Centro Internazionale
di Semiotica e di Linguistica

RIVSEM DOCST
1999

Documenti di lavoro

e pre-pubblicazione

Nicola Dusi, Elisabetta Gigante,
Cristina Righi, François Wahl

Teoria del quadro

Università di Urbino
Italia

280-281-282
gennaio-febbraio-marzo1999

serie **F**

Teoria del quadro
pre-pubblicazioni

Strategie della defigurazione
*Lo sfocato: dinamiche espressive e processi di enunciazione tra pittura e cinema**

"Così la luce piombando dall'alto si ingolfa in uno strato d'atmosfera molto più denso e pesante degli altri; e ciò annulla o fortemente riduce i contrasti con le ombre diurne, per la grande dispersione dei raggi luminosi continuamente deviati o rinviati in modo inconsulto, che avvolgono tutto in una nube di barbagli e riverberi"

(Gianni Celati, "Condizioni di luce sulla Via Emilia", *Quattro novelle sulle apparenze,* Feltrinelli, 1987)

Introduzione

Lo sfocato non nasconde, mostra. Rende evidente la nostra immaginazione all'opera per ricucire, ricapitolare il senso: apre l'immagine alle interpretazioni proprio "mettendo un velo" alla sua leggibilità. Lo sfocato si avvicina all'indistinto, al grado zero del senso, come fosse l'insipido nella sfera del gusto, e al contempo funziona come segnale di rinvio all'istanza dell'enunciazione, mette in evidenza l'atto del filmare e del dipingere.
Parlando di un film, chiameremo sfocato sia i fuori fuoco interni ad una inquadratura, che creano delle zone di indecidibilità, sia le sequenze in cui tutto si sfuoca, come scendesse la nebbia[1]. Ci sono sfocati anche in pittura, come ha ben dimostrato Deleuze[2] esaminando il "sistema di altissima precisione" della pittura di Bacon e i diversi modi in cui nei suoi quadri intervengono agenti di sfocatura dell'immagine, modulatori di forze che costruiscono un sistema di variazione e trasformazione delle figure. Partiremo da queste considerazioni per verificare come sia possibile trasportare un meccanismo dell'enunciazione

dalla pittura ad un sistema semiotico diverso come il testo filmico, portando l'esempio di *Ultimo tango a Parigi* di Bernardo Bertolucci (1972), che si richiama esplicitamente ai quadri di Bacon. Proporremo infine di considerare lo sfocato come un processo discorsivo che permette il passaggio, all'interno della stessa immagine, a modi di esistenza semiotica diversi.

1. Cinema fuori fuoco

Parlando di sfocato nei film, bisogna partire dallo sfocato detto statico (*soft focus*), in cui la diffusione della luce è intenzionalmente ottenuta attraverso un filtro o una garza fissati sulla lente: è un trucco del cinema classico per segnalare soprattutto le soglie tra livelli finzionali differenti (dalla veglia al sogno, o alla visione) e si differenzia dall'uso di mezzi esterni come la nebbia artificiale. Tra quelli che Metz (1972) definisce "trucchi filmici" e che sono evidenti marche dell'enunciazione, c'è invece uno sfocato detto *dinamico*, usato negli effetti di dissolvenza/assolvenza (di sfocatura o di messa a fuoco), ad esempio per condurre lo spettatore da una sequenza all'altra e per introdurre una simultaneità temporale tra le scene. Vi è poi un uso narrativo meno appariscente e convenzionalmente neutro dello sfocato, ad esempio nel passaggio da campo a controcampo nel cinema classico hollywoodiano, che potremmo chiamare *transizione focale*.[3]
Certo lo sfocato - e l'immagine a fuoco - nel cinema non sono forme dell'espressione a sé stanti, avulse dalle altre, dal montaggio o dai tagli delle inquadrature e della luce. Apprezzando l'uso della profondità di campo che permette la composizione interna di una scena ed evita l'interruzione del *découpage*[4], Bazin scriveva che "lo sfondo sfocato conferma l'effetto di montaggio; esso appartiene essenzialmente allo stile del racconto e solo accessoriamente a quello della fotografia" (1956: tr.it. 86). Per filmare il dettaglio di un oggetto, ad esempio, lo si isola nello spazio mediante la messa a fuoco dell'obiettivo, restringendo la profondità di campo per creare zone nitide, in cui gli eventi appaiono distinti, e zone sfocate, fumose, in cui tutto si avvicina e si confonde.
Per iniziare a semiotizzare la questione, potremmo dire che lo sfocato è un effetto di senso creato, a livello plastico, da categorie correlate a configurazioni percettive della forma (eidetiche) e categorie correlate alla luce (come la luminosità e la diffusione), come si chiarirà nel corso delle analisi.

2. Costruire la sensazione

Riflettendo sull'annullamento della distinzione tra figura e sfondo nella pittura di Bacon, Deleuze parla di una coesistenza, o meglio una "coprecisione, sul medesimo piano di visione ravvicinata, della campitura che fa da fondo e della Figura che fa da forma" (1981: 20). In tale sistema di senso l'uso dello sfocato appare come un'operazione fondamentale, poiché permette una sorta di "prossimità assoluta" tra i due settori e quindi l'instaurarsi di uno spazio "assolutamente chiuso e in movimento, molto più che se si producesse con lo scuro, il cupo o l'indistinto" (ibidem). Deleuze distingue almeno quattro fasi - con relativi sfocati - nella pittura di Bacon, iniziando da un lungo periodo in cui domina lo sfumato, l'indeterminato, per il quale si parla di un trattamento *malerisch* dell'immagine (cfr. Sylvester, 1987). Spesso, in tale periodo, alle figure dei corpi si sovrappongono delle "ondulazioni spesse, simili a pieghe di una tenda di cupa trasparenza" (Deleuze, cit.: 72). È una sorta di membrana, dietro cui la "Figura" si dissolve ricongiungendosi alla "struttura" che la ingloba: la testa si svasa, dice Deleuze, mentre il corpo sembra venir risucchiato dal fondo[5]. Questo "spessore in cui giocano le ombre, una cupa testura sfumata" dà luogo ad "effetti di avvicinamento e di allontanamento" (Deleuze, cit.: 73), una tensione tra effetti di senso che riguarda la posizione di uno (o più) osservatori interni[6] installati dal quadro e ci permette di comprendere il secondo tipo di sfocato individuato da Deleuze. Esso non si ottiene attraverso l'uso dell'indistinzione, "bensì mediante l'operazione che consiste nel <distruggere la nitidezza con la nitidezza>" (idem: 20). Lo sguardo si posa sui fogli di giornale più o meno sgualciti e riconoscibili sparsi sul pavimento in molti quadri di Bacon[7]: è proprio la precisione quasi meccanica con cui sono resi i caratteri tipografici nei giornali che sembra "opporsi alla loro leggibilità"[8].
Si tratta, seguendo la nostra ipotesi, di un'operazione in cui si sfrutta un'indecidibilità del punto di vista, sfalsando i piani di visione. Deleuze si rifà allo studio sulla comicità del film *M. Hulot* di Tati condotto da Bazin, che parlava chiaramente di deformazione dei "rapporti di intensità" tra i diversi piani del sonoro:

> Sono rari gli elementi sonori indistinti [...] tutta l'astuzia di Tati consiste nel distruggere la nitidezza con la nitidezza ['la netteté par la netteté']. I dialoghi non sono affatto incomprensibili ma insignificanti e la loro insignificanza è rivelata dalla loro stessa precisione. Tati vi arriva soprattutto deformando i rapporti di intensità tra i piani sonori [...] le parole passeggiano tutte nude con un'indecenza grottesca, spogliate della complicità sociale che le vestiva di una

dignità illusoria" (1958: 114, tr. nostra).

Il procedimento di sfocatura è dato qui dal sovrapporsi su uno sfondo figurativo 'realistico' di una figura intempestiva, sfasata, spogliata di ogni convenzionalità comunicativa, se non quella che la rende distinta e riconoscibile[9].
Un buon esempio di quest'uso della "nitidezza" si trova nel dipinto di Bacon *Figure Writing Reflected in a Mirror* (1976) (vedi Fig. 1). In una campitura definita da linee di fuga precise riconosciamo l'angolo di una stanza in cui si trova un uomo seminudo, seduto a un tavolo, intento a scrivere. Come già ci informa il titolo, la figura è raddoppiata in un grande specchio rettangolare sulla parete di fondo.
Rispetto alla figura umana, i giornali a terra sono in primo piano: strappati, spiegazzati, la loro forma rettangolare si allarga e deforma, si pone in continuità attraverso la prossimità e la sovrapposizione parziale dei fogli, resa incompleta dal bordo del quadro, che taglia nettamente un angolo del giornale in basso, aprendo una dialettica tra spazio interno al quadro e spazio "in aggetto", cioè implicante lo spettatore (cfr. Calabrese, 1987: 162). La disposizione dei fogli marca inoltre una diagonale del quadro, una sorta di percorso di lettura orientato che porta verso la figura.
L'uomo seduto presenta zone di sfocatura parziale, cancellature locali, zone diagrammatiche - come vedremo - che lo 'fondono' al proprio riflesso. Per ora, quel che ci interessa notare sono i caratteri tipografici neri sparsi e semicancellati sui due fogli di giornale bianchi e sporcati a tratti di nero, e il forte contrasto che si crea con la nitidezza delle lettere rosse, più grandi, anch'esse disseminate senza alcuna presa topologica all'interno della forma chiusa dei fogli. La manciata di lettere bicromatica funziona come un modulatore di intensità locali, creando almeno due piani diversi di profondità, con l'effetto di senso dinamico di una sovrimpressione cinematografica[10].
I giornali formano così nel quadro una zona paradossale di precisione e di illeggibilità, posta in controcanto rispetto alla figura umana, raddoppiata nello specchio, figura che si sfuma nell'interno, mentre si rispettano, anzi si rimarcano, i contorni arrotondati del corpo.

Gli effetti di sfocato, prodotti localmente, in *Figure Writing Reflected in a Mirror* ci introducono anche al terzo fondamentale modo della pittura di Bacon, ossia quello di manipolare - in un secondo tempo rispetto alla costruzione figurativa - alcune zone dell'immagine attraverso "procedimenti di segni libe-

ri, o di ripulitura, rigatura e spazzolatura", da considerare comunque in quanto "elementi precisi del sistema" (Deleuze, cit.: 20). Si tratta di zone di deformazione che spesso si presentano racchiuse in precise forme ovali o tondeggianti, solitarie lenti d'ingrandimento o di sfocatura attraverso le quali Bacon vuole aprire "sfere sensibili" (cfr. Sylvester, 1975), introducendo nelle figure quelle che Deleuze definisce delle "zone di Sahara"[11], momenti di "svolta del quadro". I dati figurativi più o meno attuali o virtuali presenti sulla tela vengono "sfigurati, ovvero ripuliti, spazzati, tamponati con lo straccio, o ricoperti dall'atto pittorico" (Deleuze, cit.: 167).
Non siamo solo in presenza di un rinvio all'istanza dell'enunciazione, di un'enunciazione enunciata, ma anche della costruzione di una "catastrofe ottica", di "un altro mondo nel mondo visivo della figurazione" (ibidem), quello dell'organizzazione tattile (o meglio "aptica") dello spazio. Questo procedimento definisce un *diagramma*, cioè "l'insieme operativo delle linee e delle zone, dei tratti e delle macchie asignificanti e non rappresentative" teso a introdurre, in latenza, delle virtuali "possibilità di fatto" (Deleuze, cit.: 168).
È il meccanismo enunciativo che appare più simile a quello che abbiamo chiamato, parlando di cinema, lo sfocato *dinamico*. Con le dovute precauzioni, potremmo individuare un parallelismo anche tra lo sfocato pittorico dovuto a un velo o una "tenda", ossia ad una sorta di superficie deformante in modo globale la figura, e lo sfocato cinematografico che abbiamo definito all'inizio come statico, in cui si impedisce strumentalmente una visibilità netta, 'a fuoco', delle figure, come vedremo a più riprese in *Ultimo tango a Parigi* .

Ma torniamo a *Figure Writing Reflected in a Mirror,* per rilevarne i segni "diagrammatici", come l'evidente striscia ovale gialla che si sovrappone, in una diagonalità verticale, su una parte della schiena della figura seduta, quasi ad indicare una tensione, una torsione in atto. Tale ovale si pone marcatamente su un diverso livello rispetto a quello figurativo, aprendo allo spazio plastico[12] e introducendo così una sorta di profondità planare che ricorda l'effetto di sovrimpressione già considerato per i caratteri tipografici dei giornali. Inoltre esso rima internamente al testo con l'ovale dallo spesso bordo nero posto su un asse orizzontale rispetto alla figura seduta. È quest'ultimo che collega, o meglio mette in risonanza, proprio attraverso una zona di massima sfocatura, il soggetto e il suo doppio, la figura e la sua immagine nello specchio. Lo specchio è qui considerabile come un "demoltiplicatore" dello sguardo dell'osservatore (Metz, 1991), crea un'indecidibilità del punto di vista che assieme alla

zona diagrammatica sfocata rafforza la de-soggettivazione della figura umana. Deleuze sostiene provocatoriamente che gli specchi di Bacon non sono delle superfici riflettenti (op. cit.: 46), considera gli specchi come dei dissipatori della figura, "strumenti-protesi" che ne prefigurano l'inevitabile deformazione, il suo tendere a dissolversi nello sfondo, nella struttura.
Pur mantenendo una forte pertinenza dei toni cromatici e della forma, definita dalle linee e zone buie che marcano i contorni del corpo, la seconda figura umana, quella nello specchio, appare indistinta e sfocata rispetto alla figura principale. In quest'ultima troviamo molte più sfocature parziali, locali, come dicevamo, ad esempio il quasi dissolversi, ottenuto per cancellazione, della rosea mano che sta scrivendo. Un'indistinzione che si accentua qui grazie al contrasto eidetico con la forma regolare del quaderno aperto, la precisione dei suoi bordi e il nitore della pagina.
Attraverso l'effetto di sfocato l'istanza dell'enunciazione ottiene quindi almeno due risultati: deformare la rappresentazione del corpo fino a sfigurarlo, portandolo così al di là dei *clichés* figurativi per ritrovare la "carne del mondo" (cfr. Merleau-Ponty, 1964), nell'apertura alle virtualità della sostanza dell'espressione; e concentrare la defigurazione in una zona precisa del dipinto, quella occupata dalla figura umana. Essa risalta proprio per il contrasto con la nitidezza degli elementi che contribuiscono a figurativizzare e definire la struttura della stanza: i colori chiari e uniformi delle pareti, la linea spessa e regolare del battiscopa, i margini esatti del contorno dello specchio, sui cui angoli si notano i piccoli tondi delle viti.
Lo sfalsamento percettivo creato dai caratteri dei giornali e dalla zona policroma delle figure dei fogli stropicciati assume in questa prospettiva un'ulteriore funzione, quella di stabilizzare nel livello figurativo la struttura di accoglienza della defigurazione, il pavimento della stanza dai toni sfumati e slavati, grazie ad un paradossale effetto referenzializzante.

Prima di soffermarci sulla logica "seriale" del diagramma accenniamo all'ultimo modo dello sfocato, individuato da Deleuze nei dipinti più recenti di Bacon. Vi si trova un uso "irradiante" del colore, e uno sfocato che assume valore in sé, invade il dipinto e prevale sulla "Figura"[13]:

> la zona di offuscamento o di pulitura, che faceva emergere la Figura, avrà ora valore autonomo, svincolata da ogni forma definita, apparirà come pura Forza senza oggetto, onda di tempesta, getto d'acqua o di vapore (Deleuze, cit.: 74).

Nel suo sistema, Deleuze definisce il diagramma come un'evoluzione della "sensazione semplice", data per *vibrazione*, in cui il ritmo si sviluppava come un vettore: ogni zona di diagramma permette, come nel caso della figura che scrive e del suo doppio rarefatto, un "accoppiamento" della sensazione un suo intensificarsi. Il diagramma stabilisce quindi un ritmo che è *risonanza,* "un corpo a corpo di energie" o meglio ancora "un'epifania nel bel mezzo di un mondo chiuso" (op. cit.: 132)[14].
È un concetto molto vicino a quello di "messa in serie" e di "metodo seriale", definiti da Deleuze in *Logica del senso* come la possibilità di considerare nei testi non l'omogeneità ma la disomogeneità tra due serie di proposizioni o di espressioni, perché "sempre l'una ha il ruolo di significante, l'altra un ruolo di significato, anche se tali ruoli mutano quando mutiamo punto di vista" (Deleuze, 1969: 43). Se ripensiamo la coppia significante/significato come piano dell'espressione/piano del contenuto di un testo, potremmo precisare il rapporto e la distribuzione delle serie. Dato che "i termini di ciascuna serie sono in perpetuo spostamento relativo rispetto a quelli dell'altra" (Deleuze, 1969: 43), bisogna pensare al sistema di senso (e sensazione) costruito dal meccanismo del diagramma in modo dinamico, poiché basato su uno scarto che crea una variazione "primaria" in ogni serie. Le relazioni tra livello plastico e livello figurativo di un testo visivo, ad esempio, possono essere considerate in termini seriali come un "duplice slittamento di una serie sull'altra, o sotto l'altra", che le costituisce entrambe all'interno di un campo di modulazione delle forze[15]:

> tale squilibrio deve essere anch'esso orientato: infatti una delle due serie, appunto quella determinata come significante, presenta un eccesso sull'altra; *vi è sempre un eccesso di significante che si annebbia*. (Deleuze, 1969: 43, corsivo nostro).

