'iconologia a Gombrich, dall'estetica al pragmatismo – per poi dedicarsi a un inquadramento sistematico delle ultime tendenze, senza dimenticare una ricognizione sui primi tentativi fallimentari e gli *impasses* che la semiotica dell'arte ha attraversato nella sua fase aurorale, primo fra tutti, quello delle unità minimali. Infatti, a partire dal rapporto ancillare che in quegli anni la

¹⁰ Vale la pena ricordare anche il ruolo svolto da Calabrese in campo editoriale: è stato direttore delle "Guide Guaraldi" dal 1976 al 1979; è stato capo redattore per la casa editrice Electa dal 1980 al 1989; è stato fondatore di collane come "Teoria della cultura", per la casa editrice Esculapio di Bologna (dal 1990 al 1998); e con Marino Livolsi, per la casa Mondadori Università, di un'altra collana con la stessa denominazione. È stato direttore di *Alfabeta* e della *Rivista Illustrata della Comunicazione*; redattore di periodici come *Casabella* (dal 1977 al 1981), *Estudios Semioticos*, *Versus* (dal 1975), *Word & Image* (dal 1987), *Athanos* (dal 1989), *Visio* (dal 1996). Nel 1984 ha fondato e diretto *Carte Semiotiche* e, sempre nel 1984, ha fondato anche la rivista internazionale *Metafore*.

¹¹ Pubblicata da il Saggiatore, nel 1980, la miscellanea raccoglie saggi, per la prima volta tradotti in italiano, di Hubert Damisch, Ernst Gombrich, Louis Marin, René Passeron, Jean Petitot.

¹² Uscito da Bompiani, il volume è l'ampliamento e il sistematico aggiornamento di un precedente volume di Calabrese (cfr. CALABRESE, 1977).

semiotica intrattiene con la linguistica, si tenta invano di individuare anche in ambito visivo, analogamente al linguaggio verbale, un'articolazione in termini di fonemi/morfemi. Ed è un linguista d'eccezione, come Benveniste, a evidenziare la natura fallimentare di questo tipo di approccio, riconoscendo nella pittura una forma espressiva completamente diversa da quella verbale: infatti, in quanto non fondata su unità distintive, essa è tale da rendere inapplicabile il modello linguistico. Cionondimeno, il linguista francese riconosce alla pittura una propria peculiarità linguistica, all'interno della quale "la significanza risulta dalle relazioni che organizzano un mondo chiuso" (BENVENISTE, 1985); relazioni, cioè, che non sottostanno a una convenzione ma che sono da rintracciare di volta in volta all'interno di ciascuna opera. In questo rinnovato orizzonte di riferimento prendono piede nuove ricerche: è il caso degli studi di semiotica visiva o plastica di Greimas che ripropongono, in ogni opera visiva, la doppia articolazione del linguaggio pittorico in termini di piano dell'espressione o plastico e piano del contenuto o figurativo (GREIMAS, 1984). Una lettura plastica, infatti, incentrata sulla segmentazione di una superficie bidimensionale in insiemi discreti – attraverso contrasti cromatici, eidetici, topologici –, dialoga con una lettura figurativa, per svelare i meccanismi di significazione insiti all'interno di ciascun "testo".

Non è un caso che intorno alla nozione di testo si sviluppi, proprio in quegli anni, una rinnovata energia negli studi semiotici. E ciò non è di secondaria importanza se si pensa al testo come a un qualsiasi oggetto significativo costruito dallo sguardo semiotico: una configurazione coerente, chiusa, e in quanto tale analizzabile, definita dallo stesso Eco come "una *macchina* semantico-pragmatica che chiede di essere attualizzata in un processo interpretativo, e le cui regole di generazione coincidono con le proprie regole di interpretazione" (ECO, in MUCCI e TAZZI, 1979, p. 35).¹³ Un modo senz'altro efficace per delineare il nuovo quadro d'azione delle ricerche semiotiche e che può essere messo in relazione con il titolo dell'opera di Calabrese qui ripubblicata.

Il testo, dunque, presuppone e iscrive al suo interno un processo interpretativo. Ma non solo: esso serba le tracce dello stesso atto produttivo. Detto altrimenti, la soggettività e l'intersoggettività sono iscritte all'interno di qualsiasi testo, ivi incluso quello pittorico. Frutto, come ogni discorso, di un atto di enunciazione, anche il dipinto può, infatti, variamente manifestare marche o tracce di un fare enunciativo e presentare il simulacro del soggetto dell'atto enunciativo; o, viceversa, può cercare di occultare ogni riferimento all'istanza di enunciazione. Analogamente, tramite specifiche modalità, il dipinto può costruire il proprio osservatore. Tra le procedure maggiormente utilizzate emergono: il sistema di sguardi e di gesti, le posture dei personaggi rappresentati; la struttura prospettica della pittura figurativa, che implica un punto di vista soggettivo; la stessa materia pittorica, che esprime una gestualità del fare e la presenza di un supporto e di una geometria di superficie. Nell'arte astratta, ad esempio, è quasi esclusivamente attraverso quest'ultima modalità che si manifesta la soggettività. In definitiva, il rinvio del dipinto al dispositivo

¹³ Il concetto è espresso anche nel suo *Lector in fabula* (cfr. ECO, 1979).

enunciazionale può realizzarsi attraverso vere e proprie costruzioni metadiscorsive, nelle quali l'immagine, con gradi differenti di "opacità", fa ritorno su se stessa, fino a elevarsi al grado di "oggetto teorico".

Il metodo

Se quello fin qui tratteggiato è il terreno in cui affondano le radici del *modus operandi* di Calabrese; vale la pena ora dare spazio alle sue parole per comprenderne più a fondo il metodo:

opto per la semiotica nella sua qualità di strumento di analisi degli oggetti storico-artistici. Affronto, dunque, testi storicamente dati, per indagarli con gli strumenti semiotici e per capire se la semiotica, rispetto ad altri metodi, possa rendere più verosimili o adeguate certe interpretazioni. Inoltre, in ragione del fatto che gli stessi testi possono porre delle questioni alla teoria semiotica, quando li scelgo per verificare problemi di metodo, non faccio mai delle mere applicazioni. È necessario sottolinearlo con forza: le applicazioni non sono mai esclusivamente la dimostrazione del valore di una teoria; esse sono piuttosto una sfida alla teoria stessa. Diversamente si tratterebbe di puri esercizi applicativi; e d'altra parte, a mio avviso, una teoria senza applicazioni non avrebbe alcun diritto d'esistere, sarebbe una filosofia, qualcosa che esiste in sé. [...] L'analisi dei testi ha, inoltre, delle ragioni specifiche riguardo al metodo. Per esempio, non esiste una competenza innata, un linguaggio quotidiano condiviso da tutti, nel campo dell'arte: ciascun testo dotato di 'artisticità', si propone come un testo individuale, discontinuo in rapporto agli altri, e ugualmente originale [...]. Analizzare testi singolari, nella misura in cui ciascun di essi è un sistema, significa trattare sia la specificità dell'arte, sia qualcosa di un po' più generale di ordine teorico (CALABRESE, 1996, pp. 25-26).

Un'autentica dichiarazione di intenti, da cui emerge lo stretto rapporto tra storia dell'arte e semiotica, che già in *La Macchina della pittura* trova piena espressione. Indubbiamente la metodologia è uno dei punti di forza della semiotica greimasiana, in quanto essa rappresenta una guida essenziale nell'analisi dei testi visivi: l'insieme delle norme d'azione assume le sembianze di una "procedura di scoperta" (GREIMAS e COURTÉS, 1996, p. 214), che ha come fine quello di fare del visibile un viatico verso l'intelligibile. Ciò significa che il metodo, il procedimento per ottenere determinati risultati, può consentire anche alla tradizione umanistica – che per sua natura tende a negare l'esistenza della costanza, finanche la legittimità di cercarla – di giungere a interpretazioni "più verosimili o adeguate". Un aspetto, questo, che per Calabrese è tanto più vero quanto più viene applicato alla storia dell'arte, una disciplina tradizionalmente fondata sull'"occhio" del *connoisseur*. Un altro criterio fondamentale dell'analisi semiotica è quello della pertinenza della descrizione, che bandisce ogni sorta di valutazione soggettiva – "bello", "suggestivo", ecc. – per rintracciare in un testo solo le relazioni interne, utili a disimplicare il significato soggiacente; per mettere, in buona sostanza, l'analista nella condizione di poter "mordere

sulla realtà" (GREIMAS, 1970, p. 11) dell'oggetto visivo analizzato. Visivo che per Calabrese è la stessa storia dell'arte: indagata sempre con uno sguardo che trascende la singola opera per cercare, ad esempio, "all'interno della pittura figurativa fra Quattrocento e Settecento *alcuni* oggetti pittorici che si manifestino come, o derivino da, riflessioni teoriche sulla pittura come produzione di senso svolte mediante la pittura stessa" (CALABRESE, 1985, p. 5).¹⁴ La storia dell'arte, dunque, costituisce il terreno ideale per testare, attraverso un continuo rapporto dialogico tra pratica e teoria, il metodo. Una teoria, infatti, che non può mai dirsi in possesso della verità, ma deve di continuo lavorare per migliorarsi, dotandosi non solo di un sapere, ma anche, e soprattutto, di un saper fare grazie al quale è in grado di descrivere in modo più scientifico i testi. I rapporti tra teoria e pratica, però, non sono né immediati, né automatici: per garantire che l'analisi proceda nel rispetto delle prospettive teoriche, e sia in grado di motivare ogni suo operato, impone una serie di mosse, scelte e focalizzazioni, i cui criteri e orientamenti sono stabiliti, oltre che dalla metodologia, anche dalle competenze, più precisamente dal saper fare dell'analista.