Ma ciò che assicura lo spostamento relativo delle due serie è a detta di Deleuze "un'istanza specialissima e paradossale che non si lascia ridurre ad alcun termine delle serie", mentre continua a metterle in "comunicazione": " un'istanza a doppia faccia, ugualmente presente nella serie significante e nella serie significata. É lo specchio." [16] Deleuze definisce qui lo specchio come un operatore del rinvio continuo del senso, senza una specifica identità, lo specchio è "un posto vuoto estremamente mobile", o "un occupante senza posto": si tratta certo dell'operazione di enunciazione, che media tra espressione e contenu-

to, e tra virtualità e realizzazione, ma anche dell'installare e delegare un attante del sapere (o del vedere) in un testo. È questo movimento dell'enunciazione che produce quella che Deleuze chiama una "linea-frontiera", cioè una soglia che fa convergere le serie divergenti senza sopprimere né correggere la loro divergenza, e ricorda da vicino quelle che vengono definite in Bacon le zone diagrammatiche, in cui la sensazione si crea per risonanza. Per Deleuze "ogni quadro, ogni Figura costituiscono una sequenza mobile o una serie (e non semplicemente uno dei termini di una serie). Ogni sensazione si muove a diversi livelli, appartiene a ordini differenti, agisce in più campi." (1981: 87).
Non a caso (al di là dei rimandi lacaniani) la figura scelta da Deleuze è quella dello specchio, esempio principe del duplice meccanismo discorsivo di oggettivazione e soggettivazione nei testi, nel passaggio creatore dell'enunciazione tra atti di débrayage e di embrayage[17].
A questo punto, allora, il diagramma si può considerare come un meccanismo astratto dell'enunciazione, un operatore di trasformazione che permette una modulazione dell'intensità nei contrasti plastici di tipo topologico, eidetico e luminoso (tra cui il cromatico), mentre innesca modulazioni di serie figurative che esistono le une sulle altre e si agganciano a vicenda, in un passaggio - a volte quasi indecidibile - tra attuale, virtuale e realizzato. Lo stesso Deleuze parla infatti della "potenza di vibrazione e d'illocalizzazione" del figurativo, che in quanto tale continua ad agire dietro al sistema di variazioni creato dai diagrammi estesi a tutto il quadro (le cosiddette tende) del periodo *malerisch* di Bacon. Forse è il caso di ribadire che nei quadri di Bacon qualcosa esce dalla "catastrofe" della visione: "i dati figurativi non devono scomparire tutti, una nuova figurazione, quella della Figura, deve uscire dal diagramma e portare la sensazione a chiarezza e precisione." (Deleuze, cit.: 175)

3. Vetri spessi per l'Ultimo tango

Considerare il diagramma come un meccanismo enunciativo di defigurazione e deformazione può aiutare a comprendere alcune scelte plastiche di *Ultimo tango a Parigi* di Bernardo Bertolucci. Il film presenta deformazioni e sfocamenti dovuti perlopiù ad 'ostacoli' alla visione messi in scena esplicitamente: si tratta di vetrate smerigliate e colorate, tende biancastre più o meno leggere e trasparenti, specchi che rimandano le immagini degli attori e degli ambienti in modo imperfetto poiché sono anneriti dall'usura e scrostati o mac-

chiati di ruggine. Bertolucci si avvale di precise scelte di illuminazione, per creare un contrasto cromatico costante tra gli interni dell'appartamento dei due amanti, ripresi in una calda luce naturale a dominante bianca e arancione, e la tonalità di fondo plumbea-azzurrina delle altre abitazioni visitate nel film. Ma il contrasto è soprattutto con l'esterno, la città di Parigi, fotografata nelle ore crepuscolari marcandone l'illuminazione artificiale[18]. A rinforzare la contrapposizione cromatica vi è una fondamentale differenza dei piani di ripresa: all'interno dell'appartamento prevale la gamma dal campo medio (figura intera) al primissimo piano, ma quando gli attori escono dal portone della casa e si affacciano sulla strada, il punto di vista esterno si fa lontano, il campo di ripresa si allarga al totale, gli attori sono pronti ad essere riassorbiti dalla città.

Fin dall'inizio del film, nell'appartamento dei due amanti si creano contrasti tra dense e compatte zone d'ombra e zone di luminosità dispersa e frammentata, figurativizzate tramite attanti che funzionano propriamente da ostacolo alla luce bianca che arriva dall'esterno (cfr. Fontanille, 1995): ad esempio delle persiane di bianche lamellature metalliche, che lasciano filtrare la luce, per quanto intensa, solo a strisce orizzontali quando Paul e Jeanne stanno stabilendo le regole della loro relazione intima. Quest'ultima è basata su un rigoroso anonimato: niente nomi né riferimenti privati, niente racconti sulla vita "reale" di ciascuno al di là di quella vissuta tra le pareti dell'appartamento-nido (o rifugio) d'amore. Notiamo *en passant* come il contratto di fiducia tra i due attori si basi su una scelta di vaghezza, di incertezza sull'altro: è propriamente un patto di indeterminazione (e di libertà) reciproca, che si oppone alla determinazione, alla necessità che regola i rapporti sociali convenzionali. L'unica costrizione che i due amanti accettano di riconoscere, almeno inizialmente, è quella dell'urgenza del loro desiderio, facendosi guidare dalla logica volitiva delle passioni (cfr. Fabbri, 1994).
Nell'appartamento, e in genere negli interni dell'hotel-pensione che lo ingloba, le zone d'ombra presentano un'oscurità, dicevamo, *intensa*, figurativizzata da angoli lasciati al buio, scale poco illuminate, da ombre sui visi e sui corpi molto marcate, come nella breve sequenza dell'arrivo della madre all'hotel, in cui una carrellata dall'alto al basso inquadra prima una lampadina accesa in corridoio, poi il nero profilo della testa di Brando appoggiato alla parete proprio lì sotto -paradossalmente in ombra -. La fonte di luce intensa e localizzata ha prodotto sul muro uno sprazzo di buio, dentro cui l'attore sembra rifugiarsi.

Il film indica chiaramente la propria 'affinità elettiva' fin dai titoli di testa: mentre compaiono i *credits*, scritti in bianco su sfondo nero nella parte dello schermo disponibile, e inizia il leitmotiv musicale del film, emerge in tutta la metà di sinistra dello schermo un quadro di Bacon raffigurante un uomo solitario, sdraiato su un letto disfatto; dopo qualche minuto, il ritratto scompare per lasciare posto, nell'altra metà dello schermo, ad un nuovo quadro di Bacon con una donna sola, seduta al centro della stanza[19]. Appena prima dell'incipit, prima cioè di lasciare spazio alle immagini diegetiche, i due ritratti si affiancano sullo schermo. Nelle prime immagini del film, siamo subito in presenza di Paul (Marlon Brando) che vaga disperato per la città e di Jeanne (Maria Schneider) che sopraggiunge passeggiando rapida e leggera.
Il modo incoativo di presentazione dei dipinti, e la loro unione che marca terminativamente lo stacco dai titoli di testa al film, costruiscono una sorta di prologo: è dai quadri di Bacon che prende avvio un'isotopia tematica e figurativa fondamentale del film, l'incontro di un uomo e una donna, connotati fin dai ritratti nelle loro rispettive solitudini[20]. In termini plastici, notiamo che il ritratto dell'uomo presenta una figura scomposta in posizione distesa-allungata dal centro del quadro verso il basso, in continuità eidetica con la forma rettangolare del letto che la ospita, e una scelta policromatica di colori caldi e saturi, sia nella figura che nello sfondo (ad esempio il copriletto scarlatto): l'effetto di senso dinamico partecipa alla definizione di una figura rilassata, aperta allo sguardo dell'osservatore. Al contrario, in un contrasto immediatamente significativo, la figura femminile si presenta come isolata nella campitura rosa che le fa da piattaforma. La posizione centrale della donna, seduta su una sedia solitaria, si pone topologicamente su una verticale centrale, la sua forma si staglia con precisione sullo sfondo rosa del pavimento in contrasto con il nero, monocromatico, della stanza. L'uso di colori dai toni freddi, desaturati, contribuisce a marcare la discontinuità del rapporto figura-resto del mondo: l'effetto di senso è quello di una statica rigidità della figura femminile, che appare trattenuta, in una chiusura rispetto ad un osservatore esterno che è figurativizzata anche dalla posizione a braccia conserte e gambe accavallate della donna.
Inevitabilmente, la nostra rapida descrizione ha messo in evidenza l'aspetto affettivo delle figure presentate: sono qualità dell'essere dei soggetti (cfr. Greimas, 1983)[21] che il film tenderà a rovesciare all'inizio della narrazione, con il personaggio maschile disincantato e autistico nel suo dolore e quello femminile apparentemente solare e ingenuo, per rivelarne via via la portata

profetica fino all'amaro finale, in cui i due ruoli patemici saranno drasticamente rovesciati e Jeanne ucciderà freddamente Paul.
Veniamo ad una sequenza che appare particolarmente interessante dal punto di vista dell'occultamento della visione. Paul sta parlando con l'inserviente dell'hotel, intenta a pulire la stanza da bagno, la vasca, lo specchio, dal sangue della moglie di Paul che si è suicidata. I due sono divisi da una vetrata spessa, smerigliata, che delimita nella stanza la zona del bagno, chiusa da una tenda di plastica traslucida. Il viso della donna si riflette in modo indistinto nello specchio, prima sporco poi insaponato, i corpi e poi i visi (in primo piano) dei due attori si avvicinano e si allontanano dalla vetrata-barriera, creando più volte effetti di sfocatura e di occultamento parziale. Rispetto alle riprese frontali, esterne alla vetrata (da un lato o dall'altro) la luminosità satura si propaga sul vetro, venendo da dietro la figura, che entra così in un gioco di chiaroscuri e deformazioni. Spesso i corpi degli attori vengono ripresi con davanti il "filtro" della tenda del bagno: una tenda bianca semitrasparente, a zone più opaca, macchiata di sangue. L'inserviente, dicevamo, sta sciacquando via il sangue: in termini plastici, è un'operazione di cancellatura di macchie e zone di colore (rosso vivo), neutralizzate in un bianco opaco. Nelle riprese ci troviamo di fronte più volte ad una indecidibilità del punto di vista: non vi sono ancoraggi per decidere 'chi sta guardando', se cioè la visione è una soggettiva dello sguardo di Paul, o della donna, o è di un narratore onnisciente, esterno, che scivola in *travelling* e arretramenti coi quali sembra far di tutto per farsi notare, in un gioco autoreferenziale.
La donna sta raccontando a Paul la sua descrizione alla polizia del suicidio della padrona; ne ripercorre i movimenti (durante l'agonia dopo essersi tagliata le vene) in un continuo identificarsi con lei ribadito da Paul alla fine della sequenza, quando prima di andarsene le controllerà brutalmente i polsi e la gola[22]. In una breve scena all'interno della loro conversazione, la donna appoggia il viso, di profilo, sulla vetrata divisoria: lo sguardo su di lei è quello di Paul, dall'altra parte della barriera, e il viso dell'inserviente si deforma sia per la pressione impressa sul vetro sia, soprattutto, per l'intensa fonte di luce che la investe dalle spalle. Il viso-teschio che ne deriva funziona come uno sguardo in macchina, un'interpellazione mancata dello spettatore e, certo, del personaggio maschile. Per risolvere questa *impasse* Paul supera il limite creato dalla parete di vetro tra i due spazi (tra esterno/interno, o meglio tra spazio inglobante e inglobato) ed entra nella sala da bagno scostando bruscamente la tenda, ristabilendo così un regime di piena visibilità.

Ultimo tango a Parigi, oltre alle citazioni dirette dei quadri che divengono, lo abbiamo visto, istruzioni di lettura patemiche, propone una continuità con l'opera di Bacon sia tematica che figurativa, ma scade sulla costruzione di una altrettanto efficace "logica della sensazione": basti pensare alle scene di esplicita disperazione, con tanto di lacrime e gemiti, del protagonista maschile. La stessa sequenza del bagno presenta una 'messa in scena' di elementi figurativi ripresi dall'universo della pittura baconiana, come le tende o lo specchio opacizzato, funzionali alla creazione di zone di offuscamento della visione, con sfocati *statici*, creati per diffusione della luminosità e dispersione della leggibilità e nitidezza delle forme, ma mette anche in risalto l'uso insistito (e tutto sommato compiaciuto) di espedienti e *clichés* di 'deformazione' dei corpi. Bertolucci ci offre una sua interpretazione della poetica di Bacon tessendo il film su isotopie tematiche come l'autodistruzione, la solitudine, assieme a un vitalismo di passioni e corpi quasi "in decomposizione" (cfr. Casetti, 1975). Questo si ottiene a livello figurativo e plastico soprattutto all'interno dell'appartamento degli amanti, attraverso un isolamento delle figure nello spazio, arrotondato e semivuoto, delle stanze (cfr. Socci, 1995): i corpi si muovono su campiture di colore vivido, uniforme, come il rosso cupo della moquette, avvolti da una luce naturale che tende alla saturazione dei toni arancioni. Specialmente dopo gli incontri sessuali, i gesti degli attori sono inconsulti, pesanti: i corpi scomposti rotolano a scatti sul pavimento, e vengono ripresi a figura intera con *plongée* estranianti (punti di vista dall'alto o laterali, esterni e lontani dall'azione).

Come accennavamo all'inizio, a partire dalle opposte configurazioni della luce si può rintracciare nel film una costante correlazione semisimbolica (cfr. Greimas e Courtés, 1986) tra spazi, illuminazione e passioni convocate, che rafforza il contrasto tematico e figurativo tra metropoli e alcova, vita sociale e vita privata-intima, convenzionalità e libertà (o anarchia)[23]. Alle convenzioni della vita sociale e alla sua finzione - didascalicamente figurativizzata dalla messa in scena di un film che si sta girando all'interno del film stesso- si contrappone l'intimità della coppia di amanti, la trasgressione di ogni regola (gli incontri sono casuali, senza appuntamento), l'anticonformismo dichiarato del loro rapporto.
Gli spazi esterni all'appartamento degli amanti sono luoghi di delimitazione e nitidezza delle forme, concentrazione e focalizzazione della luce, ma anche di desaturazione cromatica, e si oppongono agli interni cromaticamente saturi dell'appartamento. Come avevamo anticipato, il contrasto fondamentale è quel-

lo tra calda luce naturale (giallo-arancio), e fredda luce artificiale (plumbea, bluastra), tra cromatismi cosiddetti "realistici" (o naturalistici) della città e dei suoi locali, in cui al massimo troviamo saturazioni del bianco (come nel night in cui si tiene la gara di tango) e cromatismi marcati, saturati, nei quali la luce bianca viene filtrata. È un tentativo di "orchestrazione dell'elemento cromatico in relazione allo sviluppo drammatico-emozionale" (Bertetto, 1989: 8) che si rifà alla teoria eisensteiniana per cui il colore va elaborato in funzione delle esigenze di pathos. Nell'appartamento, e specificamente nell'illuminazione delle figure dei due amanti, la luce si fa diffusa, materica, le forme subiscono occultamenti e si ritrovano disperse, scomposte, zone luminose e zone d'ombra investono i corpi e li deformano, almeno parzialmente, ottenendo un effetto di testura.

È fondamentalmente l'uso delle inquadrature del film di Bertolucci che permette un'analogia con l'uso di zone diagrammatiche nei quadri di Bacon. Poco dopo l'inizio del film, Jeanne entra in un Cafè e si avvia verso il telefono, superando la porta a vetri smerigliati della toilette. In campo totale, la scena presenta a sinistra la zona del bancone del bar, i movimenti dei clienti nitidamente distinguibili, e nel margine destro dell'inquadratura la porta a vetri che viene aperta, l'entrata di Jeanne che si arresta in attesa di fronte ad un altra vetrata, quella della cabina telefonica. Qui si posa lo sguardo di Jeanne: una carrellata dall'alto in basso ci mostra l'immagine sfocata della sagoma che si intravede al di là del vetro (e si scoprirà essere quella di Paul).
Il film passa dunque da una visione globale della scena nella quale convivono zone nitide e zone di sfocato localizzato (la visione attraverso le vetrate) ad uno sguardo ravvicinato in cui la sfocatura invade completamente l'inquadratura. Tale meccanismo enunciativo si ripropone all'entrata di Jeanne nella cabina, anche se stavolta lo sguardo che permette lo sfocato è desoggettivato in quello di un osservatore implicito, il narratore onnisciente. Ecco allora il funzionamento del diagramma pittorico trasposto al cinema: *una sequenza di sfalsamenti dei piani di visione,* attraverso campi totali con zone di sfocatura proprio lì dove si svolge l'azione principale del soggetto, associata grazie al montaggio all'*alternarsi di punti di vista oggettivi e soggettivi*, esterni o interni all'azione, e ad *avvicinamenti e allontanamenti* intra o extradiegetici. Questi passaggi funzionano certo come rinvii all'istanza dell'enunciazione, ma anche come marcatori dell'importanza del livello plastico, inviti allo spettatore a considerarlo come pertinente nella narrazione. E soprattutto svuotano di

peso le scelte figurative che individuano gli attori, restituendo loro un'esistenza semiotica intrinsecamente attuale o potenziale, nell'indecidibilità tra realizzazione (pienezza del corpo, della figura) e virtualità (fantasma, ombra, scomparsa della sostanza dell'espressione, della "carne").

4. La semiotica e lo sfocato

Jacques Fontanille si è occupato recentemente della configurazione semiotica della luce, che presenta delle categorie costitutive tali da permettere la descrizione degli "effetti di senso nati dalle interazioni (deittiche, modali, passionali, ecc.) tra l'attività percettivo-enunciativa di un soggetto e il gradiente dell'energia" (Fontanille, 1995: 27, tr. nostra).
Fontanille propone di considerare quattro effetti di senso principali, ordinati sintatticamente in una sorta di sequenza che traduce il passaggio dalla luce alla significazione: se gli effetti di *luminosità* ("éclat") localizzano delle concentrazioni di energia, gli effetti di *illuminazione* ("éclairage") rilevano di una rappresentazione vettoriale dello spazio, per cui c'è circolazione tra l'intensità luminosa di una fonte e il bersaglio che la riceve; mentre gli effetti di cromatismo si ancorano a zone definite, immobilizzano la luce su plaghe localizzate, e gli effetti di *diffusione* materica, vengono intesi come "una forma di occupazione dello spazio reso percepibile dalla luce" (Fontanille, 1995: 34).
Gli stadi della luce sottostanno dunque a due dimensioni fondamentali, l'intensità e l'estensione, che risultano da punti di vista interni differenti su una stessa configurazione sostanziale:

> l'*éclat* concentra, e al limite, puntualizza l'estensione; l'*éclairage* la mobilizza e introduce movimento, relazioni fonte/bersaglio, fa in qualche modo circolare la luce; il *chromatisme* la situa su delle plaghe, che convertono l'intensità luminosa in colori; la *lumière-matière*, infine, inventa l'ostacolo, la trasparenza, e tutte le figure dell'occupazione. (Fontanille, 1996 : 40, tr. nostra)

La luce articola in questi stadi uno spazio attraversato in modi differenti dai valori in circolazione, gli spazi visibili divengono modalizzabili con un proprio stile tensivo, che ne assicura una presa sensibile e significante da parte del soggetto dell'enunciazione. È il soggetto che organizza il mondo visibile come un discorso, in cui gli effetti della luce sullo spazio sono predicabili in forme che vanno dalla *propagazione* (diffusione e circolazione) alla *localizzazione* (concentrazione e immobilizzazione).