Un saper fare di cui Calabrese è particolarmente dotato, tanto che si può attribuirgli la definizione di semiologo formulata da un altro importante semiologo d'eccezione come Roland Barthes:

il semiologo sarebbe insomma un artista (questa parola non è qui né gloriosa né altezzosa: essa si riferisce semplicemente a una tipologia): gioca con i segni come con un'illusione consapevole, di cui assapora, vuol far assaporare e comprendere agli altri il fascino. Il segno – almeno quello che egli vede – è sempre immediato, regolato da una sorta di evidenza che gli salta agli occhi, come un innesco dell'immaginario – ed è per questo che la semiologia [...] non è un'ermeneutica: essa dipinge anziché scavare, è piuttosto nella linea del porre che non in quella del levare. (BARTHES, 1978, p. 30)

Dentro la Macchina

Dopo oltre 25 anni dalla sua prima pubblicazione, *La Macchina della pittura* conserva pressoché intatta tutta la forza con cui dava corpo a un modo nuovo di guardare alle immagini, e in particolare alla pittura figurativa post-prospettica, che costituisce l'oggetto specifico del libro. Certo, nel frattempo tante cose sono accadute, sia nell'ambito della semiotica, sia in quello delle ricerche sull'arte, che sono i due territori tra cui il libro andava a collocarsi, con l'obiettivo ambizioso di far sì che ognuno di essi potesse trarre vantaggio dal confronto con l'altro.

Ma perché ciò fosse possibile e affinché il confronto non si risolvesse in un esercizio riduzionistico limitato alla "striatura" di un campo con le forme dell'altro, era necessario

¹⁴ Anche la produzione successiva mantiene invariata questa caratteristica, cfr. CALABRESE, 2008a e CALABRESE 2010 (*L'art du trompe l'oeil*, libro che gli è valso il Prix Bernier dell'Académie des Beaux Arts-Institut de France per il miglior libro d'arte del 2010).

dar vita a una duplice sfida, nei confronti degli studi sull'arte, per mostrare come la semiotica, con le sue domande sulla "forma del senso", potesse non tanto dare risposte definitive o interpretazioni univoche ai testi pittorici (pretesa che qualcuno attribuisce ancora oggi, caricaturalmente, alla semiotica), ma suggerire modi nuovi di porre domande, riformulando tematiche già consolidate, come quelle della circolazione dei motivi, della definizione dei generi, della rappresentazione pittorica del tempo, o esplorando possibili nuove prospettive come quelle legate all'efficacia dell'immagini, che impongono una riconsiderazione dell'intera tradizione estetica, e del modo di considerare il rapporto di fruizione che si instaura fra l'opera e lo spettatore.

Nei confronti della semiotica si trattava invece di mostrare come l'interrogazione di testi visivi e il confronto con le problematiche della teoria dell'arte imponesse di ripensare gli stessi modelli semiotici, i quali apparivano ancora eccessivamente vincolati (specie quelli della semiotica post-strutturale, che costituiscono un piano di riferimento costante – per quanto non unico – del libro) dalla matrice linguistica e dunque dalle caratteristiche delle lingue naturali, a partire dalle quali quei modelli hanno preso forma, sviluppando e generalizzando il lavoro dei vari De Saussure, Hjelmslev, Benveniste, Jakobson.

Per far fronte a questa duplice sfida, Calabrese, con una mossa per nulla ovvia negli anni in cui il libro è stato scritto, specie in ambito semiotico, e che costituisce ancora oggi uno dei suoi punti di forza, pone al centro del lavoro e dell'attenzione "il testo", il testo pittorico nel caso specifico, come già anticipato nel paragrafo precedente. Decisione teorica che impone di prendere le distanze, come Calabrese chiarisce esplicitamente nella sua introduzione, dalle semiologie degli anni Sessanta e Settanta con la loro ricerca di un "linguaggio specifico" per ogni forma culturale (la pittura, il cinema, il teatro...) modellato sulle forme della lingua naturale, o, sulla scorta della teoria dell'informazione, di "codici" la cui ricostruzione avrebbe garantito l'interpretabilità univoca dei "messaggi".

Prendendo atto della scarsa praticabilità di queste vie e di alcune obiezioni fondamentali a questo proposito, come quelle espresse da Hubert Damisch in un articolo intitolato "Otto tesi pro (o contro) una semiotica della pittura", tradotto e pubblicato in italiano dallo stesso Calabrese pochi anni prima, (CALABRESE, 1980) o dal già citato articolo "Semiologia della lingua" di Émile Benveniste (BENVENISTE, 1974), Calabrese propone di considerare ogni singolo testo come retto da un suo specifico sistema di significazione, la cui forma, pur non potendo ovviamente essere avulsa dalle leggi generali del funzionamento del senso, necessita di essere ricostruita di volta in volta. Il testo, dunque, non appare come l'esito della semplice applicazione di regole di formazione derivabili per deduzione da un sistema unico, ma appare come un luogo complesso in cui si articolano forme semiotiche diverse che vengono convocate e coordinate dando così origine a un oggetto-evento singolare, ma non per questo ineffabile.

Pertanto, per analizzare un testo non si potrà, e non lo si dovrebbe nemmeno immaginare, limitarsi ad 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.

Integrazione che nel testo pittorico dipenderà essenzialmente dal suo specifico modo espressivo, consistente nell'articolazione di colori e forme sulla superficie pittorica, e che in quanto tale trova nella *geometria* (e nella topologia) uno strumento descrittivo e analitico basilare.

Una delle acquisizioni fondamentali della semiotica, che si va definendo proprio nel momento in cui *La macchina* viene pubblicato, e che anzi il libro concorre in modo decisivo ad affermare, è la distinzione fra la dimensione rappresentativa della pittura figurativa, relativa allo spazio tridimensionale simulato, di pertinenza di una semiotica figurativa, o delle immagini in generale, e la dimensione planare, concernente il modo in cui forme e colori vengono organizzati sulla superficie pittorica, proprio per poter simulare la scena rappresentata. La superficie pittorica, così, non viene più considerata il luogo di una riflessione esclusivamente estetica, come accade con il formalismo, che considera le forme in sé, in vista di un giudizio di valore, ma viene assunta come luogo di elaborazione di strutture semiotiche specifiche. Idea che il libro sostiene, dimostrandone l'efficacia, in dialogo sia con la semiotica greimasiana, come si è detto – in particolare con i lavori seminali di Jean Marie Floch e di Felix Thürlemann – che distingue una *semiotica plastica* di superficie, articolabile in sistemi di tipo semi-simbolico,¹⁵ e una *semiotica figurativa* dello spazio simulato, sia con le ricerche di Louis Marin sulla dimensione *presentativa* della rappresentazione e sui relativi effetti di *opacità*.

Ciò che Calabrese chiama “macchina della pittura” è proprio questa architettura di forme culturali che il testo pittorico convoca, dal testo letterario alle pratiche sociali, dalle convenzioni rappresentative alle tante forme di sapere sedimentate in una cultura, e che organizza in modo specifico e peculiare attraverso la distribuzione geometrica di colori e linee su una superficie, le quali a loro volta si fanno portatrici di significati ulteriori determinando il carattere ad un tempo singolare e culturale del testo pittorico.

Come Calabrese mostra molto bene in alcune delle analisi, disimplicando i *saperi* che danno vita ai mondi complessi degli *Ambasciatori* di Holbein o della opere di Bruegel il vecchio, si tratta dunque di superare le idee di una “semiotica dei codici”, interessata alle convenzioni che reggono il funzionamento dei “segni”, nella duplice direzione di una “semiotica della cultura”, capace di riconoscere le forme semiotiche che “anacronicamente” vengono convocate all'interno dell'opera, e di una “semiotica del testo” capace di descrivere la *macchina* che permette di integrare e coordinare le diverse forme in una struttura singolare.

¹⁵ Il concetto di semi-simbolico trova in *La Macchina* una delle prime elaborazioni mentre diverrà centrale nei lavori successivi di Calabrese e di tutta la sua scuola. Si vedano in particolare CALABRESE (2008b); POLACCI (2012a, 2012b); LANCIONI (2009); CORRAIN (1996); MENGONI (2012); JACOVIELLO (2009).

In tal modo, e da ciò la grande ricchezza culturale e metodologica del libro, ognuna delle analisi si presenta non come l'applicazione di un modello dato ma come una sfida ai modelli semiotici già sviluppati, ogni volta messi in discussione e "integrati" con l'ausilio di strumenti derivati dalle altre scienze umane, in particolare dall'antropologia, indispensabile per pensare il testo come "nodo culturale", ma anche da quelle matematiche, come la teoria delle catastrofi, che si mostra strumento efficace in alcune analisi, specie per la descrizione delle diverse forme di temporalità che possono essere iscritte nelle opere studiate.

Queste incursioni in campi culturali e in aree disciplinari diverse, che testimoniano non solo la grande erudizione dell'autore ma soprattutto la forza con cui Calabrese riesce a controllare teorie diverse mettendole in dialogo con la prospettiva semiotica, senza mai scadere in effetti di semplice accumulo, costituiscono una indubbia ricchezza ma forse anche una debolezza del libro in quanto alcune delle prospettive di ricerca chiamate in causa possono apparire oggi datate e sicuramente meno "attuali" di quanto lo fossero al tempo.

Poco male in realtà poiché, dato il livello basilare dei temi che il libro affronta, non è certo la sua attualità ad essere rilevante, ma è anzi proprio la sua "inattualità" a costituirne il carattere fondamentale, ovvero il modo in cui – al di là del tempo della sua realizzazione – può continuare ad additare chiaramente modi di interrogazione dell'immagine pittorica.