La nostra indagine si rivolge quindi verso quella che potremmo tradurre come "luce materica" (la *lumière-matière*), iniziando con il distinguere tra immagini "sfocate" e "a fuoco", con opposizioni categoriali tra indistinto/distinto (sul piano del contenuto) e, sul piano dell'espressione, tra continuo/discontinuo a livello eidetico, e tra estenso/intenso (diffusione/concentrazione) a livello luminoso (vedi schema finale)[24].
Fontanille (1996: 46) distingue ulteriormente quattro stati della luce materica: quello modellato (*modelé*), quando la luce si scontra con un ostacolo massiccio, statico, che la fissa su di sé, opposto ad un modo di circolazione fluido, quando la luce sfrutta la trasparenza dell'ostacolo e il movimento di diffusione si generalizza (*trasparence*). Da questa coppia di opposti derivano due stadi complementari e/o contraddittori: quando la luce è bloccata da un ostacolo non trasparente e si localizza Fontanille parla di luce opaca (*opacité*), che si oppone a sua volta ad uno stato della luce diffuso e agitato (*nébulosité*), quando si trovano ad esempio punti e zone sparse di illuminazione e un ostacolo "nuvoloso", frammentario e in movimento.
Proprio all'interno della relazione conflittuale tra trasparenza e opacità, e di quella tra opacità e nebulosità, possiamo collocare il modo dello sfocato, pensando per la prima relazione alle "membrane" di Bacon, le tende e le striature che si sovraimprimono alla leggibilità della figura, e per la seconda alle zone di diagramma che procurano una visione sfocata attraverso filtri deformanti o pulviscolari, "sabbiosi", con una diffrazione luminosa plurima ed una conseguente dispersione della nitidezza a tutto vantaggio dell'effetto plastico di testura. Sono occultamenti parziali o diffrazioni e deformazioni localizzate che ritroviamo, come abbiamo visto, anche nel film di Bertolucci.
La luce materica è quindi una forma di occupazione dello spazio in cui non v'è un semplice rapporto duale tra fonte luminosa e bersaglio, poiché instaura un conflitto con degli attanti, ostacoli o filtri che siano. Le differenti modulazioni della luce provocano gli effetti di volume e di grana della figura, con linee e riflessi che non dipendono più solamente dalla vettorializzazione globale imposta dalla luce, dalla sua forza di "coesione", bensì dalla forza "dissolvente", la sua dispersione (cfr. Fontanille, 1995)[25]. Potremmo anche dire che la luce materica interdice, paradossalmente, un'apprensione globale e simultanea delle materie dell'espressione: lo sguardo attraversa degli spessori, contorna dei volumi, ed il corpo del soggetto emerge nell'interazione con il mondo sensibile. Gli effetti materici come la rugosità delle superfici, la taglia dei volumi, la testura dei materiali, rompono la costrizione di una visione pu-

ramente "ottica" facendo intervenire altri mondi sensoriali, invitano - come spiegava già Deleuze - ad un percorso tattile (aptico) dello spazio dell'immagine, sia essa pittorica o filmica.

Riassumendo, lo sfocato diviene nella nostra prospettiva un effetto di senso dato dalla configurazione della luce nel testo visivo, che funziona plasticamente come *filtro* nell'opposizione graduale tra luce e buio. Un meccanismo del piano dell'espressione che lavora per *dispersione* dei contorni (contrasti eidetici), e per *dissipazione* della densità figurativa delle figure (contrasti cromatici). Questa defigurazione può giungere fino alla deformazione - sfigurazione - totale, a volte per saturazione, per eccesso di precisione o di luminosità, a volte per offuscamento o rarefazione, e lo sfocato diventa così un meccanismo di addensamento e con/fusione delle figure, un ritorno alle sostanze dell'espressione.
In termini aspettuali, lo sfocato crea delle *zone d'attesa*: è un processo durativo, o al massimo di sospensione incoativa, che si oppone alla puntualità terminativa della visione distinta. Per quanto riguarda le modalità in gioco, l'osservatore viene convocato come soggetto del *volere*, che intende mettersi in grado di *saperne di più:* lo sfocato sarà così non solo, e non sempre, una marca che rinvia all'istanza dell'enunciazione, ma anche un'interpellazione, una sfida cognitiva, che pone l'accento sul livello plastico dell'enunciato.
Nei testi si mette dunque in gioco una tensione tra *poter* e *non-poter* vedere e quindi riconoscere (per poter sapere), ovvero tra *occultamento* (con nebbie, veli, vetrate, ecc.), e *focalizzazione* esplicita del sapere del soggetto[26], movimenti che prevedono possibilità di presentazione *parziali* (zone di diagramma) o *totali*, come indichiamo nello schema finale sulle possibilità di visione.

Conclusioni

Opacità e nebulosità sono dunque effetti di senso legati ad agenti di sfocatura dell'immagine, a *modulatori* di forze e tensioni che costruiscono un sistema di variazioni che rende instabile la figura, la trasforma. Tra piano dell'espressione e piano del contenuto vi è un'intersezione, una sovrapposizione di livelli, quando quello figurativo viene messo in secondo piano dallo sfocato e dalle zone diagrammatiche, che agiscono come *filtro* che disperde e dissipa la 'leggibilità' delle figure del mondo.

Ma lo sfocato è anche un *agente di trasformazione* dell'immagine dal punto di vista delle variazioni temporali: è parte di una logica della sensazione che funziona, produce senso attraverso l'entrare in risonanza di un piano di visione, di un livello del testo visivo rispetto a un altro, convocato e negato al tempo stesso. Un effetto plastico di questo tipo è di solito un caso di embrayage o meglio di *enunciazione enunciata*, ma la nostra analisi vuole soprattutto rimarcare che questi *filtri*, o messa in *serie di variazioni* che siano, funzionano come dei *modulatori di frequenza*[27] sia in termini tensivi (riguardo ai ritmi, all'aspettualità e ai passaggi tra intensità ed estensione) sia in termini di densità figurativa, permettendo un altalenante svuotamento della figura, una *deformazione per rarefazione e illeggibilità.* Se un effetto di senso è quello di provocare il soggetto osservatore sul piano cognitivo, sul piano patemico vorremmo parlare invece di una sorta di 'nostalgia del percepibile', creatrice di attese figurative.

In quanto processi dell'enunciazione, gli sfocati sono allora agenti di trasformazione -per convocazione- del *passaggio a modi di esistenza semiotica diversi delle figure*, da uno stato realizzato ad uno potenziale, disponibile all'uso (una sorta di "messa in memoria"[28]) fino ad uno stato attuale o anche solo virtuale, in una tensione tra presenza/assenza nel discorso di modulazione incostante, poiché sempre 'riattivabile' dall'enunciazione stessa. Le figure ridivengono così, o meglio tendono a divenire, configurazioni e formanti plastici, non ancora o non precisamente investiti delle correlazioni e i punti di vista che li identificheranno propriamente come forme e figure del mondo. Un processo rintracciabile, abbiamo cercato di dimostrare, in forme dell'espressione che derivano, per selezione, da sostanze differenti, come nel caso della pittura e del cinema.

Dipartimento di Discipline della Comunicazione, Bologna

Nicola Dusi

Schema delle possibilità di visione[29]:

[distinto (piano del Contenuto)/
discontinuo (piano dell'Espressione)]

[indistinto(piano del C)/
continuo(piano dell'E)]

VISIONE NITIDA

VISIONE OFFUSCAT
(OPACA)

VISIONE A FUOCO

[non indistinto (piano del C)/
non continuo (piano dell'E)]

VISIONE SFOCATA (NON NITIDA)

[non-distinto (piano del C)/
non discontinuo (piano dell'E)]

NOTE

* Questo studio è stato presentato all'interno del convegno *Teoria del quadro*, diretto da Omar Calabrese presso il Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica (Urbino, 6-8 luglio 1998). Oltre agli organizzatori del convegno, desidero ringraziare Paolo Fabbri per i molti suggerimenti e per l'entusiasmo con cui mi ha introdotto allo studio di Bacon e di Deleuze nel seminario di semiotica visiva da lui diretto presso il DAMS di Bologna, Dip. di Arti Visive (a.a. 1997-98).

[1] Cfr. N. Dusi, 1997.

[2] G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation,* Paris, La Différence, 1981. Nel corso dell'articolo citeremo sempre dalla traduzione italiana di Stefano Verdicchio *Francis Bacon. Logica della sensazione,* Macerata, Quodlibet, 1995.

[3] Cfr. O. Menoni, 1998. Vedi anche il nostro schema finale sui modi della visione.

[4] La profondità di campo studiata da A. Bazin è notoriamente quella di *Citizen Kane* di Orson Welles (*Quarto potere,* 1941), data dall'uso innovativo del *deep focus* (anche detto "panfocus") ottenuto dall'operatore Gregg Toland.

[5] Pensiamo ad esempio a *Study from the Human Body,* del 1949 o a *Study After Velázquez's Portrait of Pope Innocent X* del 1953 (e a molti altri dipinti delle stesse serie).

[6] Cfr. J. Fontanille, 1990.

[7] Ad esempio i giornali in *Self-portrait* del 1973, ricordato da Deleuze come il ritratto di un "uomo dalla testa di maiale" (cit.: 20).

[8] È un'osservazione che Deleuze stesso riprende da Michel Leiris, 1980: 26. L'estrema precisione dei dettagli, tesi ad ancorare il quadro alla vita quotidiana, secondo Leiris (1971), si ritrova anche negli orologi al polso dei soggetti dei ritratti o in altri oggetti d'uso comune, come la siringa di *Lying Figure with Hypodermic Syringe* (1963).

[9] Il tipo di sfocato dato per 'distruzione della nitidezza con la nitidezza stessa' si può osservare anche in film recenti come *Prospero's Book* (*L'ultima tempesta,* 1991), di Peter Greeneway in cui troviamo delle sovrapposizioni multiple, 'porose', di un piano visivo su un altro. A una scena base vengono sovraimpressi schermi-finestra contenenti altre scene, agite in tempi e luoghi differenti.

[10] Bacon utilizza per le lettere dei giornali proprio dei caratteri trasferibili (cfr. D. Sylvester, 1987; D. Palazzoli, 1993).

[11] Spiega Bacon: "i segni [involontari] si fanno da soli. Io osservo la cosa come fosse un diagramma. Dentro ci sono, in latenza, infinite possibilità. [...] In un certo senso, sarebbe bello che in un ritratto l'apparenza sfumasse come in un deserto, come fosse il Sahara..." (Sylvester, 1987: tr. it. 44). È un'intervista (del 1966) considerata fondamentale da Deleuze, che si fa spesso guidare dalle lucidissime spiegazioni del pittore e ne riprende volentieri la terminologia. Da parte sua, Deleuze precisa i concetti e sistematizza le loro relazioni, mettendo in scena un'analisi testuale che ricostruisce la "logica" del senso e degli affetti dell'intero corpus baconiano.

[12] Lo spazio plastico e l'effetto di spessore creato dalle zone di diagramma nei quadri di Bacon sono stati indagati anche nell'intervento di Pierluigi Basso, "La narratività possibile: Francis Bacon e i dialoghi silenziosi tra figure e tracce letterarie" al convegno *Teoria del quadro* sopra ricordato (v. nota 1).

[13] Deleuze si riferisce a dipinti come *Jet of Water,* del 1979, o ai due *Sand Dune* (del 1981 e del
[14] Sono ad esempio le figure accoppiate come fossero "lottatori", per le quali Deleuze parla di "figure mescolate, non confuse, ma rese indiscernibili dall'estrema precisione delle linee, le quali acquistano una sorta di autonomia rispetto ai corpi: una specie di diagramma, le cui linee non uniscono che sensazioni." (Deleuze, cit: 127).
[15] Fabbri ricorda come in *Mille-plateaux,* la visione di Deleuze e Guattari si faccia più vicina ai problemi attuali della semiotica: ripartendo da Hjelmslev, "il problema del passaggio da materia a sostanza diventa un problema di *azione di istanze:* una istanza materiale che trasceglie nella materia generale alcuni tratti -cioè *un piano di consistenza, un diagramma-*, che preleva [...] un certo numero di elementi che restano sostanziali. È necessario quindi postulare un'istanza che preleva da punti di vista, di interessi e di effetti diversi sulla materia, alcune caratteristiche che la trasformano. [...] Se c'è una forma dell'espressione e una forma del contenuto, è evidente che *la forma espressiva è un diagramma simile che può attraversare differenti tipi di sostanza.* Può dunque esserci una sintatticità che si trova nel linguaggio, ma anche una sintatticità nel cinema, nella pittura e cosi via." (Fabbri, 1997: 117-118, corsivo nostro).
[16] Deleuze parla dello specchio perché in *Logica del senso* indaga *Alice* e *Attraverso lo specchio* di Lewis Carrol. In *Logica della sensazione* si spiega che Bacon non concepisce lo specchio come Carroll, perché, come accennavamo più sopra, in Bacon " il corpo si trasferisce nello specchio, vi prende dimora insieme alla sua ombra. Di qui il fascino: non c'è nulla dietro lo specchio, bensì dentro" (Deleuze, cit.: 46).
[17] Questa lettura dello specchio deriva dalle lezioni di P. Fabbri ricordate in nota 1 (v. anche Fabbri, 1998). Sulla semiotica dello specchio v. U. Eco, 1985 e 1997; e i lavori di J. Lotman (e della scuola di Tartu) in R. Galassi e M. De Michiel (eds.), 1997.
[18] Il direttore della fotografia Vittorio Storaro adotta spesso una strategia di illuminazione contrastiva: "In *Ultimo tango a Parigi* la contrapposizione tra la luce naturale di un sole al tramonto e quella artificiale di una città sempre accesa, creava una vibrazione particolare, un colore arancio che mi permetteva di visualizzare i sentimenti dei protagonisti con una forte emotività. Questi due colori, l'azzurro e l'arancio hanno rappresentato per me il naturale e l'artificiale [...] Ho sempre visto ogni narrazione come un duello tra due forze opposte [...] la rappresentazione di un conflitto tra due diversi colori, due diverse energie" (Storaro, 1989: 81).
[19] Si tratta di due dipinti del 1964, rispettivamente *Lucien Freud (Double portrait of Lucien Freud and Frank Auerbach)* e *Study for a portrait (Isabel Rawsthorne).* Bertolucci sembra prelevarli direttamente dal catalogo della mostra parigina del 1971 alle Galeries Nationales du Grand Palais, che li proponeva proprio uno accanto all'altro. Sulle relazioni enunciative e le varie contaminazioni tra cinema e pittura, vedi P. Bonitzer, 1985; J. Aumont, 1989; A. Costa, 1991.
[20] Sui quadri di Bacon in apertura al film vedi anche S. Socci, 1995: 51.
[21] Sulle passioni nei testi narrativi v. A.J. Greimas e J. Fontanille, 1991.
[22] Nel film si sottolinea l'aspetto teatrale della morte della moglie di Paul, anche attraverso la rappresentazione metanarrativa (un racconto nel racconto). La pantomima della donna delle pulizie è la finzionalizzazione di una scena che non vedremo mai: come Brando-Paul, siamo spettatori di una ricostruzione basata solo su indizi (le tracce di sangue).
[23] Sul problema del semisimbolico v. A. J. Greimas, 1984; J.-M. Floch, 1979, 1985 e 1995. Per

un'applicazione nell'analisi filmica v. M. Schulz, 1990; N. Dusi, 1998.

[24] Nel nostro schema finale consideriamo un'opposizione fondante quella tra *visione nitida* e *visione offuscata*, da cui derivare la coppia di contrari *visione a fuoco* e *visione sfocata*. È nella gradualità tra le visioni complementari *offuscata* o *sfocata* che possiamo porre la *propagazione* della luce, mentre nel passaggio tra la *nitidezza* e la *messa a fuoco* dell'immagine parleremo di *localizzazione*.

[25] J. Fontanille (1995: 35) cita un brano di Schelling in cui si parla dei giochi graduali di trasparenza e di opacità dei corpi, della lotta tra coesione e dispersione della luce (o meglio, tra la "forza dissolvente della luce" e la "forza di coesione" della materia, v. F. Schelling, *Von der Weltseele. Über die erste Kraft in der Natur*, Hamburg, F. Perthes, 1798).

[26] Cfr. A. J. Greimas e J. Courtés (eds.), 1986; E. Landowski, 1989; J. Fontanille, 1990.

[27] Il termine è una felice definizione di Federico Montanari (in un intervento al seminario di semiotica visiva diretto da P. Fabbri, v. nota 1).

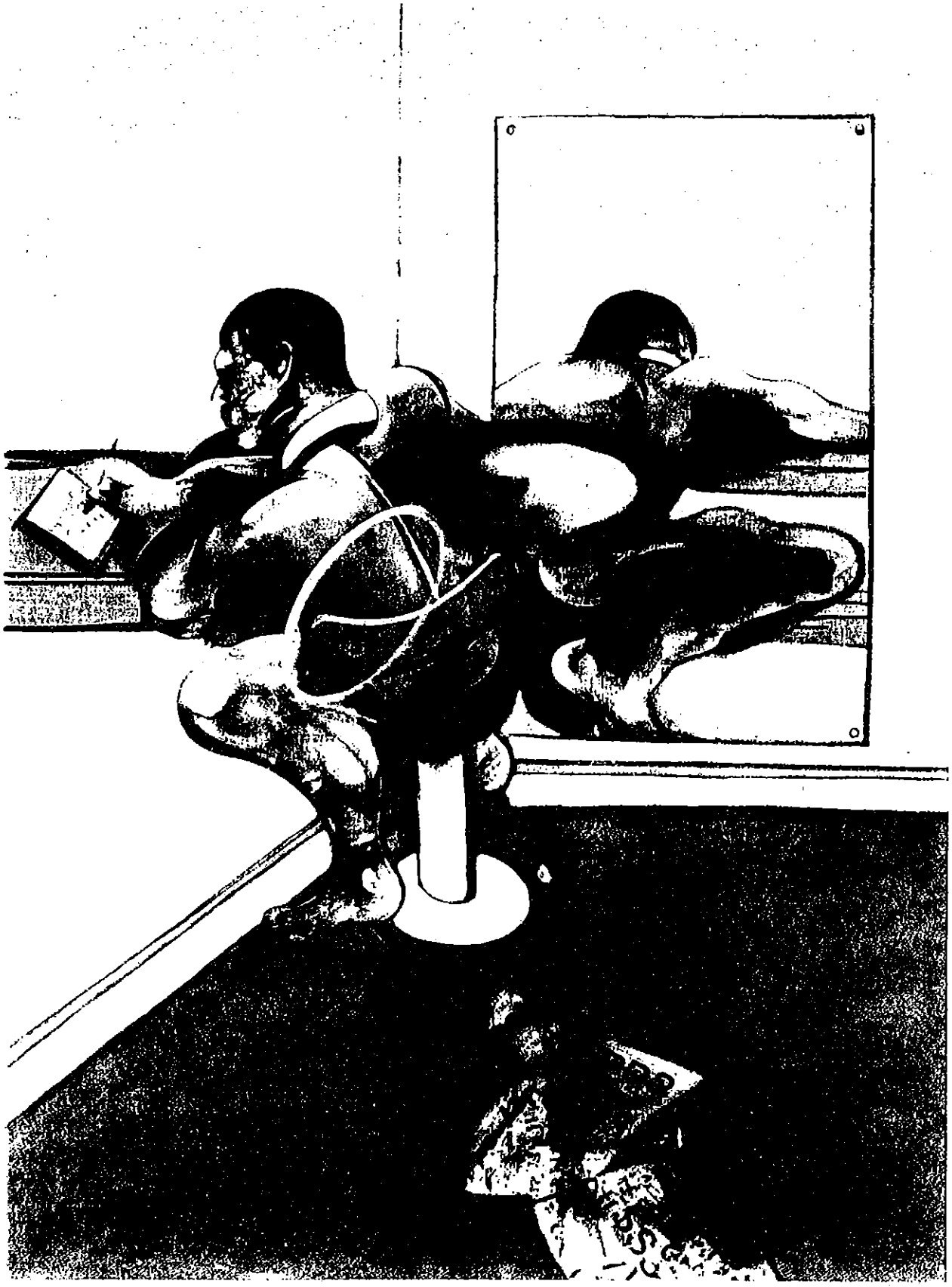
[28] Cfr. J. Fontanille e C. Zilberberg, 1998.