Verso una geografia degli Oggetti teorici

Il testo pittorico, per Calabrese, non è però soltanto una rappresentazione da interpretare per svelarne qualche potenziale segreto, come nei modi di certa "iconologia", è invece e soprattutto un *luogo specifico di elaborazione teorica*, in cui non solo viene "rappresentato" un qualche stato del mondo, in modo più o meno realistico o finzionale, ma in cui il fare pittorico appare capace di riflettere sulle forme stesse della rappresentazione.

Calabrese elabora e condivide questa idea, che si specifica ulteriormente in quella di un "Oggetto teorico arte", insieme ad alcuni dei suoi interlocutori più importanti, specie negli anni in cui *La Macchina* prende forma, in particolare con Louis Marin, Hubert Damisch e Daniel Arasse, che davano vita al già ricordato C.E.T.H.A. di Parigi. Studiosi di immagini con i quali Calabrese ha sempre intrattenuto un rapporto intenso di amicizia e di scambi di idee, grazie alla frequentazione comune, già ricordata, di corsi universitari, seminari interdisciplinari e convegni.¹⁶

L'idea che le rappresentazioni visive, pittoriche in particolare, e alcune di queste più di altre, possano essere in grado non solo di "allestire un mondo" ma anche di riflettere teoricamente sulle forme stesse dei propri modi di rappresentazione costituisce un cardine centrale del libro e, di nuovo, lancia una sfida sia in direzione della semiotica che in quella della storia dell'arte.

¹⁶ Tra questi ultimi ricordiamo in particolare quello dedicato a "Piero teorico dell'arte", tenuto ad Anghiari nel 1984, proprio alla vigilia della pubblicazione di *La Macchina*.

Rispetto alla tradizione semiotica, e linguistica, infatti, l'ipotesi che si possa "fare teoria" attraverso forme espressive diverse da quella della lingua verbale costituisce una risposta decisamente forte a quanti, anche fra i linguisti e filosofi del linguaggio più vicini alla semiotica, come Émile Benveniste o Nelson Goodman, pur riconoscendo le specificità semiotiche dell'espressione visiva hanno sempre negato che questa potesse meta-discorsivamente riflettere su se stessa.¹⁷ Goodman, ad esempio, in *On Mind and Other Matters*, polemizzando con Richard Wollheim sul ruolo della teoria nella produzione estetica, insiste sul fatto che la *teoria* non può essere altro che una sequenza ordinata "di frasi composte di parole", per cui sostenere che esiste una dimensione teorica nelle arti non verbali significherebbe necessariamente sottometterle al linguaggio verbale, mentre Goodman, come noto, sostiene che ogni forma espressiva produca versioni di mondi specifiche e non riducibili:

E trovo particolarmente infelice l'idea che la teoria giochi nelle arti non verbali il ruolo che Wollheim le attribuisce; essa infatti, a mio modo di vedere, consiste di frasi composte di parole. Forse Wollheim intende in questo modo sottomettere, per esempio, la pittura o la danza al linguaggio? Altrimenti, in cosa consiste per lui una teoria, o un analogo della, nel sistema simbolico della pittura e della danza? (GOODMAN, 1984, p. 44)

Émile Benveniste, nelle belle riflessioni sulla natura dei sistemi semiologici a cui dedica i suoi ultimi corsi al Collège de France, cercando principi di differenziazione che permettano di articolare i diversi sistemi per definirne la posizione all'interno del campo semiologico, riconosce solo alla musica e alla pittura uno statuto particolare, in qualche modo assimilabile a quello della lingua verbale, in quanto nessuno di essi appare completamente interpretabile da un sistema esterno, come accadrebbe a tutti gli altri, che sarebbero interpretabili dalla lingua verbale.

Anche i "sistemi" musicali e pittorici però sarebbero "deficitari" rispetto alla lingua verbale in quanto incapaci di assumere se stessi quale oggetto di riflessione: "Je crois que la principale différence entre la langue et les "systemes sémiotiques" est qu'*aucun système sémiotique n'est capable de se prendre lui-même comme objet* ni de se décrire dans ses propres termes". (BENVENISTE, 2012, p. 85)

La posizione espressa da Calabrese va invece coraggiosamente nella direzione opposta, e l'intero libro si propone anzi come un tentativo di mostrare che la pittura è in grado di teorizzare le proprie forme specifiche di produzione del senso, dunque, diremmo con Benveniste, la propria peculiare forma semiologica, e che anzi alcune opere, che potrebbero anche essere raggruppate in uno specifico genere di "pittura teorica", trovano in questa autoriflessività una propria dimensione costitutiva:

¹⁷ Ci sono ovviamente studiosi che invece condividono l'idea che la dimensione autoteorica della rappresentazione pittorica ne costituisca un aspetto rilevante, come mostra, ad esempio, l'esemplare analisi di *Las Meninas* con cui Michel Foucault apre il suo *Les mots et les choses*.