[29] Le dimensioni del piano del contenuto (come la *visione sfocata*) sono definite da tratti della forma dell'espressione specifici, che si collegano alla forma del contenuto in modo *semimotivato* (correlazioni semisimboliche tra categorie dei due piani), e sono attraversati da forze e tensioni diverse (puntualità/duratività, intenso/esteso, ecc.). Il quadrato semiotico va inteso qui in termini dinamici, e vuole esplicitare il legame, quasi una memoria, tra le sue diverse posizioni.

Bibliografia

AUMONT, J., 1989, *L'oeil interminable. Cinéma et Peinture,* Paris, Nathan (tr. it. *L'occhio interminabile. Cinema e pittura,* Venezia, Marsilio, 1991).
BAZIN, A., 1958, *Qu'est-ce que le cinéma 1. Ontologie et Langage*, Ed. du Cerf, (in particolare il saggio "M. Hulot et le temps", non compreso nella tr. it. *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1986).
BERTETTO, P., 1989, "Filosofia della visione", in P. Bertetto (ed.), *Vittorio Storaro. Un percorso di luce,* Torino, Allemandi.
BERTOLUCCI, B., 1973, *Ultimo tango a Parigi,* Torino, Einaudi.
BONITZER, P., 1985, *Décadrages. Cinéma et peinture,* Paris, Ed. de l'Etoile-Cahiers du Cinéma.
CALABRESE, O., 1987, "Problèmes d'énonciation abstraite", *Actes Sémiotiques, Bulletin,* 44, (tr.it. "Problemi di enunciazione astratta", in L. Corrain e M. Valenti, eds., cit.).
CASETTI, F., 1975, *Bernardo Bertolucci,* Milano, Il Castoro-La Nuova Italia.
CORRAIN, L. e VALENTI, M. (eds.), 1991, *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto,* Bologna, Esculapio.
COSTA, A., 1991, *Cinema e pittura,* Bologna, Utet.
DELEUZE, G., 1969, *Logique du sens,* Paris, Minuit (tr. it. *Logica del senso,* Milano, Feltrinelli, 1984).
DELEUZE, G., 1981, *Francis Bacon. Logique de la sensation,* Paris, La Différence (tr. it. *Francis Bacon. Logica della sensazione,* Macerata, Quodlibet, 1995).
DUSI, N., 1997, "Sfocata/mente", *Segnocinema,* 84.
DUSI, N., 1998, "Un'ipotesi semi-simbolica: il colore in *Zazie dans le métro*", in P. A. Brandt e J.-F. Bordron (eds.), *L'immagine nel linguaggio e nei non linguaggi,* disponibile in Internet, http://www.hum.aau.dk/semiotics/docs/urbino97.
ECO, U., 1985, *Sugli specchi e altri saggi,* Milano, Bompiani.
ECO, U., 1997, *Kant e l'ornitorinco,* Milano, Bompiani.
FABBRI, P., 1994, "Una visione 'poetica' del pensare e del parlare", in M. Ceruti, P. Fabbri, G. Giorello, L. Preta (eds.), *Il caso e la necessità,* Bari, Laterza, 1994.
FABBRI, P., 1997, "Come Deleuze ci fa segno", in S. Vaccaro (ed.), *Il secolo deleuziano,* Milano, Mimesis, 1997.
FABBRI, P., 1998, *La svolta semiotica,* Roma-Bari, Laterza.
FLOCH, J.-M., 1979, "Des couleurs du monde au discours poétique de leurs qualités", *Actes Sémiotiques, Documents,* 6.
FLOCH, J.-M., 1985, *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit,* Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins.
FLOCH, J.-M., 1995, *Identités visuelles,* Paris, Puf (tr. it. *Identità visive,* Milano, Angeli 1996).
FONTANILLE, J., 1990, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur,* Paris, Hachette.
FONTANILLE, J., 1995, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière,* Paris, Puf.
FONTANILLE, J., 1996, "Avènement, petite histoire de la lumière et du reveil", *Visio,* 1, pp. 39-54.
FONTANILLE, J. e ZILBERBERG, C., 1998, *Tension et signification,* Sprimont, Mardaga.

GALASSI, R. e DE MICHIEL, M. (eds), 1997, *Il simbolo e lo specchio. Scritti della Scuola Semiotica di Mosca-Tartu*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane.
GREIMAS, A.J., 1983, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, (tr. it. *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Milano, Bompiani, 1985).
GREIMAS, A.J., 1984, "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", *Actes sémiotiques, Documents*, 60, (tr. it. "Semiotica figurativa e semiotica plastica", in L. Corrain e M. Valenti, eds., cit.).
GREIMAS, A.J. e COURTÉS, J. (eds.), 1986, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* II, Paris, Hachette.
GREIMAS, A.J. e FONTANILLE, J., 1991, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, (tr. it. *Semiotica delle passioni*, Milano, Bompiani, 1996).
HJELMSLEV, L., 1943, *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*, Munksgaard, København; nuova ed. *Prolegomena to a Theory of Language*, Madison (Wis.), University of Wisconsin Press, 1961 (tr.it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968).
LANDOWSKI, E., 1989, *La société réflechie*, Paris, Seuil (tr.it. *La società riflessa*, Roma, Meltemi, 1999).
LEIRIS, M., 1971, "Francis Bacon aujourd'hui", in *Francis Bacon*, (catalogo dell'esposizione alle Galeries Nationales du Grand Palais, Paris), Paris, Ed. Centre National d'Art Contemporain.
LEIRIS, M., 1980, *Au vers des images*, Montpellier, Fata Morgana (tr. it. *Sul rovescio delle immagini*, Milano, SE, 1988).
MENONI, O., 1998, "Messa a fuoco", *Segnocinema*, 91.
MERLEAU-PONTY, M., 1964, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard (tr. it. *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1994).
METZ, C., 1972, *Essais sur la signification au cinéma. II*, Paris, Klincksieck (tr. it. *La significazione nel cinema*, Bompiani, Milano, 1975).
METZ, C., 1991, *L'énonciation impersonelle ou le site du film*, Paris, Klincksieck (tr. it. *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1995).
PALAZZOLI, D., 1993, "Bacon, la fotografia e l'uomo invisibile", in A. Bonito Oliva (ed.), *Figurabile. Francis Bacon*, (catalogo dell'esposizione al Museo Correr, Venezia, 1993), Milano, Electa.
SCHULZ, M.,1990, "Les espaces du regard. Notes sur le film *Der Himmel über Berlin (Les Ailes du désir)* de Wim Wenders", in P. Fröhlicher, G. Güntert, F. Thürlemann (eds.), *Espaces du texte. Spazi testuali. Texträume. Recueil d'hommage pour Jacques Geninasca*, Boudry-Neuchâtel, Ed. de la Baconnière.
SOCCI, S., 1995, *Bernardo Bertolucci*, Milano, L'Unità-Il Castoro.
STORARO, V., 1989, "Un percorso di luce", in P. Bertetto (ed.), *Vittorio Storaro. Un percorso di luce*, Torino, Allemandi.
SYLVESTER, D., 1987, *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*, Oxford (GB), Thames and Hudson-Alden Press (tr. it. F. Bacon, *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester*, Roma, Quaderni Pier Paolo Pasolini, 1991).



Francis Bacon, *Figure Writing Reflected in a Mirror,* 1976.

Ultimo tango a Parigi, di Bernardo Bertolucci (1972).
Francis Bacon, *Self portrait,* 1969.

Autoritratto e metapittura. Note sugli affreschi di Luca Signorelli nella Cappella Nova del Duomo di Orvieto*

L'inserimento nel dipinto dell'autoritratto del pittore, a guisa di firma, costituisce una pratica relativamente diffusa nella storia della pittura occidentale. Operazione spesso discreta ma dalle implicazioni semiotiche non trascurabili, in grado di far passare immediatamente lo spettatore dal piano del testo a un piano metatestuale, e di qui a una riflessione teorica sull'enunciato e sulla sua produzione talvolta piuttosto articolata.
È questo il caso degli affreschi di Luca Signorelli nella cattedrale di Orvieto, nei quali l'autoritratto emerge come l'elemento cardine di un discorso sulla pittura, i suoi mezzi e i suoi fini, presente in forme diverse lungo tutta la decorazione.
Ricondotti a questo livello di lettura, di cui l'autoritratto assicura a un tempo l'apparizione e la coesione, potranno assumere un senso coerente anche tutta una serie di sorprendenti novità iconografiche, invenzioni curiose, pentimenti e persino "errori", che non hanno cessato di stupire e interessare gli studiosi degli affreschi orvietani.

Illusione e artificio

Signorelli realizza questo vasto insieme decorativo tra il 1499 e il 1504, completando in un primo tempo la decorazione della volta lasciata incompiuta da Beato Angelico mezzo secolo prima, e dipingendo in seguito - sempre sul tema del Giudizio Universale - gli affreschi delle pareti, questa volta su iniziativa sua, e su disegni suoi.[1]
Globalmente la decorazione si organizza su tre livelli: nella volta sono rappresentati il Cristo Giudice e le gerarchie celesti che lo accompagneranno nel giorno del Giudizio; nella fascia superiore delle pareti, le storie "della fine del mondo" e del Giudizio Universale; in basso, un articolato basamento architettonico realizzato in trompe-l'oeil ricoperto da una fitta decorazione a

grottesche, alla base del quale corre un finto rilievo marmoreo. Nei pannelli del basamento - tra la zoccolatura, la trabeazione e i pilastri - si aprono alcune finestre da cui si affacciano i ritratti di Dante e di altri scrittori antichi e moderni, circondati da medaglioni monocromi che illustrano alcune scene tratte dalle loro opere.

Il pittore si raffigura sul margine sinistro della lunetta dedicata alle *Storie dell'Anticristo*, accompagnato da un altro personaggio tradizionalmente identificato con il ritratto ideale dell'Angelico.
A differenza di quelli dei suoi più diretti e illustri predecessori (Pinturicchio[2] e Perugino[3]) l'autoritratto del Signorelli non è accompagnato dal nome, e si fa identificare come tale per una serie di tratti che dipendono esclusivamente dalla retorica dell'immagine.
Posto sul margine estremo della scena, in primissimo piano, il corpo di tre quarti e la testa girata verso di noi, questo personaggio è l'unico, tra le decine che lo attorniano, che ci stia guardando. Abiti di foggia contemporanea e particolari fisiognomici "realistici" caratterizzano il suo ritratto e quello del suo compagno. Le due figure, inoltre, pur facendo solidamente parte dello spazio rappresentato - come ci indicano le ombre portate - si presentano come elementi estranei al racconto, sia per la diversa consistenza plastica e cromatica rispetto alle altre figure dipinte, sia per la specifica caratterizzazione somatica (in mezzo ai cadaveri e a un passo da un crudele assassinio, non sembrano infatti personalmente coinvolti da quanto succede attorno a loro, né gli altri personaggi sembrano notarne la presenza).
Questa modalità di inserzione dell'autoritratto come un corpo estraneo nella storia, che Stoichita ha definito appropriatamente "autoritratto da visitatore",[4] costituiva all'epoca una soluzione ancora inedita, un'intrusione molto più spinta nello spazio del racconto sia rispetto alla formula dell'autoritratto cosiddetto *in assistenza*, mescolato fra gli astanti delle storie sacre, sia rispetto al recentissimo autoritratto del Pinturicchio negli affreschi di Spello, che si presentava nella forma di un oggetto d'arredo della scena, di un "quadro riportato".
Nel contesto fortemente illusivo in cui si colloca, questa rappresentazione così esplicita dell'autore, senza contraddire l'illusione di realtà - l'effetto di presenza di spazi che si possono toccare, e percorrere - segnala esplicitamente il carattere artificiale, costruito, finzionale, di una pittura che si dà come rappresentazione.

Questa dialettica tra illusione e artificio viene riproposta, sempre nelle grandi scene dei lunettoni, da una serie di singolari dettagli, apparentemente dovuti soltanto a un esecuzione pittorica alquanto sommaria. Si tratta di pentimenti molto visibili, e talvolta di veri e propri "errori", quali un piede tranciato di netto dalla giunzione difettosa di due "giornate" o delle gambe in sovrannumero nella folla dei personaggi.
Questi "lapsus", queste cadute di qualità, sono state imputate alla logica scenografica che governa le scene, che si preoccupa molto più dell'effetto di insieme che della cura del particolare.[5] Nella visione a distanza, in effetti, la maggior parte di questi dettagli non risulta immediatamente percepibile. Alcune incongruenze rimangono tuttavia piuttosto visibili, come lo sfasamento delle basi degli archi tra le scene dell'*Inferno* e della *Resurrezione della carne*, in cui sono riconoscibili, tra l'altro, anche le pennellate a secco con cui Signorelli ha cancellato in un secondo tempo uno dei cassoni; o ancora, i due piedi non finiti, rimasti allo stato di disegno, nella *Chiamata degli eletti*.
Complessivamente tutti questi dettagli, che tradiscono le tecniche usate, le fasi della lavorazione, insomma gli strumenti stessi con cui si crea la finzione di verosimiglianza, non sono, da un punto di vista semiotico, che altrettante tracce dell'enunciazione, che manifestano nell'enunciato il processo stesso della sua produzione. Marche riflessive, ma anche deittiche. Attraverso di esse il pittore non solo ci mostra una pittura intesa come produzione di effetti: esibendo i suoi ripensamenti, le prove, le correzioni apportate in corso d'opera, ci addita anche quella soggettività creatrice che ne è all'origine.
Non si vuol sostenere, naturalmente, che Signorelli abbia potuto "programmare" quelli che sono gli imprevisti della realizzazione. Se ha però deciso che ne potevano restare visibili le tracce, è perché in realtà la loro presenza sottolinea una condotta pittorica vigorosa, rapida, che si situa all'opposto della pratica meticolosa dell'artigiano (visibile qui, nella sua forma più preziosa e raffinata, nelle due vele dell'Angelico), ed è l'espressione, più che dell'abilità tecnica, dell'invenzione e dello slancio dell'ispirazione.

Pittura e poesia

Se in rapporto alle grandi scene drammatiche dei lunettoni l'autoritratto ha questa funzione deiconizzante, di svelamento dell'illusione, altre specifiche relazioni le instaura con l'alto basamento su cui poggia. Vediamo dunque cosa

il pittore ha inserito in questo spazio, cominciando dalla serie di ritratti che si affacciano dalle finestre aperte al centro dei grandi pannelli a grottesche.[6]
Il trasferimento in un luogo di culto di un soggetto tipicamente profano quale un ciclo di ritratti di uomini illustri rappresenta già, di per sé, un fatto piuttosto eccezionale. Ma significative novità caratterizzano anche il trattamento di questo tema tradizionale.
Se confrontiamo infatti questa serie con quelle che, in luoghi sacri o profani, sembrano esserle più vicine (in primo luogo quella dei ritratti di uomini illustri dello *Studiolo* di Urbino, dove pure era preso in conto il sapere antico e laico, in un sincretismo analogo di sacro e profano), constatiamo innanzitutto l'assenza di personaggi teologici, cosa tanto più notevole per il fatto che ci troviamo in una cappella. Non abbiamo qui che degli scrittori, antichi e moderni, cristiani e pagani, dei quali la maggior parte, se non tutti, sono dei poeti. È, per quel che ne sappiamo, l'unico ciclo consacrato a soli letterati, per lo meno in una chiesa.[7]
Per spiegare la presenza di questa serie inedita di ritratti e il criterio che avrebbe determinato la scelta degli autori da rappresentare è stata fatta l'ipotesi che si tratti dei precursori di Dante, considerato come il riferimento principale del ciclo, o degli autori che Dante ha citato.[8] Recentemente è stato proposto di vedere al centro della serie non più Dante ma Virgilio[9] - gli altri ritratti si riferirebbero in questo caso agli autori che si sono ispirati a lui o che a lui si possono ricollegare.
Se si cerca, al contrario, di individuare un principio di organizzazione che sia più "interno" all'opera, e si considerano quindi in primo luogo le diverse connessioni (tematiche, figurative, e anche plastiche) che i medaglioni legati ai ritratti intrattengono con gli episodi rappresentati nella parte superiore degli affreschi (e che sono state del resto puntualmente rilevate[10]), sembra però più plausibile dedurne che il minimo comune denominatore, sufficiente a giustificare la presenza di questi autori nella cappella, è il fatto che essi hanno trattato, in letteratura e in poesia, gli stessi soggetti - l'al di là e la fine del mondo - che Signorelli, in pittura, ha rappresentato sulle pareti della cappella.
La mia ipotesi è perciò che con questa grande divisione iniziale tra la parte superiore delle pareti e il basamento, Signorelli abbia strutturato tutto il ciclo di affreschi, nella sua globalità, secondo la forma della comparazione, articolandolo come un vero e proprio *paragone* figurato.
Ricordo che le illustrazioni delle loro opere sono i soli attributi specifici di questi personaggi. Questa constatazione ci porta a rilevare un'altra caratteri-

ica importante di questa serie di ritratti, che la differenzia da qualsiasi altro ciclo precedente o contemporaneo di uomini illustri: *l'assenza assoluta di iscrizioni*, di qualsiasi genere. Contrariamente alle altre serie, non troviamo qui né nomi, né iscrizioni elogiative o semplicemente esplicative, né parole leggibili nei libri che i personaggi mostrano.[11] Sono le immagini ad essere incaricate di identificare i personaggi. In questo spazio consacrato alla scrittura, in questa meditazione sulla poesia, i libri e le favole dei poeti, la pittura è veramente una "poesia muta". Vi possiamo riconoscere, se non una fiducia illimitata nel potere evocativo e descrittivo delle immagini, perlomeno l'intenzione precisa di non parlare che attraverso la pittura.

Se teniamo presente quest'articolazione complessiva degli affreschi e consideriamo nuovamente l'eterogeneità plastico-cromatica nonché l'effetto di ritratto che caratterizza le figure di Signorelli e del suo compagno, possiamo constatare come questi due personaggi si situino, in rapporto alle storie dipinte, in una posizione paragonabile a quella dei poeti rispetto ai tondi a monocromo che li attorniano: entrambi definiti da null'altro che dalle proprie opere, e al centro delle loro creazioni.
Più specificamente ancora, le figure del Signorelli e dell'Angelico, che assistono alla scena pur restandovi estranei - come due "visitatori", appunto - si trovano di fatto, concettualmente e spazialmente, nella medesima posizione di altri due personaggi, raffigurati più volte nei medaglioni che si trovano sotto le scene dell'*Incoronazione* e della *Chiamata degli eletti*: Dante e Virgilio nel loro viaggio nel Purgatorio. Come il poeta nella Commedia, così il pittore nelle storie della fine del mondo attraversa letteralmente la propria visione, questo "mondo possibile" cui egli stesso ha dato corpo.