Dunque questo libro vuole occuparsi di teorie della pittura espresse attraverso la pittura. E, più precisamente, di quelle teorie che rendono conto del fatto che un oggetto pittorico è innanzitutto una macchina per produrre senso. Ogni oggetto pittorico, infatti, è un discorso e un testo, e le teorie di cui qui ci si occuperà sono teorie del discorso e teorie del testo manifestate attraverso un supporto materiale, la pittura, che a causa di alcuni suoi specifici vincoli (non-linearità, bidimensionalità, eteromatericità) costringe all'invenzione di particolari artifici per rendere logica, stabile e intellegibile la trasmissione di senso (CALABRESE, 1985, p. 9).

Se la linguistica e la filosofia del linguaggio, dunque, possono permettersi di mettere a margine l'insieme complesso delle potenzialità comunicative, e in genere semiotiche, dell'espressione visiva, Calabrese, da semiologo, si trova nella necessità di spingere oltre la riflessione sui modi di significazione dei sistemi espressivi non linguistici, e in particolare, ovviamente, di quello visivo-pittorico, pur senza mai rinunciare al confronto con le posizioni diverse dalla propria, come appunto quella di Benveniste e di altri filosofi o linguisti che hanno contribuito a definire il campo semiotico.

Oltre che nei confronti della tradizione semiotica, l'idea di una dimensione teorica immanente alla pittura pone una sfida anche alla storiografia artistica tradizionale, che è invitata a prendere in considerazione la rilevanza di questo particolare "genere" pittorico, la cui esistenza è stata quantomeno marginalizzata, e le cui emergenze, storicamente e spazialmente discontinue, ci porterebbero a pensare più a una "geografia" che a una "storia" dell'arte.

L'ipotesi di una geografia degli oggetti artistici, dice Calabrese, è in realtà già rinvenibile all'interno della tradizione storico-artistica e in particolare nel lavoro di Aby Warburg, specie nei suoi ultimi lavori, che a sua volta la deriverebbe dai modi di lavoro delle scienze umane e della linguistica di fine Ottocento:

Quel che voglio adesso dimostrare è che da un lato ad una "geografia" degli oggetti artistici già pensata da uno dei caposcuola della storia e della critica d'arte, Aby Warburg; e che, dall'altro, quell'idea gli proveniva precisamente dall'ambito delle scienze umane, e non da quello della storia. Ma se diamo per buona una simile interpretazione, allora giustificheremo come perfettamente aderente alla tradizione non solo la possibilità di studiare semioticamente la pittura, ma addirittura la possibilità di proseguire un programma "iconologico" che non è mai avanzato dopo Warburg. Non quello di una pittura fatta di "figure" da trattarsi come elementi di un lessico, bensì quello di una pittura fatta di modelli astratti, di architetture testuali e discorsive (CALABRESE, 1985, p. 25).

Nell'importante saggio introduttivo della *Macchina*, Calabrese procede poi a una ricostruzione accurata dei legami fra Aby Warburg e la linguistica coeva, in particolare con le ricerche sui superlativi di Hermann Osthoff, che costituirebbero il modello di riferimento delle ricerche warburghiane sulle *Pathosformeln*.

Proprio a partire dal concetto di *Pathosformel* – in una rilettura ben lontana dalla, successiva, moda del suo recupero, su cui ironizza Georges Didi-Huberman insinuando

che si è ormai riusciti a far dire a Warburg tutto e il contrario di tutto (DIDI-HUBERMAN, 2002) – Calabrese comincia a delineare idee e strumenti per elaborare un approccio semiotico alla dimensione passionale delle immagini. Tema che costituisce un altro importante contributo innovativo della *Macchina*, in un momento in cui la stessa idea di una *semiotica delle passioni* appare appena accennata, ancora in nuce¹⁸ e contraddistinta da un taglio marcatamente lessicalista, e pertanto poco adeguato per studiare le manifestazioni passionali al di fuori dei testi verbali.

La Macchina e lo spazio di una semiotica dell'immagine.

Nel passaggio sopra citato, traspare in modo evidente la preoccupazione di Calabrese di definire la legittimità non solo delle sue ricerche ma in genere di quelle semio-linguistiche nell'ambito degli studi sull'arte. Una preoccupazione che non vuole essere solo di cautela contro le diffidenze ricorrenti nei confronti del presunto "formalismo" di questo tipo di approccio, che, si dice, finirebbe con l'impoverire l'oggetto studiato riducendolo a fredde schematizzazioni – basti a titolo di esempio il tono pamphlettistico adottato da Clifford Geertz, per stigmatizzare tutte le analisi di impostazione strutturalista, nell'articolo "L'arte come sistema culturale" (GEERTZ, 1983) che precede di soli due anni la pubblicazione della *Macchina*. Il discorso di Calabrese mira infatti, innanzitutto, a istituire un piano di dialogo con gli altri campi di ricerca già strutturati, sempre trattati con estremo rispetto, pur senza mancare mai di indicare la diversità di prospettive e di assunti: la semiotica di Calabrese non cerca mai di delegittimare approcci diversi ma si confronta continuamente con essi, certo in modo critico, cercando scambi e arricchimenti.