Questo paragone tra pittura e poesia è sviluppato da Signorelli ad ulteriori livelli.
Attorno ai ritratti e ai medaglioni si dispiegano, come abbiamo accennato, le grottesche, occupando ogni spazio libero delle pareti fino a più di quattro metri d'altezza. Grottesche che costituiscono, per le loro dimensioni, le loro qualità e le loro caratteristiche intrinseche, l'interpretazione più originale, all'epoca, di questo motivo antico venuto allora di moda.[12] Ancora più interessante è la giustapposizione inedita, immaginata da Signorelli, dei ritratti dei poeti, le immagini delle loro creazioni, e le grottesche.
Le grottesche non avevano infatti solo il prestigio di un tipo d'ornamento di

ispirazione classica. La creazione mostruosa o fantastica, puro prodotto dell'immaginazione svincolato dalle leggi del verosimile e del vero, si era andata di fatto configurando nella letteratura artistica (si veda già Cennini[14]) come l'emblema stesso delle possibilità inventive della pittura e della sua autonomia - sulla scorta della celebre massima di Orazio "quidlibet audendi potestas", che attribuiva ai pittori come ai poeti la facoltà di poter osare ogni cosa, e concerneva per l'appunto una descrizione di ibridi mostruosi. Sempre appoggiandosi all'autorità di Orazio, gli artisti potranno quindi facilmente vedere nella moderna decorazione a grottesche (come affermerà esplicitamente Michelangelo[14]) il termine privilegiato di paragone con la poesia, espressione della libertà assoluta dell'artista di dar forma, come il poeta, a ogni sorta di invenzione suggeritagli dalla sua fantasia.[15]
Mi sembra si possa perciò riconoscere in questa giustapposizione di creazioni poetiche e grottesche un'interpretazione, ottenuta con mezzi esclusivamente pittorici, di quel paragone tra pittura e poesia che attraversava da tempo i trattati sull'arte e sulla letteratura, restituito qui nella forma di una traduzione visiva - e letterale - di questa citazione di Orazio costantemente impugnata, nel corso dei secoli, per sostenere la libertà di invenzione iconografica, e non solo stilistica, dell'artista.

Ma c'è forse, nell'interpretazione di Signorelli, qualcosa di più di un'affermazione della libertà del pittore dovuta a una prerogativa d'invenzione comparabile a quella del poeta.
Come rappresenta infatti Signorelli il poeta? Se consideriamo come viene raffigurato il solo personaggio rappresentato effettivamente in atto di scrivere, vediamo che la postura che lo caratterizza - con la testa e lo sguardo rivolti non verso la pagina, ma verso l'alto in direzione della parete dell'altare - corrisponde in effetti all'atteggiamento tipico dello scrittore ispirato. Lo sguardo concentrato verso un oggetto preciso fuori campo produce inoltre una reazione corporale complessa - si vedano la mano sinistra sollevata, l'asse inclinato del busto, le sopracciglia aggrottate, il movimento dei capelli -. La scrittura viene in tal modo legata a uno stato di intensa e agitata illuminazione in cui si è voluto giustamente vedere un'"allusione agli aspetti divini della creazione poetica neoplatonica".[16]
Se si considera ora la 'terribilità' delle grottesche di Signorelli, il movimento febbrile che le dinamizza, questa specie di furore pittorico che arriva quasi a annullare la struttura simmetrica della "candelabra" sulla quale si sviluppano,

si è tentati di vedere in questa giustapposizione con la poesia un parallelo ancora più valorizzante per il pittore: se egli può, come appunto ci mostra, "osare ogni cosa", è forse perché è ispirato da quella medesima follia divina che muove il poeta.

Il pittore e lo spettatore

Consideriamo, per concludere - e tornare ancora una volta all'autoritratto - un'altra celebre "invenzione" introdotta da Signorelli nella raffigurazione della *Resurrezione della carne*, in una posizione perfettamente speculare rispetto alla lunetta che vede l'entrata in scena dell'autore.
Staccata dall'episodio che illustra la separazione degli eletti e dei dannati, in cui ci si aspetterebbe di trovarla, e raffigurata in modo autonomo in uno dei lunettoni, la Resurrezione dei morti viene rappresentata da Signorelli non come una trasformazione istantanea, come era stato sempre fatto, ma come una lenta metamorfosi di scheletri e corpi che lottano per uscire dalla terra. Nel gruppo di figure sull'estrema destra della scena sono visibili, in particolare, disposti in sequenza da destra a sinistra, tre momenti della trasformazione: il gruppo degli scheletri che esce da dietro le quinte, poi un personaggio di spalle in uno stadio intermedio della metamorfosi, già parzialmente ricoperto di pelle e muscoli ma del quale intravediamo ancora la struttura ossea e la colonna vertebrale, e infine una figura dalla muscolatura ben tornita e completamente sviluppata.
Per giustificare questa bizzarra soluzione si è evocato il desiderio del pittore di mostrare la sua conoscenza dell'anatomia. Ma c'è senza dubbio qualcosa di più. Questa invenzione corrisponde infatti all'esibizione - narrativizzata, rappresentata nelle sue fasi - di un procedimento consueto e specifico del pittore, che per disegnare il corpo umano comincia con lo scheletro e lo riveste in seguito di carne e pelle (come raccomanda ad esempio Alberti, "gioverà prima allogare ciascuno osso dell'animale, poi apresso aggiungere i suoi muscoli, di poi tutto vestirlo di sua carne"[17]).
Facendo coincidere questa rappresentazione della ricreazione pittorica dei corpi con quella dell'opera divina di resurrezione della carne, Signorelli traduce dunque nuovamente in pittura un altro concetto fondamentale delle teorie artistiche dell'epoca, e cioè l'idea dell'artista come *alter deus* (come diceva sempre Alberti, "fingendo, dipignendo animali", il pittore si mostra "quasi uno

iddio"[19]), e dà forma e figura a un altro *leitmotiv* della trattatistica, il potere della pittura di negare la morte: "Tiene in sé la pittura forza divina non solo quanto si dice dell'amicizia, quale fa gli uomini assenti essere presenti, ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi".[18]
Considerando il ruolo dei corpi nel ciclo di Orvieto (le scene del *Paradiso* e dell'*Inferno* non sono che architetture di corpi, e anche le grottesche dell'arcone di accesso sono fatte interamente di corpi), si è portati a vedere in questa scena il momento inaugurale tanto del racconto del Giudizio Universale che di quello della pittura.

Se consideriamo il percorso di visita di un osservatore modello, abbiamo dunque "in entrata", rispettivamente alla nostra sinistra e alla nostra destra, l'autoritratto del pittore e questa figura emblematica dell'ufficio del pittore, che introducono lo spettatore al racconto. Correlativamente, alla fine di questo ipotetico percorso, sulla controfacciata - la parete che è di spalle per chi entra ma risulta perfettamente visibile all'uscita - troviamo altre due figure riconducibili all'enunciazione enunciata, che fanno da contraltare, spazialmente e concettualmente, con le prime due.
Si tratta dei due personaggi raffigurati a sinistra e a destra dell'arcone d'accesso, che si differenziano nettamente dai ritratti dei poeti perché non maneggiano né lettere né libri, si affacciano da *oculi,* e non da finestre, e non sono circondati da tondi a monocromo. Non sono nemmeno occupati a leggere, scrivere o discutere. La loro sola attività è quella di guardare.
Se osserviamo quella delle due figure che si è interamente conservata, possiamo notare come a un "guardare" attivo (egli si sporge per vedere) corrisponda una reazione patemica di stupore (espressa dal gesto del braccio sollevato e il palmo della mano aperto), e come a questo stupore si accompagni un'espressione di compiacimento. Uno "stupore compiaciuto" rivolto, evidentemente, non alle drammatiche vicende della fine del mondo, ma alla *pittura* che le racconta,[19] e che ci induce a riconoscere in questo personaggio una *figura delegata dello spettatore,* che gli suggerisce, al termine di un percorso di visione, un modo di guardare - e di valutare - l'insieme della rappresentazione.[20]

Non a caso è proprio in questo spazio, lo spazio di un giudizio positivo e di un apprezzamento propriamente estetico dell'opera, che Signorelli ha scelto di collocare il proprio monogramma, le lettere "L.S.", ripetute due volte, poco più in alto, tra le grottesche. L'immagine dell'enunciante, sdoppiata in

autoritratto e firma, si propone così inizialmente - con l'autoritratto - come origine della rappresentazione, e infine - con la firma - come la sanzione finale della riuscita del suo *exploit*.

E.H.E.S.S., Parigi

Elisabetta Gigante

NOTE

*Comunicazione presentata al convegno "Teoria del quadro" (Urbino, CISeL, 6-8 luglio 1998). A questo tema è dedicata la mia tesi di dottorato, in corso di preparazione all'E.H.E.S.S. di Parigi sotto la direzione del prof. H. Damisch.

[1] Sulla Cappella Nova è uscita, in occasione degli ultimi restauri, una ricca monografia (G. Testa (a cura di), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Milano, Rizzoli, 1996), a cui rimandiamo anche per le illustrazioni, la documentazione d'archivio e la bibliografia.

[2] Affreschi della Cappella Baglioni, in S. Maria Maggiore a Spello (1501).

[3] Affreschi della sala dell'Udienza del Collegio del Cambio, Perugia (1498-1500).

[4] V. I. Stoichita, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, p. 224 (trad. it., *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, Milano, Il Saggiatore, 1998, p. 205).

[5] A. Paolucci, "La rappresentazione teatrale di Luca Signorelli", in G. Testa (a cura di), *op. cit.*, p. 136.

[6] Si tratta dei ritratti di sette personaggi, uno dei quali è andato perduto nel '700 durante l'installazione del grande altare barocco. Sono sicuramente tutti uomini di lettere (loro attributo sono i libri - in un caso un rotulo - che essi maneggiano, e le illustrazioni di testi letterari che li circondano), due sono abbigliati all'antica, tre coronati di lauro, uno di foglie di quercia. Varie le identificazioni proposte: partendo dal primo a sinistra, Omero o Cicerone o Sallustio o Cesare; Dante; Virgilio o Stazio o S. Giovanni; Ovidio o Claudiano; Orazio o Ovidio o Virgilio; Lucano o Tibullo (Cfr. G. Testa (a cura di), *op. cit., passim*). Riconoscibile con certezza, sulla base di un'attestata iconografia, resta ancora solo il ritratto di Dante. Altro dato che possiamo considerare ormai acquisito è l'estraneità alla serie dei due personaggi sulla parete di ingresso (v. *infra*).

[7] A Bologna l'arcidiacono Galeazzo Bentivoglio avrebbe fatto dipingere al Francia, prima del 1498, in una camera della sua casa, la corte dei letterati bolognesi (cfr. J. Burckhardt, "La pittura storica profana", in *L'arte italiana del Rinascimento. Pittura. I generi*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 172).

[8] L'idea, che avrà molta fortuna, risale a L. Luzi (*Il Duomo di Orvieto. Descritto e illustrato*, Firenze 1866, pp. 166-196).

[9] Cfr. D. Loscalzo, "Le fondamenta dei classici", in G. Testa (a cura di), *op. cit.*, pp. 191-213.

[10] Le corrispondenze tematiche più esplicite le ritroviamo tra *l'Inferno* e i tondi sottostanti, che raffigurano l'Ade. Tra le corrispondenze plastiche vanno segnalati in particolare l'affastellamento e la torsione delle figure dei tondi sotto l'Inferno e - viceversa - la disposizione ordinata e la verticalità delle figure sotto il Paradiso, che corrispondono a analoghi ritmi compositivi delle scene soprastanti. Tra i richiami figurativi si vedano il motivo dell'uomo sul piedistallo, sotto la scena che raffigura l'Anticristo in analoga postura, o la figura che si morde la mano, in un tondo allegorico sulla parete dell'altare, che riprende il gesto del dannato al centro della stessa. Cfr. D. Loscalzo, *op. cit.*, pp. 210-212.

[11] Non riconosciamo che due iniziali, la "N" e la "O", in un libro tenuto aperto da Dante, e alcuni monogrammi fra le grottesche (quello di Luca Signorelli, "L.S", quello di un suo aiuto, "S.C", e quello dell'opera del Duomo, "OPSM"). Nella volta (il cui programma era ormai

stabilito quando Signorelli subentra nel cantiere di Orvieto), al contrario, grandi e sviluppate iscrizioni fungono da didascalia alle gerarchie celesti.

[12] Come fa notare N. Dacos (cfr. "Con ferrate e spiritelle", in G. Testa (a cura di), *op. cit.*, pp. 223-231), in Signorelli il motivo antico è tanto precisamente citato quanto radicalmente disfatto nei suoi stessi principi organizzatori e nel suo codice implicito di assemblaggio degli ibridi. Il che produce un'interpretazione dei motivi neroniani molto più innovativa di quella di Pinturicchio o Perugino. Vale la pena sottolineare, con la Dacos, che Signorelli non ha mai fatto ricorso altrove alla decorazione a grottesche, né prima né dopo Orvieto. Il che mi sembra suggerire un'utilizzazione cosciente e mirata di questo motivo negli affreschi della Cappella Nova.

[13] Cfr. l'introduzione de *Il libro dell'arte*, ed. a cura di F. Brunello, Vicenza, 1971.

[14] Cfr. F. de Hollanda, *De pintura antiqua, Dialogo III*, ed. a cura di A. M. Bessone-Aureli, Roma 1953.

[15] Sulla grottesca e sulla fortuna della massima di Orazio cfr. A. Chastel, *La grottesque*, Paris, Le Promeneur, 1988 (trad. it. *La grottesca,* Torino, Einaudi, 1992) e Id., ""Le *dictum Horatii quidlibet audendi potestas* e gli artisti (XIIIe-XVIe siècle", in *Fables Formes Figures*, Paris, Flammarion, 1978 (trad. it. "Il dictum Horatii e gli artisti", in *Favole Forme Figure*, Torino, Einaudi, 1993).

[16] J. B. Riess, *Luca Signorelli. La Cappella San Brizio a Orvieto*, Torino, SEI, 1995, p. 106.

[17] L. B. Alberti, *Della pittura*, ed. a cura di C. Grayson, Bari, Laterza, 1973, II.36.

[18] Ivi, II.25.

[19] Si confrontino, per contrasto, le espressioni attonite dei due personaggi che, proprio sopra questa figura, ma dall'*interno* della storia, guardano i segni della fine del mondo.

[20] Il personaggio di sinistra, oggi quasi interamente scomparso (tranne il frammento di un braccio sollevato, che ci permette di dedurne la posizione frontale), doveva costituirne il perfetto omologo, ma girato di 180°. L'orvietano Clementini, in una descrizione dettagliata della cappella che risale ai primi anni del XVIII, parla infatti di un "vegliardo", che "vede e stupisce" ed è "tutto ammirato".

Il tableau-vivant come equilibrio di forze dinamiche*

Che cos'è un *tableau-vivant*? In gergo teatrale, quando si dice che gli attori 'fanno quadro' si intende, di solito, che si fermano tutti insieme, assumendo una posizione che si richiama a un modello iconografico oppure che sottolinea un momento drammatico importante. Dicendo questo, si indica già in modo chiaro lo stretto legame che il quadro vivente instaura fra teatro e pittura, facendo della relazione tra l'arte pittorica e l'arte drammatica il tratto più caratteristico del genere. Il *tableau-vivant* infatti, è solitamente descritto proprio come una scena immobile che riproduce, attraverso la collocazione dei corpi e le espressioni dei volti, scene che possono essere storiche, allegoriche, immaginarie o che si rifanno a un'opera d'arte figurativa.
Di origini medievali, i quadri-viventi erano prerogativa soprattutto delle feste della Risurrezione, durante le quali si riproducevano scene sacre sui sagrati delle chiese o su carri itineranti. Per tradizione, si riconoscono due tipi di *tableaux-vivants:* il primo è quello allegorico, più antico e diffuso, mentre il secondo -quello figurativo- appartiene a un'epoca posteriore ed è collegato soprattutto alla vita di corte, specialmente quella francese.[1] All'allegorico, appartengono quelle rappresentazioni che non si rifanno a nessun modello iconografico preesistente, mentre si dicono figurative le riproduzioni sceniche di quadri celebri o gruppi plastici, spesso rappresentate con un corredo tipicamente teatrale di apparati scenici.
Ci sembra, pertanto, che si possa dire che il *tableau-vivant* si serve, mettendole in luce, di alcune caratteristiche specifiche della pittura materializzandole e, letteralmente, dando loro corpo attraverso la tridimensionalità propria del contesto teatrale. In questa operazione di traduzione dalla materia inanimata alla materia viva, dalla planarità al volume, ci sembra interessante notare soprattutto le trasformazioni della componente dinamico-tensiva. È forte, infatti, nel quadro-vivente, il senso di un'energia che scorre nonostante l'effetto statico della scena e di una tensione che percorre l'insieme dei corpi nonostante la loro apparente immobilità. La tensività infatti, pur essendo un elemento presente e importante in un dipinto, ha modo di manifestarsi nel quadro-vivente secondo le modalità proprie di una sostanza corporea in cui l'elemento dinamico-tensivo,

presente in modo fisico e non solo metaforico, costituisce uno scarto deciso e differenziale nell'economia della manifestazione visiva delle due forme.
Nel quadro infatti, le qualità dinamiche sembrano configurarsi soprattutto come suggestioni di relazioni virtuali tra linee di forza interne alla struttura pittorica che, se non sono in grado di veicolare movimento attualizzato, riescono tuttavia a trasmetterne l'effetto di senso. Nel *tableau-vivant* invece, le qualità dinamiche appaiono non tanto meramente rappresentate quanto fisicamente presenti, in un gioco costante di variazioni tensive che mirano ad assicurare l'equilibrio formale della struttura durante tutta la durata dell'esistenza del *tableau* stesso considerato come *performance* visiva.
È questa visione del quadro-vivente che orienterà questa nostra breve riflessione e che ci spingerà a interrogarci sull'appropriatezza del dinamico-tensivo come tratto pertinente e, forse, come tratto distintivo di un piano formale dell'espressione in cui proprio la 'sostanza viva' diventa il luogo in cui si gioca la differenza tra pittura, teatro e cinema. La nostra idea di quadro-vivente si amplia, perciò, fino a comprendere tutti quei casi in cui si passi da una situazione di movimento a una situazione di stasi, che definiremo apparente, in quanto effetto creato attraverso strategie di manipolazione del mezzo.
Ecco allora che, rovesciando la formula di Deleuze (1983) che parla di "immagine-movimento", discuteremo di come il *tableau-vivant* possa essere pensato piuttosto come effetto congelato di movimento-in-immagine. Dire che il quadro-vivente contiene movimento, non solo metaforico ma fisico e letterale, e affermare che la sua struttura si regge su un sapiente quanto precario equilibrio di energie e forze tensive potrebbe sembrare, a prima vista, una forzatura interpretativa, soprattutto se si cede alla tentazione di considerare il quadro-vivente semplicemente, appunto, alla stregua di un 'quadro'.
Al contrario, ci pare che descrivere il *tableau-vivant* come *performance* di movimento-in-immagine possa essere un tentativo di analizzarne la natura e la struttura compositiva proprio in funzione di quegli aspetti dinamici e tensivi che lo sottopongono al nostro sguardo non solo come prodotto ma, piuttosto, come processo artistico.