La semiotica non è né formalistica né contenutistica, preoccupandosi anzi – è il suo assunto di base – di articolare i contenuti dell'opera a partire dalle forme espressive, senza le quali, come ci ricorda ancora Nelson Goodman, non si dà la possibilità di alcun significato. Pertanto essa non ha la necessità di schierarsi dall'una o dall'altra parte di questo "antico" terreno di conflitto, ma al contrario cerca di riconsiderare ciò che delle due tradizioni può essere utile per pensare al modo in cui l'organizzazione espressiva delle forme visive determina l'emergenza dei significati dell'opera, in modo che lo studio delle "forme", del piano dell'espressione, non resti vuoto e sganciato dal piano del contenuto – e considerando anzi la possibilità che la stessa organizzazione plastica del piano espressivo possa generare contenuti autonomi relativamente indipendenti dalla dimensione rappresentativa –, e, di converso, che lo studio dei contenuti non perda la sua aderenza dalle specifiche caratteristiche plastiche e materiali dell'opera.

Per questo, il lavoro di Calabrese riprende spunti che derivano dall'iconologia come dal puro-visibilismo, dalla storia come dall'antropologia, dalla linguistica come dall'estetica, dalla geometria come dall'ottica. La sua ricerca tende così a richiamare – pur con tutte le ovvie differenze – la cosiddetta "scienze dell'arte", specie quella di tradizione

¹⁸ *Del senso 2. Narratività, modalità, passioni* di Greimas, che è il testo che di fatto apre il campo alla ricerca semiotica sulle passioni, è del 1983.

tedesca (*Kunstwissenschaft*) a cui peraltro lo stesso Calabrese ha dedicato pagine importanti (cfr. CALABRESE, 1984; 1987).¹⁹ Rispetto a questa, come rispetto alla tendenza che caratterizza molti *visual studies* contemporanei, la ricerca di Calabrese non intende però semplicemente raccogliere “multidisciplinarmente” a convegno tutti i possibili punti di vista per proiettarli senza gerarchia sugli oggetti d'arte, intende, al contrario, definire una prospettiva specifica e rigorosa, nel quadro di una teoria semiotica, per costituire la quale ritiene però importante instaurare un confronto con le altre discipline, traducendone e integrandone gli assunti compatibili, per far crescere insieme tanto la comprensione degli oggetti studiati quanto la teoria che permette di inquadrarli e di interrogarli. Da questo confronto il libro trae profitto per rimettere in discussione, precisare, ridefinire, sia una serie di concetti semiotici – su tutti quello di enunciazione, che Calabrese riformula in una prospettiva non-linguistica, riconoscendone la matrice stessa in una teoria delle immagini –, sia, dall'altro lato, un ventaglio di problemi che continuano a costituire il nucleo di tanti indirizzi di studio delle immagini: da quelli relativi alle forme di coerenza interna, a quelli che riguardano invece le relazioni intertestuali fra testi, espressi nel medesimo mezzo pittorico o con mezzi diversi, con i relativi problemi di assimilazione, incorporazione e traducibilità, fino a quelli che hanno per tema il rapporto fra testo e istanze di fruizione e produzione.

In questo senso *La Macchina della pittura* sembra rispondere ancora pienamente alla richiesta che James Elkins (ELKINS, 2003) in un saggio che Calabrese apprezzava, ha avanzato nei confronti della ricerca contemporanea sulle immagini, ovvero quella di “rendere i *visual studies* più complessi”, il che non significa ovviamente più difficili ma solo meno ingenui.

In generale, oltre *La Macchina*, e a partire da essa, riteniamo che la semiotica possa dare un contributo importante in questa direzione. Grazie alla propria capacità di elaborazione teorica, con i suoi modi specifici di pensare le immagini come testi che esprimono visivamente discorsi sensati, contenenti al proprio interno le condizioni che permettono loro di significare e di comunicare, essa può infatti contribuire a riformulare in modo non ingenuo le domande che la nostra cultura continua a porre alle immagini e a ripensare le stesse prospettive da cui le immagini possono essere interrogate, come la *Macchina* ci insegna a fare.

Lucia Corrain insegna Semiotica dell'arte al corso di laurea DAMS e Discipline della comunicazione; Semiotica del visibile al corso di laurea magistrale in Arti Visive (di cui è presidente) e Semiotica dell'Università di Bologna. Tra le sue pubblicazioni: *Semiotica dell'invisibile. Il quadro a lume di notte* (Bologna, Esculapio 1996); le raccolte *Leggere l'opera d'arte II* (Bologna, Esculapio 1999) e *Semiotiche della pittura* (Roma, Meltemi 2004), nonché numerosi saggi in riviste specialistiche su problemi di teoria dell'arte.

lucia.corrain@unibo.it.

¹⁹ Sui rapporti fra semiotica e teoria formale dell'arte, si veda anche LANCIONI 2012.