Il *tableau-vivant* tra rappresentazione teatrale e rappresentazione pittorica

È difficile sottrarsi al potere seduttivo che questo genere di raffigurazione ostenta col suo situarsi in una zona liminale che oscilla ambiguamente tra l'animato e

l'inanimato. Prendendo in prestito le parole che Lotman (1973, tr. it. p. 277) usa per descrivere un quadro dipinto a partire da un evento, potremmo dire che anche nel quadro-vivente "balza agli occhi" la relazione "scena-vita-quadro". L'analogia tra testo pittorico e testo scenico si riassume per Lotman (op. cit. p. 278) nella tendenza del teatro russo del primo Ottocento a organizzare i propri spettacoli secondo una serie di singole scene che venivano incastonate nella scenografia proprio "come un quadro nella cornice". L'insieme veniva scomposto in singoli "tagli" e la scena era strutturata "secondo i canoni rigorosi della composizione delle figure sulla tela." Si cercava, dunque, di mortificare un elemento discriminante tra il teatro e la pittura -il movimento- appiattendolo in un susseguirsi di immagini che anche in teatro dovevano apparire autonome, discontinue e fisse. Il *tableau-vivant* nasce proprio, afferma sempre Lotman (op. cit. p. 279), dal fatto di considerare la scena teatrale come un dipinto.
La scena subisce, infatti, la dissimulazione della tridimensionalità soprattutto per mezzo dell'annullamento del movimento, poiché in tale contesto, "...il movimento degli attori sulla scena funge da anomalia..." (op.cit. p. 281). È come se il quadro-vivente cercasse quindi di discretizzare, staticizzandola, la manifestazione formale di una sostanza dell' espressione -il corpo- che appare invece dotato per sua natura di un fluire continuo dell'energia espressa attraverso il movimento. Si tenta cioè, di rendere immobile e fisso ciò che invece è, per natura, mobile e dinamico. Il *tableau-vivant* infatti, che si serve per la sua manifestazione del *medium*[2] proprio delle arti della *performance*, appare costituito da una complessa rete di relazioni interne alla struttura che coinvolgono vari componenti, primi fra tutti i fattori costitutivi del movimento umano.[3]
Se intendiamo il *tableau-vivant* come *performance,* questa natura dinamica e continua dell'energia corporea non è mai veramente annullata né si limita ad essere soltanto suggerita, come invece accade nell'illusione di movimento creata dalla pittura. Al contrario, l'aspetto dinamico, articolato secondo proprie e -come cercheremo di vedere- in qualche modo estreme modalità tensive, ci pare una delle caratteristiche distintive del quadro-vivente, in grado di contraddistinguerlo come genere anche in virtù della relazione particolare che esso intrattiene con lo spazio e col tempo.

Spazio e Tempo nel *tableau-vivant.*

In *Sémiotique du visible*, Jacques Fontanille (1995) dedica un capitolo[4] all'analisi del film di Jean-Luc Godard *Passion,* discutendone soprattutto gli

aspetti legati alla luce e alla profondità, anche in relazione ai *tableaux-vivants* contenuti nell'opera.
In particolare, parlando della profondità, Fontanille (op. cit, pp.135-136) distingue in Godard almeno cinque tipi di spazio: *"espace en couloir"*, *"espace en strates"*, *"labyrinthe"*, *"espace comblé"*, *"espace vacant"*.[5] Di questi, l'*"espace comblé"* è quello che pare in più stretta relazione con i *tableaux-vivants* tanto che è chiamato anche *"tableau accompli"*. Questo tipo di spazio è descritto come uno spazio chiuso, dotato di un solo passaggio per l'entrata e l'uscita e al cui interno si disegnano dei percorsi liberi. La sua struttura ne fà uno spazio saturo, stabilmente bilanciato, in cui gli spostamenti sembrano rispondere più a una necessità interna, in funzione di un equilibrio generale, che non a una reale motivazione esterna. Ogni soggetto sembra perciò prendere posto in questo spazio in ragione di un dover-essere dell'insieme (op. cit. p.136 e p.148).
Le parole di Fontanille ci sembrano sottolineare come il momento dell'entrata e dell'uscita dal *tableau* siano parte integrante della sua stessa composizione strutturale. Il fatto che il quadro-vivente inizi con l'entrarvi e finisca con l'uscirne, richiama l'attenzione sulla possibilità di concepirlo come processo anziché come prodotto e pone anche il problema della cornice come strategia di delimitazione di uno spazio che si presenta alternativamente pieno e vuoto di oggetti che lo abitano (i corpi) a differenza del dipinto, in cui lo spazio entro la cornice, una volta riempito -o svuotato, perché no?- resta tale. In altre parole, il quadro-vivente dà l'impressione di farsi e disfarsi punto, questo, su cui vorremmo soffermarci.
Ancora una volta, stiamo opponendo un'interpretazione dinamica e mobile a una statica e immobile. La dimensione compositiva *in fieri* della messa in atto ci pare fondamentale tanto nella *performance* teatrale quanto nella rappresentazione cinematografica, soprattutto per il modo in cui è manipolata proprio la dimensione spazio-temporale. Prendiamo, ad esempio, come elemento chiave della natura processuale del *tableau,* il fattore della visibilità o meno dei tre momenti aspettuali tipici del processo -l'incoativo, il durativo e il terminativo- per notare come queste tre fasi possano essere soggette a manipolazioni diverse in funzione delle esigenze compositive e del *medium* utilizzato.
Pensiamo al quadro-vivente come appare nel film o nel teatro. Se si sceglie di tagliarne l'entrata e l'uscita, l'effetto della scelta di mostrare esclusivamente il momento centrale della scena si risolve nella perdita del senso di uno svolgimento progressivo, al punto che essa sembra ridursi a una durata suscettibile

di apparire più o meno infinita -e/o indefinita- appunto perché privata di un inizio e di una fine visibili che ne segnalino i confini temporali.
Questa operazione di censura -dell'inizio e della fine- e di cesura -la stasi apparente che interrompe il flusso del movimento- ha come effetto quello di fissare il *tableau-vivant* in quello che appare come uno stato di immobilità. Esso assume una durata, per così dire, atemporale, la quale si manifesta attraverso il tentativo di azzerare la ritmicità triadica processuale tipica dell'azione dal punto di vista cinetico,[6] secondo la quale un movimento si può suddividere nei tre momenti successivi di inizio, svolgimento e fine.
Insistendo sul momento centrale dell'azione, privato arbitrariamente degli altri due, si fa in modo che la sua durata smetta di essere percepita come un momento del processo e sia invece percepita come una duratività in qualche modo avulsa dal contesto dell'azione e che appare fissa malgrado il suo procedere nel tempo. Immaginiamo lo sviluppo di un'azione come un diagramma ad arco in cui l'accento cada, di volta in volta, al suo inizio, al centro o alla fine (cfr. Winearls, 1958, p. 25). La presenza degli accenti dà al succedersi delle azioni un andamento ondulatorio, nel senso che vi sono momenti, all'interno di essa, che risultano marcati rispetto ad altri e quindi contrastano con l'impressione di uniformità e piatta linearità data da un andamento privo di accentazione.
Mostrare il farsi (e il disfarsi) del *tableau-vivant* significa allora renderne chiaramente visibili i tre momenti che abbiamo distinto: l'inizio, cioè la presa dello spazio con la collocazione precisa di ciascun corpo secondo modalità interdefinite dall'insieme; lo svolgimento, cioè la durata del mantenimento della posa;[7] la fine, cioè il risolversi/ dissolversi della posa attraverso l'uscita dallo spazio del quadro stesso. Mostrare soltanto il momento centrale -la durata della posa- significa invece insistere sull'effetto di immobilità, veicolando a tale scopo una sensazione di stasi. Ma si tratta di un effetto, appunto.
A dispetto delle apparenze infatti, la messa in atto del *tableau* resta pur sempre un processo in cui non si verifica mai, in realtà, né cessazione né assenza di movimento. Al contrario, crediamo si possa dire che il movimento è sempre presente almeno sotto due aspetti. Da una parte, esso si manifesta nelle macrovariazioni prodotte dagli spostamenti dei corpi entro lo spazio comune in cui si forma e accade il *tableau-vivant*, e questi macrospostamenti (le entrate e le uscite, anche quando strategicamente rese inaccessibili allo sguardo) fanno parte della composizione dell'insieme. D'altra parte il movimento, anche se appare in maniera più sottile e certamente meno facilmente discernibile

all'occhio, è presente sotto forma di microvariazione interna, continua e cinestesicamente[8] controllata degli stati tensivi dei singoli corpi. Naturalmente questa doppia distinzione implica l'adozione di due diversi punti di vista: il primo, esterno, proprio dell'osservatore; il secondo, interno, proprio dell'esecutore.
È solo combinandoli, dunque, che possiamo dire che il movimento è presente nonostante l'effetto di immobilità veicolato attraverso un'insistenza protratta artificialmente sul momento centrale dell'azione, effetto che, prodotto dalla manipolazione del *medium* espressivo, contribuisce a far sembrare il quadro-vivente un movimento fissato in immagine.

Rovesciando Deleuze: il *tableau-vivant* come movimento-in-immagine

A questo punto, è proprio alla luce di questa formula, antitetica rispetto a quella che troviamo in Deleuze[9] dell'immagine-movimento, che vorremmo discutere degli aspetti dinamico-tensivi del *tableau-vivant*. Cogliendo infatti, il suggerimento di Deleuze ma rovesciandone il punto di vista, possiamo considerare il quadro-vivente come una sorta di movimento-in-immagine, interpretandolo come un evento essenzialmente dinamico, in contrasto con l'idea di staticità e immobilità a cui rimanda l'accezione convenzionale del termine quadro'.
Trattando del movimento, Deleuze mette bene in luce la portata modernizzatrice della concezione di Bergson rispetto a quella tradizionale che da sempre aveva limitato le arti. Nella sua prima tesi, che mutuiamo da Deleuze stesso (1983, tr. it. p. 13) Bergson afferma due cose per noi assai rilevanti: che il movimento e lo spazio percorso non vanno confusi e che lo spazio percorso è passato mentre il movimento come atto del percorrere è presente. Per queste ragioni, leggiamo sempre in Deleuze, non è possibile rendere "il movimento con posizioni nello spazio o con istanti nel tempo, cioè con delle "sezioni" immobili", poiché il movimento si costituisce sempre nell'intervallo tra due posizioni, assumendo una propria durata concreta e qualitativa. Di qui, una prima considerazione importante ai fini del nostro discorso.
Possiamo pensare infatti, che se il movimento non va confuso con lo spazio percorso, intendendo quest'ultimo come copertura di distanza orizzontale, significa che ci può essere movimento come "atto di percorrere" (*ibidem*) anche in una o più direzioni diverse. Il movimento cioè, può espandersi in quella

porzione di spazio sferico[10] in cui si muove il corpo anche senza che esso debba necessariamente spostarsi dal proprio punto di supporto. Il movimento può dunque avere la forma di un irradiamento espansivo da un centro ed è creato nelle transizioni tra due istanti piuttosto che negli istanti stessi. Ma, si legge ancora in Deleuze (op. cit. p.16), se proprio si vuole ricostruire il movimento attraverso istanti o posizioni, ecco che Bergson, nella sua seconda tesi, suggerisce due modi per farlo.
Uno è quello antico, che coglie le Forme/Idee nel momento in cui stanno per attualizzarsi in una materia-flusso considerandole, cioè, "potenzialità che passano all'atto solo incarnandosi nella materia."*(ibidem)* In questo caso, il movimento è concepito come "il passaggio regolato da una forma a un'altra, cioè un ordine delle *pose* o degli *istanti privilegiati...*"[11] *(ibidem).* La novità moderna invece, consiste nel rintracciare il movimento non più negli istanti privilegiati ma nell'istante qualsiasi, sostituendo così l'ordine delle pose con la successione meccanica di istanti. È proprio nella successione di istanti qualsiasi, in quanto equidistanti l'uno dall'altro che si produce l'impressione di continuità (op. cit. pp. 16-18) .
Questa seconda considerazione ci permette di mettere a fuoco un altro elemento importante per un'interpretazione dinamica dei *tableaux-vivants:* cioè, che il movimento è dato da un *continuum* di variazioni delle forme nel tempo e nello spazio. Ciò che più determina il senso di movimento in una successione di configurazioni corporee, riconoscibili in immagini più o meno distinte o figure, sono proprio i momenti di transizione 'informe' da un istante all'altro, da un punto dello spazio all'altro.
Il passaggio da una forma all'altra non coincide soltanto con la successione puntuale degli istanti privilegiati in cui si riconoscono delle forme privilegiate, ma si traduce piuttosto in un'incessante transizione che passa per gli istanti qualsiasi e per le forme che ci appaiono più indistinte, amorfe. Nel movimento umano, queste transizioni accadono per lo più durante la fase del passaggio intermedio che si ha tra il momento terminativo di un'azione (la sua fine cinetica) e il momento incoativo della successiva (il nuovo inizio). Questa situazione è spesso critica dal punto di vista dell'esecuzione in quanto coincide in genere con il trasferimento di peso da un supporto all'altro e con la necessità di una riconfigurazione eidetica globale del corpo che richiede un nuovo assetto dell'equilibrio.
Quello che abbiamo appena fatto nostro, riassumendolo in maniera così drasticamente essenziale, è il radicale cambiamento di prospettiva determina-

to dalle tesi di Bergson. Esse infatti, come nota Deleuze (op. cit. p. 19), hanno inaugurato la concezione moderna del movimento, incidendo fortemente non solo sulla pittura ma anche e soprattutto sulle arti come la danza, il balletto e il mimo. Queste infatti, abbandonano finalmente le figure per diventare "azioni". Attraverso la rinnovata concezione bergsoniana dello spazio e del tempo, esse si focalizzano finalmente sulla continuità a scapito di una tendenza alla frammentarietà che aveva fino a quel momento perseguito l'effetto di movimento attraverso una mera giustapposizione di immagini discontinue.
Il movimento, insiste Deleuze (op. cit. pp. 20-22) a proposito della terza tesi di Bergson, "*esprime*" sempre un cambiamento tanto nella durata quanto nello spazio, dove si attua attraverso la "traslazione" delle parti. Il tutto cambia qualitativamente in funzione delle modificazioni di energia. Le qualità, per Bergson, sono pure vibrazioni. Esse cambiano col movimento; c'è trasformazione del tutto, cioè cambiamento qualitativo, in funzione della relazione che, a causa del cambiamento, si instaura tra le parti. Nella sua visione innovativa del movimento, anche Rudolf Laban[12] ha dato molta importanza agli aspetti qualitativi implicati dalle variazioni dinamiche, in un approccio teorico concentrato sia sugli effetti propriamente funzionali che su quelli espressivi prodotti dai cambiamenti qualitativi nell'azione.
Nei suoi studi sull'*Effort*, Laban ha esaminato in modo particolare le caratteristiche dinamiche messe in atto dalle varie configurazioni energetiche nel corpo ed è alle sue ricerche che faremo riferimento in quest'ultima parte della nostra analisi.

Dinamica, Energia e Tensività nel *tableau-vivant.*

Ci sembra dunque, che il *tableau-vivant* possa essere analizzato come un oggetto -semiotico- la cui forma dell'espressione è determinata da una complessa articolazione di relazioni tra vari elementi in cui rientrano i fattori costitutivi del movimento, gli elementi propri della dinamica (mutuati, in questo caso, dagli studi sull'*Effort*) e gli elementi propri della tensività, incorporati all'analisi sulla base della loro categorizzazione semiotica. La nostra ipotesi prevede perciò, l'accostamento, a fini analitici, delle categorie *effortive* di impronta labaniana in combinazione con le categorie tensive.
Queste categorie, articolate sul quadrato semiotico, ci sembrano permettere l'individuazione di tratti che vorremmo considerare caratteristici di una ipote-

tica configurazione dinamico-tensiva da assumersi come tipica del *tableau-vivant* in generale.[13] Quello che ci aspettiamo dal riconoscimento di una tale, ipotetica configurazione è la sua capacità di mostrarci se l'apparente immobilità nel quadro-vivente possa essere interpretata come tendenza alla staticità in quanto effetto dovuto alla messa in atto di modalità dinamiche estreme rispetto ad uno *standard* più comune, assegnato al movimento visibile. A questo punto, prima di procedere oltre, si rende necessaria qualche precisazione di ordine metodologico, volta a esplicitare almeno alcuni dei problemi che ci siamo posti e che non abbiamo necessariamente risolto.[14]
Prima di tutto, in quello che diremo tra poco, permane una certa oscillazione tra il punto di vista esterno (dell'osservatore) e quello interno (dell'esecutore). Questo *shift* di *focus* comporta delle conseguenze soprattutto per quanto riguarda la lettura che daremo dell'*Effort Graph,*[15] la quale può sembrare senz'altro atipica sia per il contesto in cui lo applichiamo -un caso estremo di manifestazione del movimento relativo a un insieme di corpi- che per come ne indichiamo gli elementi qualitativi. Ciò, infatti, risente (e in un caso in maniera evidente) del nostro spostamento di punto di vista da fuori a dentro.[16]
Sempre a proposito del grafico, va detto anche che abbiamo deciso di arrischiarci a dare una traduzione italiana ai termini[17] delle opposizioni qualitative, pur rendendoci conto che la traduzione implica, soprattutto in questo caso, modi particolari di intendere gli elementi dell'*Effort.*
Pertanto, pur cercando di motivare le nostre scelte traduttive (relativamente al caso particolare che stiamo esaminando - il *tableau-vivant*) non potremo discutere qui della questione assai complessa della relatività delle nozioni dinamiche, e siamo perciò costretti a rimandarla ad una sede più appropriata. Infine, per quanto concerne il quadrato semiotico, è forse appena il caso di specificare che lo applicheremo qui a categorie del piano dell'espressione. Detto questo, cominciamo pure col prendere in esame, brevemente, le categorie dell'*Effort*[18] e gli elementi che ne fanno parte.
Così come Laban lo ha concepito, si può dire che l'*Effort* sia analizzabile sulla base degli effetti visibili che le sue variazioni provocano sulla qualità del movimento e, perciò, sulle sue variazioni dinamiche. L'*Effort* consta di due componenti: una interna, data dalla sensazione (cinestesica) che il movimento provoca nell'esecutore; l'altra esterna, visibile a un'osservatore. I componenti dell'*Effort* in relazione al corpo, si articolano su *continua* estesi tra coppie di opposti che vengono organizzati in un diagramma[19] utilizzato per la notazione degli aspetti dinamici del movimento. Le categorie di riferimento -Peso o For-

za, Spazio, Tempo, Energia- sono polarizzate tra due estremi qualitativi: Peso/ Forza (leggero, con poca forza—pesante, con molta forza); Spazio (diretto, senza deviazioni—indiretto, deviato); Energia (libera, flusso che scorre in modo fluido—trattenuta, flusso controllato, frenato); Tempo (lento, tenuto, continuo—veloce, improvviso, frammentato).[20]
Se guardiamo alla trascrizione di queste categorie sull'*Effort Graph,* così come la si trova in Bartenieff-Lewis (1980, p.225), vediamo che è possibile tracciare una linea che, tagliandolo diagonalmente dall'alto a destra in basso a sinistra, lo divide in due settori. In breve, questo significa -ci pare di capire dal commento al diagramma- che i movimenti che per le loro qualità dinamiche cadono a sinistra della diagonale (movimenti, cioè, che usano lo Spazio in modo indiretto; il Peso in modo leggero; che lasciano scorrere l'Energia liberamente e in maniera continua cosa, quest'ultima, che interpretiamo come un uso non frammentato del Tempo) sono caratterizzati da bassa intensità e tendenza all'espansione. Questi movimenti cioè, ostentano una qualità dinamica definita di "arrendevolezza"[21] (*ibidem*) verso i fattori stessi del movimento e che sembra interpretabile come una tendenza verso quella che può essere considerata, in generale, una maggiore dinamicità.
Al contrario, i movimenti che cadono a destra della diagonale, si contraddistinguono per una qualità di "resistenza"[22] *(ibidem)* caratterizzata da una relazione puntuale e diretta con lo Spazio, dall'Energia compressa e trattenuta e da un uso marcato del Peso associato a frammentarietà temporale.[23] Essendo movimenti ad alta intensità e di tipo condensatorio, nel senso che sembrano soprattutto comprimere, questi paiono contraddistinti da una dinamicità apparentemente minore.