Tarcisio Lancioni insegna Semiotica dell'immagine e Semiotica della cultura presso l'Università di Siena, dove dirige anche il Centro di semiotica e teoria dell'immagine "Omar Calabrese". È direttore della rivista *Carte semiotiche*. Tra le sue pubblicazioni recenti: *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*. Milano, Mondadori Università 2009. "Jan Van Eyck e gli 'Arnolfini', o le avventure della pertinenza" in Ceriani e Landowski (a cura di), *Impertinenze*. Milano, et al. 2010. "The Lawless. Passioni e azione collettiva" e "Tra passione e narrazione" in Del Marco e Pezzini (a cura di) *Passioni collettive. Cultura politica e società*. Roma, Nuova Cultura, 2012.

lancioni@unisi.it

Referências

- BARTHES, R., (1978). *Lesson*. Paris: Seuil. [Trad. it.: (1981). *Lezione*. Torino, Einaudi 1981].
- BENVENISTE, E. (1974). *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard. [Trad. it.: (1985). *Problemi di linguistica generale*. Milano: Il Saggiatore.
- _____. (2012). *Dernières Leçons. Collège de France 1968 e 1969*. Paris: Ehes-Gallimard-Seuil.
- CALABRESE, O. (1979). *Arti figurative e linguaggio*. Firenze-Rimini: Guarnaldi Editore.
- _____. (Org.). (1980). *Semiotica della pittura*. Milano: Il Saggiatore.
- _____. (1984). *Il linguaggio dell'arte*. Milano: Bompiani.
- _____. (1985). *La macchina della pittura*. Roma-Bari: Laterza.
- _____. (1987). *L'età neobarocca*. Bari: Laterza.
- _____. (1996). Pablo Picasso et *Les Ménines* de Velázquez. *Visio*, v. 1, n. 2.
- _____. (2008a). *L'art de l'autportrait*. Paris: Citadelles & Mazenod.
- _____. (2008b). *Come si legge un'opera d'arte*. Milano: Mondadori Università.
- _____. (2010). *L'art du trompe l'oeil*. Paris: Citadelles & Mazenod.
- CALABRESE, O.; VIOLI, P. (1979). *I giornali. Guida alla lettura e all'uso didattico*. Roma: L'Espresso Strumenti.
- CALBRESE, O.; VOLLI, U. (1980). *Come si vede il telegiornale*. Bari: Laterza.
- CALABRESE, O.; CAVICCHIOLI, S.; PEZZINI, I. (1989). *Vuoto a rendere*. Roma: RaiEri.
- CORRAIN, L. (1996). *Semiotica dell'invisibile. Il quadro a lume di notte*. Bologna: Esculapio.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2002). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit. [Trad. it.: (2006). *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. Torino: Bollati Boringhieri].

ECO, U. (1979a). Prospettive di una semiotica delle arti visive. In: MUCCI, E.; TAZZI, P. L. (Org). *Teorie e pratiche della critica d'arte*. Milano: Feltrinelli.

_____. (1979b). *Lector in Fabula*. Milano: Bompiani.

ELKINS, J. (2003). *Visual Studies. A Skeptical Introduction*. New York-London: Routledge.

GEERTZ, C. (1983). Art as a Culturale System. In: *Local Knowledge. Further Essays in Interpretative Anthropology*. New York: Basic Books. [Trad. it.: *L'arte come sistema culturale*. In: (1988). *Antropologia interpretativa*. Bologna: Il Mulino].

GOODMAN, N. (1984). *On Mind and Other Matters*. Cambridge: Harvard University Press. [Trad. it. parziale: (2010). *Arte in teoria arte in azione*. Milano: Et Al].

GREIMAS, A. J. (1970). *Du sens*. Paris: Seuil. [Trad. it.: (1970). *Del senso*. Milano: Bompiani].

_____. (1984). *Sémiotique figurative et sémiotique pastique*. In: *Actes Sémiotique. Documents*, 60, Paris.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la Théorie du Langage*. Paris: Hachette. [Trad. it.: (1996). *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Firenze: La casa Usher].

JACOVIELLO, S.; LANCIONI, T.; MENGONI, A.; POLACCI, F. (2009). *Testure. Scritti seriosi e schizzi scherzosi per Omar Calabrese*. Siena: Protagon.

JACOVIELLO, S. (2009). Ad limina lumina lucent. Illuminazioni. In: JACOVIELLO, LANCIONI, MENGONI, POLACCI.

LANCIONI, T. (2009). *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*. Milano: Mondadori Università.

_____. (2012). *Il senso e la forma*. Firenze: La casa Usher.

MENGONI, A. (2012). *Ferite. Il corpo e la carne nell'arte della tarda modernità*. Siena: SeB.

POLACCI, F. (2012a). *Ai margini del figurativo*. Siena: Protagon.

_____. (2012b). *Sui collages di Picasso. Percorsi semiotici e teoria della rappresentazione*. Bologna: Il Mulino.

*Artigo recebido em setembro
e aprovado em novembro de 2012*