Ora, articoliamo sul quadrato semiotico[24] le categorie tensive (che ci sembra si riferiscano a qualcosa di molto simile a ciò che è stato indicato con "abbandono" e "resistenza") e quelle *effortive*, per cercare di evidenziare maggiormente le caratteristiche che tendono a una maggiore dinamicità o, al contrario, a una maggiore staticità. L'articolazione sul quadrato degli elementi dell'*Effort*, inoltre, ci fornisce quattro termini anziché due e questo, una volta prese le opportune decisioni sulla terminologia da adottare, potrebbe dare alla descrizione una maggiore precisione.[25]

TENSIVITÀ

teso (contratto?) — lasso

MAGGIORE TENSIONE
tendenza allo statico

MINORE TENSIONE
tendenza al dinamico

non-lasso (tenuto?) — non-teso (disteso/deteso)

ENERGIA

trattenuta — libera

MAGGIORE CONTROLLO[26]
tendenza allo statico

MINORE CONTROLLO
tendenza al dinamico

non-libera (compressa?) — non-trattenuta

SPAZIO

diretto — indiretto

PUNTUALE
tendenza allo statico

DIFFUSO
tendenza al dinamico

non-indiretto — non-diretto

TEMPO[27]

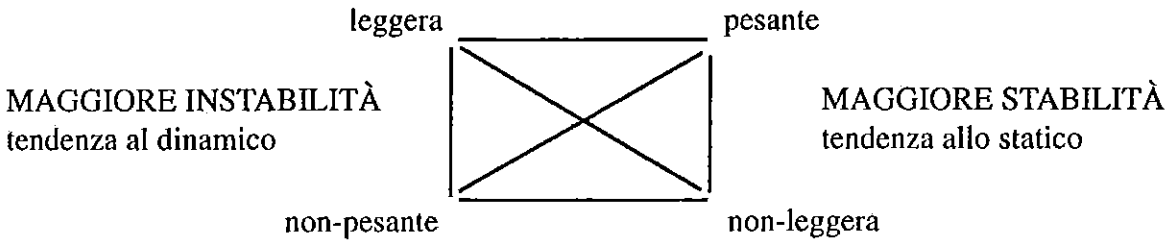
continuo — frammentato

tendenza al dinamico

tendenza allo statico

non-frammentato — non-continuo

FORZA



A questo punto, per trarre le nostre conclusioni (provvisorie), non ci rimane che leggere il *tableau-vivant* come movimento-in-immagine sulla base di una configurazione dinamica che può essere ragionevolmente pensata come costituita proprio da quelle qualità che tenderebbero all'inibizione del movimento. Tuttavia, ci pare anche di poter dire che, come ipotizzavamo all'inizio, il *tableau-vivant* si caratterizza per il fatto di tendere alla staticità senza peraltro mai configurarsi come reale assenza/mancanza di movimento. Oltre che nel prendere posizione nello spazio generale da parte dei corpi, il movimento è, infatti, osservabile dal punto di vista esterno anche come espansione pluridirezionale nello spazio *cinesferico*, che supplisce così alla mancata copertura di distanza orizzontale. Invece, dal punto di vista interno al corpo degli esecutori, il movimento si esprime come incessante microvariazione di aggiustamenti tensivi che convogliano l'energia verso l'interno proiettandola contemporaneamente all'esterno.
Pertanto, lungi dal configurarsi come immobile, il *tableau-vivant* sembra piuttosto impiegare un vasto repertorio di strategie per produrre il proprio effetto di stasi apparente:
- mette in atto una maggiore tensione, a livello generale dell'impiego di energia, che appare sotto forma di posa del corpo;
- mette in atto un maggiore controllo del flusso energetico, in cui il movimento appare come trattenuto e l'energia si irradia all'esterno pur essendo allo stesso tempo, compressa verso l'interno del corpo nella fissazione della posa;
- occupa lo spazio secondo modalità dirette e fa sì che lo spazio si configuri come un insieme di punti precisi in cui si collocano in maniera puntuale le parti (i corpi) che formano l'insieme;
- accade in un tempo di cui predilige l'aspetto durativo ma sotto forma di segmento in qualche modo avulso dal contesto, cosa che favorisce la perce-

zione di un apparente congelamento dell'immagine. Questa si manifesta come una stasi che sembra interrompere momentaneamente il flusso temporale mentre artificialmente lo dilata;
- mette il corpo in una relazione di pesantezza rispetto alla gravità. Questo rende necessaria una maggiore forza per mantenere la posa la cui apparente staticità è in realtà l'effetto di un continuo gioco tensivo di rinnovamento energetico interno.

Di conseguenza, ci pare possibile pensare che l'effetto di staticità nel quadro-vivente sia, in realtà, ottenuto attraverso la messa in atto di una configurazione dinamica del movimento che si avvicina al limite estremo del polo che tende alla stasi, senza tuttavia mai esaurirsi in esso. Nelle arti della *performance* infatti, non è esagerato dire che l'immobilità non esiste in quanto assenza di movimento, ma è piuttosto concepita come un tipo particolare di *sospensione* (Hutchinson-Guest, 1983, p.3) che si esplica attraverso il mantenimento e il rinnovamento continuo della tensione dal punto di vista muscolare e articolatorio.

La 'posa' del *tableau-vivant* dunque, come la pausa in una danza, non è vuota di contenuto energetico ma anzi -per ritornare a Bergson (Deleuze, op. cit. p.21)- 'vibra' incessantemente irradiando suo malgrado la tensione implosa. Quando un movimento termina in una cosiddetta posa, esso sembra fermarsi ma invece prosegue articolandosi semplicemente secondo modalità diverse. L'energia, dunque, continua il suo percorso e, nonostante il corpo assuma una posizione, "permane il senso di una continuazione." (Hutchinson-Guest, *ibidem*).

Università di Bologna

Cristina Righi

NOTE

* Questo testo è una versione ampliata di una comunicazione orale presentata allo Stage di Semiotica *Teoria del quadro* (6-8 luglio 1998) tenutosi presso il Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica dell'Università degli Studi di Urbino. L'idea di interessarmi a questo argomento mi è stata suggerita dal Prof. Paolo Fabbri che ringrazio anche per le molteplici indicazioni con cui ha incoraggiato la mia riflessione.

1 Mme de Genlis, ad esempio, è nota per i *tableaux-historiques* allestiti per istruire i figli del duca d'Orléans. Durante il Secondo Impero, nella reggia delle Tuileries e nel castello di Fontainbleau si allestivano quadri-viventi a soggetto mitologico o storico, spesso un pretesto per esibire il nudo. In Inghilterra, alla fine del secolo scorso si rappresentavano i cosiddetti *Operatic tableaux-vivants*, i quali riproducevano scene da opere liriche. Con l'andar del tempo, il quadro vivente si orientò da un lato, verso la pantomima, mentre dall'altro sviluppò le scene mute fino a includere brevi dialoghi. (Queste e le altre informazioni a carattere generale sono tratte da *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. VIII, (1954), 1975, pp. 612-614 e *Dizionario Enciclopedico Italiano Treccani*, vol. X, 1970, p.13).

2 Un campo in cui si affronta in modo sistematico il problema del *medium* delle arti della *performance* è senz'altro l'area degli studi coreologici che indaga specificamente sull'arte della danza. Per una definizione del *medium* della danza si veda, ad esempio, Preston-Dunlop, ed, (1995, p.531).

3 Generalmente indicati, negli studi sulla danza e, in particolare, negli studi coreologici, con peso (*weight*), spazio (*space*), tempo (*time*), energia (*flow*).

4 Si tratta del cap. IV, pp.125-158: "Lumière et esthétique de la profondeur dans *Passion*, de Jean-Luc Godard" (apparso con altro titolo già nel 1992, come si dice a p. 125).

5 Riassumiamo brevemente quanto dice Fontanille: l'*espace en couloir* è descritto come "una forma di profondità che disegna un tragitto unico nello spazio che coincide con una zona stretta che ha come asse la direzione dello sguardo"; l'*espace en strates* "disegna dei tragitti trasversali, perpendicolari alla direzione dello sguardo"; il *labyrinthe* "disegna dei tragitti intersecanti in tutte le direzioni", mentre l'*espace vacant* "non ha nessuna struttura riconoscibile eccetto, a volte, quella delle fughe geometriche della prospettiva".(Traduzione nostra).

6 La nozione di ritmo a cui ci stiamo riferendo è mutuata dagli studi sulla danza, in particolare da Winearls (1958, pp. 22-25). Qui il movimento è classificato in tre gruppi ritmici in funzione del punto di caduta dell'accento lungo l'arco di svolgimento dell'azione. In questo modo, un movimento può caratterizzarsi per avere un accento iniziale, centrale (di transizione) o finale. Nei movimenti che hanno origine da un impulso iniziale la tensione è accumulata e immediatamente rilasciata in una breve ma intensa esplosione di energia. Al contrario, nei movimenti accentati alla fine, la tensione è accumulata lungo tutto lo svolgimento dell'azione fino a giungere ad un *climax* finale. Infine, nei movimenti di tipo transizionale, l'accento centrale collega l'inizio e la fine dell'azione dandole un andamento regolare come accade, ad esempio, nel movimento di un pendolo.

7 Usiamo ancora, per ora, 'posa' nell'accezione più consueta del termine. Vedremo alla fine il senso diverso che la parola può assumere in questo contesto.

8 Con 'cinestesico' si suole riferirsi a quel tipo specifico di sensazione propriocettiva determi-

nata nel soggetto dal movimento del proprio corpo.

9 Nel suo commento a Bergson. Cfr. Deleuze, (1983, tr. it. cap. 1, pp. 13-24).

10 Ci riferiamo alla 'cinesfera'*(Kinesphere),* di cui si parla spesso negli studi di danza di derivazione labaniana.

11 In corsivo nel testo.

12 Rudolf von Laban (1879-1958), ungherese. Danzatore, coreografo e teorico della danza, emigrò in Gran Bretagna nel 1938. Figura fondamentale della danza moderna in Europa Centrale, contribuì alla nascita di una vera e propria teoria della danza. I suoi studi accurati sul movimento culminarono nell'elaborazione di un sistema simbolico di notazione della danza conosciuto come Cinetografia Laban in Europa, e come Labanotazione negli Stati Uniti. Vedi Horst Koegler (1972, tr. ing., p.308)

13 Con tutte le conseguenze che ne derivano, nel senso che il limite di un simile approccio è, ovviamente, quello di proporre una chiave di lettura 'astratta', la quale potrà assumere carattere più specifico solo se applicata a testi particolari di cui vengano prima messe a fuoco le caratteristiche d'esecuzione.

14 Oppure che abbiamo cercato di risolvere, nonostante la consapevolezza del permanere di un certo numero di difficoltà e contraddizioni più o meno implicite. Le soluzioni che offriamo, dunque, non possono che essere considerate alla luce di questa loro provvisorietà. Ci limitiamo a esporle come parte integrante di una riflessione *in progress* che tenta di illustrare un possibile accostamento tra due approcci analitici. Il ché ci pare interessante, anche per il fatto che tale accostamento è applicato a un caso-limite del movimento, così come appare il *tableau-vivant* nel modo in cui lo stiamo trattando qui.

15 In due parole, l'*Effort Graph* è uno strumento d'analisi -di notazione- degli aspetti dinamici e qualitativi del movimento.

16 Ci riferiamo al modo in cui tratteremo del Tempo rispetto alla sua indicazione sul grafico. Tuttavia, lo stesso problema si può riproporre per l'Energia *(Flow).* Sul fronte del rigore metodologico, ci pare che il nostro atteggiamento possa essere, almeno in parte, giustificato dal fatto che la stessa teoria dell'*Effort* tiene espressamente conto del duplice aspetto esterno/interno del movimento (cfr. Laban 1950, 4° ed. curata da Lisa Ullmann 1980, pp. 73-77).

17 Dall'inglese. Un'osservazione di carattere generale: anche nella terminologia inglese si nota una certa fluttuazione nel modo di chiamare i fattori del movimento e i loro elementi. Tra quelli che abbiamo incontrato più frequentemente, sia nella pratica che nella teoria della danza, ci sono: *Weight, Force (strong, firm, heavy/light, fine touch, gentle); Space (direct/indirect, flexible); Flow, Energy (free/bound); Time (sustained, slow/sudden, quick).* Non è sempre facile dare a questi termini il significato più appropriato in relazione alle innumerevoli varianti dispiegate dal movimento. Del resto, l'esistenza di un problema terminologico è riconosciuta anche all'interno della teoria stessa (cfr. ad es. Laban-Ullman, op. cit. p. 172).

18 Per quanto riguarda l'*Effort*, i nostri riferimenti principali qui sono: Laban-Ullmann (op. cit.); Rudolf von Laban-F. C. Lawrence (1947); Irmgard Bartenieff-Dori Lewis (1980). Col termine 'teoria dell'*Effort*' ci riferiamo, in modo generico, all'insieme degli studi sull'argomento. Si tratta di una teoria vasta, complessa ed estremamente articolata nelle sue diverse applicazioni, di cui l'esposizione che diamo qui - ridotta com'è ai minimi termini- non è, purtroppo, assolutamente in grado di dar conto in modo adeguato.

19 Per la struttura dell'*Effort Graph* si veda in particolare Laban-Ullmann (op. cit. p.76) e

Bartenieff-Lewis (op. cit., p. 225)

20 Non si può che insistere, ancora una volta, sull'ambiguità di questi termini e della loro traduzione (nostra). Essi ci sembrano infatti tanto più insoddisfacenti quanto più sono incapaci di essere assegnati in modo deciso a una categoria o all'altra. In particolare, riguardo all'Energia e al Tempo, ci sembra che sorga facilmente confusione poiché, ad esempio, la fluidità nel senso di scorrimento sembra pertinente a entrambi, così come la frammentarietà. Probabilmente, a monte, sarebbe necessaria, anche e soprattutto da parte nostra, più chiarezza su cosa si intenda con Tempo e con Energia, nonché con Forza e Spazio. Per una discussione di questo problema, si veda Blom-Chaplin (1982), capp. 6 e 7, in particolare pp.78-82.

21 Il termine inglese usato è *indulging.* (Tr. it. nostra)

22 Il termine inglese usato è *fighting.* ((Tr. it. nostra)

23 È opportuno soffermarci un momento su questo punto, in quanto è proprio qui che stiamo operando uno *shift* dal punto di vista esterno a quello interno e che vorremmo motivare. In *The mastery of movement* (p.73), nella parte dedicata all'analisi degli elementi dell'*Effort* si legge, a proposito del Tempo, che il suo manifestarsi come *sudden* si traduce in velocità dal punto di vista esterno, mentre corrisponde a una sensazione interna di breve durata e momentaneità. D'altro canto, la qualità definita come *sustained* si traduce in lentezza esterna e sensazione interna di prolungamento nel tempo. Pertanto, la nostra traduzione dei termini relativi al Tempo rispecchia un'interpretazione secondo la quale intendiamo *sudden* come 'frammentario', nel senso di 'momentaneo', e *sustained* come 'continuo, ininterrotto', focalizzandoci in questo caso sul punto di vista interno degli esecutori. Per come lo stiamo considerando infatti, il quadro-vivente rappresenta una sorta di caso estremo di movimento che si manifesta come 'congelato' in un momento di cui, tuttavia, è dilatata artificialmente la durata. L'aberrazione della norma consisterebbe perciò nel fatto che la velocità come qualità esterna non è visibile, mentre ciò che è reso visibile diventa la sensazione interna del movimento come apparente interruzione (momentanea sì, ma dilatata) del flusso cinetico. Ci rendiamo conto che da un punto di vista strettamente metodologico, relativamente ad un'applicazione *standard* dell'analisi sull'*Effort Graph,* quest'operazione di scambio tra punto di vista esterno e interno, può apparire discutibile. Pertanto, anticipiamo subito un'obiezione, forse la più ovvia: perché, anziché operare un tale cambio di punto di vista, non ricorrere piuttosto all'utilizzo dell'altro polo del Tempo, quello indicato con *sustained?* Ebbene, non vediamo, in realtà, difficoltà oggettive che impediscano di assumere una tale posizione, senonché in questo caso si avrebbero tre elementi della parte destra e uno della parte sinistra del grafico, anziché quattro della parte destra. Dal punto di vista di una maggioranza di elementi tendenti alla staticità, le cose non cambiano, ma ciò che cambia è piuttosto il modo di pensare il quadro-vivente. In questo secondo caso, infatti, riferendoci alla qualità esterna della *lentezza,* la durata di mantenimento della posa del *tableau* dovrebbe essere pensata come una sorta di rallentamento estremo e progressivo tendente all'immobilità, implicando così una concezione del quadro-vivente inteso come un *ralenti.* Riferendoci invece ancora alla sensazione interna di continuità, verrebbe a mancare, a nostro avviso, il senso fondamentale dell'interruzione nel movimento. Non possiamo che essere d'accordo, comunque, sul fatto che entrambe queste ulteriori possibilità interpretative andrebbero esaminate più a fondo.

24 L'organizzazione degli elementi sul quadrato *non* rispecchia la suddivisione destra/sinistra di cui abbiamo parlato a proposito dell'*Effort Graph.*

25 Questo potrebbe darci modo, infatti, di graduare gli elementi sul *continuum*. La teoria dell'*Effort*, comunque, prevede già un proprio sistema di notazione della gradazione d'intensità. A tale proposito si veda Laban-Ullmann (op. cit. pp.173-175).
26 Ancora sulla questione terminologica: anche 'controllo' non è una scelta felice poiché, a rigore, persino nei movimenti ritenuti più liberi (con l'unica eccezione, forse, dei movimenti convulsi e di quelli involontari) un certo margine di controllo da parte dell'esecutore permane sempre. Con 'controllo' qui si vuole indicare genericamente una certa inibizione del fluire dell'energia. Sulla nozione di fluidità dell'energia, vedi Laban-Ullmann (op. cit. p. 76).
27 Sempre dal punto di vista della sensazione del movimento.

Riferimenti bibliografici

Bartenieff, Irmgard - Lewis, Dori, 1980, *Body Movement: Coping with the Environment*, New York-Paris, London- Montreux-Tokyo, Gordon & Breach.
Blom, Lynne Anne - Chaplin, L. Tarin, 1982, *The Intimate Act of Choreography*, London, Dance Books, 1989.
Corrain, Lucia (ed), 1994, *Il lessico della semiotica (Controversie)*, Bologna, Esculapio.
Deleuze, Gilles, 1983, *L'image-mouvement*, Les Editions de Minuit, (tr. it. *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri,1997).
Fontanille, Jacques, 1995, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, Presses Universitaires de France.
Goodman, Nelson, 1968, *Languages of Art*, The Bobbs-Merrill, Inc. (tr.it. *I linguaggi dell'arte*, Milano, EST,1998).
Greimas, Algirdas J. - Courtés, Joseph, 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, (tr.it. *Semiotica. Dizionario ragionato di teoria del linguaggio*, Firenze, La Casa Usher, 1986).
Hutchinson-Guest, Ann, 1983, *Your Move. A New Approach to the Study of Movement and Dance*, New York-Paris-Montreux-Tokyo, Gordon and Breach.
Koegler, Horst, 1972, *Friedrichs Balletlexicon von A-Z*, Friedrich Verlag (tr. ing. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, London-New York-Toronto, Oxford University Press, 1977).
Laban, Rudolf, 1950, *The Mastery of Movement*, (fourth edition revised and enlarged by Lisa Ullmann, Estover, Plymouth, Macdonald and Evans, 1980).
Laban, Rudolf von - Lawrence, F.C.,1947, *Effort. Economy of Human Movement*, Boston,MA, Publishers Plays Inc. 1981.
Lotman, Jurij M.1973, "Scena i živopis' kak kodirujuščie ustrojstva kul'turnogo povedenija čeloveka načala XIX stoletija" (tr. it. "La scena e la pittura come dispositivi codificatori del comportamento culturale nella Russia del primo Ottocento", in Lotman, Jurij M.- Uspenskij Boris A., *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1995).
Marsciani, Francesco - Zinna, Alessandro, 1991, *Elementi di semiotica generativa. Processi e sistemi della significazione*, Bologna, Esculapio.
Preston-Dunlop, Valerie (ed), 1995, *Dance Words*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998.

Winearls, Jane, 1958, *Modern Dance. The Jooss-Leeder Method*, London, A&C Black, 1978.

Opere di consultazione

-*Enciclopedia dello Spettacolo,* 1954, Roma, UNEDI-Unione Editoriale, 1975, vol.VIII.
-*Dizionario Enciclopedico Italiano,* 1970, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, vol. X.

Des vérités au singulier*

Il existe, en nombre, et c'est heureux, des analyses des procédures de représentation (picturale, sculpturale) ou de composition (musicale) ou d'écriture (littéraire) qui définissent un style, une époque ou la production d'un auteur. Elles peuvent varier quant au point d'impact de leur recherche et quant à leur méthode. Pour le dire sommairement, et selon une classification qui ne prétend à aucune originalité:
-ou elles sont *historiennes,* tenant qu'il n'y a pas de commencement absolu et que tout créateur a *à décider* de sa place en regard de ce qui, comme peintre [1] l'a précédé, et éventuellement de ce qui aura été ouvert par lui ;
-ou elles sont le relevé des éléments de la représentation qu'une oeuvre, un groupe d'oeuvres, privilégie et de ceux qu'ils excluent.On peut les dire globalement *stylistiques.* Des exemples aujourd'hui particulièrement féconds sont les recherches sur le Baroque et le Néo-baroque, ou les pages du *Bacon* de Deleuze consacrées à l'optique et l'haptique;
-ou elles sont relevé et lecture contextuelle de ce qui fait ou a fait *norme* pour le *sens* . Le cas le plus serré est celui de l'iconologie.

Ce sont des reconstitutions inductives de ce qui a *été fait,* essentielles pour notre compréhension de ce qui a été fait, puisque sans elles la production artistique serait devant nous une jungle sans voies de traverse et puisque c'est par elles seulement que nous apprenons à déplier ce que les oeuvres enveloppent. Mais elles ne valent que pour autant qu'elles tentent de saisir ce qui a -je ne dirai pas déterminé mais- *contraint* une oeuvre: ce qui en commande l'apparition, les moyens et le sens avec la force d'une *déduction* après-coup; et elles sont d'autant plus convaincantes qu'elles se tiennent à la *lettre* de l'oeuvre, en se gardant de rapprochements si divers que, même s'ils font impression, ils ne cernent plus rien. Quoi qu'il en soit, ce ne sont pas des *théories,* elles ne font pas système d'ensemble, elles ne sauraient élaborer seules une définition de l'oeuvre d'art. Quelque valeur qu'elles aient, elles apprennent seulement comment *telle* oeuvre est faite et signifie, elles ne sauraient définir ce que l'art, l'art en lui-même, *est* , problème en vérité philosophique et le plus souvent résolu, chez les philosophes, par la seule inférence: l'art existe, donc il doit posséder une fin -ou, comme on sait, absence de fin- propre.

Or il ne peut *pas* y avoir de théorie de l'art pertinente, dans ces termes-là non plus. Remontons aux étymologies: *theoria* est argumentation qui rend compte exhaustivement de son objet, dans la totalité de ce qui le spécifie; si elle est, elle doit le déplier selon un ordre processif; *ars*, lui, est pratique et ici pratique concrète. Et passons aux coneepts: la théorie est générale, l'oeuvre d'art chaque fois singulière. Ce qu'on appelle les théories philosophiques de l'art occupe alors l'espace où il s'agit de distinguer en bloc l'art dans son projet des finalités quotidiennes, du mathème scientifique et de la recherche philosophique des fondements, toutes plus faciles à cerner soit pour leur universalité, soit pour leur rigueur. Ce qui entraîne tour à tour une position défensive -certes, l'art n'a pas proprement d'usage, certes il ne se plie pas à une rigueur déductive- et une position offensive -il a pouvoir de révélation dans un champ, par des voies, qu'aucune autre enquête n'atteint et doit être considéré comme un absolu-; ou bien alors, il est cantonné dans l'espace médiocre du plaisir et de la relativité des goûts. En bref, ou Platon ou Heidegger ou aujourd'hui le positivisme logique. Il est facile de montrer que toutes les théories générales de l'art se ramènent, en définitive, à cette préoccupation de le distinguer, et que ce faisant ce dont elles débattent, ouvertement ou de façon sous-jacente, c'est de son seul rapport à la *vérité*. Vrai problème, mais mal engagé.

L'art, là où il est, dans la singularité chaque fois de son dispositif, est donc un objet embarrassant pour la pensée. Cela peut se redire du point de sa substance. Il y a le procès insaisissable de la création -retraduit aujourd'hui par la place qu'y tient l'inconscient-, l'occupation de son terrain d'expression par le sensible, que n'épuise aucun concept, les apories sans fin du sens. Or, quant à la création, la réduction de l'oeuvre à la psychologie de son auteur est toujours dérisoirement réductionniste: comme écrivait récemment le compositeur François Nicolas, l'auteur est le déchet de son oeuvre; autant en faut-il dire de la subjectivité du récepteur. Quant au sens, les labyrinthes de l'herméneutique font l'impasse sur ce que le sens n'est pas une donation ni une promesse, mais le bâti d'une opération discursive, qui n'a d'autre loi que sa logique interne, où de surcroît a fonction prégnante la barre que pose sur le signifié le signifiant. Et si du sensible, Benveniste a montré qu'aucune organisation sémiotique n'est possible qui lui soit propre, qui ne passe par celle de la langue parlée, il faut plus radicalement retenir qu'il n'y a ici ni termes ni syntaxe hors de l'oeuvre qui les constitue en se constituant.

Je n'ai pas le moindre goût pour le mystère de la création, ni pour l'intuition du sens, ni pour les délices complaisants de la sensualità, et j'entends bien que le fait esthétique soit saisi en lui-même, dans la plus parfaite clarté de la pensée. Parce que et en tant que il est lui-même *pensée* . C'est là proposition fondamentale: en douterait-on qu'il serait inutile de continuer. Le démontrer se peut, non en partant de la différence entre son projet et ceux de la science ou de la philosophie, ou de ce que peut ou ne peut pas sa substance, mais en analysant par quelles opérations chaque fois une oeuvre est une pensée singulière. Ou si l'on veut: à quelles conditions *logiques* la production de telles singularités de pensée est-elle soumise?

Une oeuvre -car il n'y a pas d'art hors l'infini inassignable de la singularité des oeuvres finies-, une oeuvre est un *sujet* . C'est la seconde proposition, non moins essentielle, et qui devrait valoir depuis longtemps évidence. Il n'y a aucune différence entre notre relation avec une oeuvre et notre relation avec un *alter ego*. Nous l'interrogeons comme nous ferions d'un interlocuteur. Et c'est un sujet auto-suffisant: qui, dès que livré au regard, à l'écoute, est arraché à son "auteur": délivré de lui. L'oeuvre n'exposant que ce qu'elle est. A qui s'étonnerait qu'une oeuvre puisse être de plein droit un sujet, rappelons que de sujet, il n'y en a pas d'autre: sujets nous ne sommes nous-mêmes que de et dans nos énoncés, l'un sujet subsistant que nous affectons d'être[2] s'avérant introuvable hors du multiple des propositions que nous énonçons, qui chacune le requièrent comme leur support. Ou: il faut prendre son parti de ce que, de sujet, il n'y en a pas d'autre que celui qui, faisant accolade de la proposition, est prescrit par elle pour la soutenir.

Si l'oeuvre peut exposer ce qu'elle est, c'est -troisième proposition- qu'elle est un *discours* . Cela encore devrait aller de soi. Il n'y a pas de sens pré-discursif: seulement des conditions pour le sens, et nous ne confondrons pas comme Merleau-Ponty l'un avec l'autre. De même que dans la langue, le sens ne commence qu'à la phrase, à la proposition, il ne s'énonce dans un tableau ou une sonate que par une organisation discursive - discursivité des formes, des taches, du mouvement; des notes, des timbres, du rythme, de la dynamique-discursivité dont le tableau ou la sonate sont, en ultime instance, le sujet. Quand je dis discursif, j'entends qu'à la structure figée, close, du perceptif se substitue une organisation ouverte qui, d'un même mouvement, prélève dans la structure des termes et en prescrit l'articulation. Et je renvoie à la proposition plutôt

qu'à la phrase. On peut toujours bâtir une proposition picturale ou musicale en phrase, mais c'est que la phrase s'est de toujours construite -plus ou moins bien, il est vrai- sur la consistance logique de la proposition. Et le trait essentiel de la statue, du monument ou de la symphonie est qu'ils sont gérés par une *logique* discursive, qui n'a pas (sauf en littérature) nécessité de passer par les mots. C'est ce que disait Schoenberg:

"La base de ma musique est mon sens évident de la logique. Je ne peux m'empêcher de penser logiquement et si, lorsque j'écris, les symptômes ... de ma logique musicale apparaissent, même à des endroits où je ne les ai pas consciemment placés, nul; s'il a quelque idée de ce qu'est la logique musicale, ne doit s'en étonner."

Et quand Picasso disait:

"Je ne cherche pas, je trouve"

il ne disait rien d'autre que son obéissance à une logique qui guidait l'oeuvre de trait en trait: logique selon laquelle l'oeuvre elle-même se décidait.

La logique de l'oeuvre passe -quatrième proposition- dans les *opérations* dont elle se fait. Qu'en aucun point de la toile ne manque le crépitement de couleurs d'une tapisserie historiée, que l'intensité de nuances improbables sursouligne les seuils cependant que les extérieurs sont paradoxalement ternes en comparaison, que le regard se porte sur la succession des objets ou des personnages à des hauteurs différentes, faisant basculer en arrière la perspective, est l'ensemble d'opérations qui constitue la logique picturale, le discours de l'oeuvre -Bonnard- jusqu'au jour où la prégnance de l'érotisme ruinera ce dispositif et en commandera un autre, renouant avec la perspective unique, et avec un trivial réalisme.

Reste -c'est la cinquième proposition- que le logique est ici spécifié de passer tout entier -ou en tout cas d'abord- dans le sensible. La matière sensible de l'oeuvre est ce en quoi s'énonce le discours. C'est pourquoi il faut tenir que le discours est ici *immanent* . Immanent au sensible -je n'ai pas dit à l'éphémère de la sensation. Le sensible est un en-soi, comme l'idée. Les rouges, les orangés et les gris de Rothko ont la même consistance, et la même permanence, qu'un concept. Ce fut une étrange erreur des Grecs d'opposer l'inconsistance du sensible à la consistance de l'idée dans le même temps qu'ils avaient un seul terme, *eidos* , pour dire l'idée et la forme, la forme de la statue. Précisons alors ce qui fait un discours immanent. Le logique investit toute expérience,

et toute expérience est sensible. Mais le discours tantôt explore le sensible en posant la question: *qu'en est-il de l'étant?,* tantôt en posant la question: *qu'en est-il du sensible?* Dans le premier cas, on se demande comme Husserl: à travers l'acte du sujet qui se tourne vers un objet et le pose, qu'en est-il en réalité de cet objet, qu'y a-t-il de réalité transcendante au sujet, à la hylé sensible et à la morphé intentionnelle, dans l'arbre en fleurs? La question est, en dernière instance, ontique. Pour la traversée de l'empirie par le mathème scientifique, il s'agit de savoir ce qui est universellement ordonnable, calculable et partant communicable dans ce qui se voit. Le discours cherche là en somme à construire, toujours sur la base de l'expérience sensible, la topographie ou la dynamique des étants. Dans le cas de l'art, c'est la problématique propre du sensible qui est en cause. Qu'est-ce qu'une couleur, ou mieux une rencontre de formes et de couleurs? Pourquoi cela fait-il sens et comment? Qu'est-ce qui se joue dans l'élévation verticale du campanile de la *Signoria* à Florence, dans la tension entre cette élévation et la massivité ocre de la pierre, dans l'étage en encorbellement qui tout à la fois conclut la ligne et la brise? Le discours de l'art -et son sens- sont là, et nulle part ailleurs.

Qu'une oeuvre -sixième point- ait un *sens* est obvie. Sans quoi, elle ne nous retiendrait pas un instant. C'est aussi bien pourquoi il y a une multitude d'oeuvres qui ne sont que des semblants qui ne réussissent à tenir aucun discours, à ne proférer aucun sens -ou n'exposent qu'un sens tout à fait trivial-, qu'aucune logique immanente au sensible ne réussit à conduire. Qu'une oeuvre ait un sens, ait à énoncer un sens, signifie que quelque chose dans le sensible se passe, qui dévoile l'être propre du sensible. Ce qui n'exclut ni la figuration, ni son histoire. Il y a dans le *Jugement dernier* de van der Weyden à Beaune quelque chose d'extraordinaire: la justesse et la grâce des corps nus qui sortent de terre, à une époque où le nu était l'interdit de l'image. Ce qui se passe là, cette intrusion, atteste de la prégnance d'une forme identificatoire qu'il n'est pas question de nier, mais dont il faut bien voir que, comme forme, comme toute structure, elle est close en elle-même, figée; et que le fait esthétique commence au point où le discours l'ouvre, la creuse pour l'articuler, et c'est cette déliaison qui prescrit le sens: ici la forme du corps contrainte -ou libérée- comme énoncé double de soulèvement aisé et de mortelle fragilité, que ponctue l'élan des bras levés, noués ou tout du long écartés: la fragilité telle qu'elle investit le naturel d'une forme présentée dans sa précarité. Le sens naît d'un discours qui *délie* la structure perceptive et *lie* les traits qu'il a prélevés.

Ce qui nous conduit aux approches d'un pas décisif. J'ai dit que les théories de l'art n'avaient cessé de se mesurer -fût-ce sans l'expliciter- avec ce qui était posé dans d'autres champs comme la vérité. Or si l'oeuvre est discours d'un sujet et production d'un sens immanent, la question revient, en des termes qui la cadrent précisément: *y a-t-il une vérité produite par l'oeuvre,* qui ne peut-être qu'une vérité qui lui soit propre? Je n'ai pas dit: une vérité de l'art, exclue du fait de la singularité des oeuvres. L'art n'existe en général que comme pratique, et dans ce que nous avons énoncé de ses conditions. Il n'y a pas de place pour une universalité de ses discours: sa seule universalité est l'immanence au sensible de ses opérations signifiantes. Si vérité il y a, elle ne peut être que de ce qui serait prescrit par l'en-soi du sensible, dans telle *localité* de son énoncé.

Ici s'impose une distinction: on appellera *véridicité* -empruntant le terme au philosophe Alain Badiou- ce qui relève d'un savoir répertorié, dont est possible une analyse exhaustive; on appellera *vérité* une prononciation qui fait événement en ce qu'outrepassant toute possibilité de savoir, tout discernable, elle fait, comme disait Lacan, "trou" dans le savoir, qu'elle excède. Le paradoxe est que du sensible comme tel, il n'existe pas de savoir, sinon le simple inventaire de ses constituants que nous pouvons conduire sur la matière du perçu, et des règles de composition factuelles, comme celles auxquelles Wittgenstein a consacrées ses *Remarques sur les couleurs*; mais on se tromperait pour autant à conclure qu'il n'y a ni véridicité ni vérité de l'oeuvre d'art.

Véridicité on peut dire qu'il y a chaque fois que, dans son discours propre, dans les moyens de son immanence propre, une oeuvre s'énonce *consistante,* la succession des propositions qu'elle juxtapose ou enchaîne faisant Un. La véracité n'est pas l'imitation. Soit ce que portent de sens les traits d'un visage: un portrait, on le sait bien, n'est pas une photographie: non pas seulement parce qu'il choisit, mais parce que la tension de la peau sur son bâti d'os et de muscles est tout autre chose que les mouvements d'un pinceau et le choix d'une touche; le sens ne peut pas être le même, puisque, quand bien ils se "ressemblent", les voies de leur production ne sont pas les mêmes ici et là. En revanche, que la composition, la déliaison et la liaison de la structure visage par l'acte esthétique, puisse produire un visage véridique, c'est-à-dire un visage de peinture doté de sens consistant, l'histoire du portrait l'atteste. Les orbites

enfoncées, en profond retrait, de Scopas, nous les reconnaissons précisément pour ce qu'elles font chaque fois de la même façon consistante sens, sans qu'il y ait la moindre chance de retrouver ce sens-là, voulût-on pour le nommer dire anxiété ou hétérophobie, dès qu'on prétend le libérer de la pierre où il fait entaille.
Il va de soi qu'il y a, au même titre, véridicité d'une toile abstraite: il suffit qu'elle consiste, soit: que ses composants se commandent l'un l'autre pour prononcer une proposition qui a son sujet -au sens cette fois grammatical- et ses prédicats. Disons: tel Franz Kline s'articule avec consistance autour de la stabilité d'une architecture imposée à la rapidité impulsive d'un lancer.

Il va de soi encore que l'exigence de consistance -le faire-un logique d'un multiple- ne se confond en rien avec l'ordre du classique, et que consistance il peut, il doit, y avoir aussi bien d'une installation de vidéos de Nam Yun Park ou d'un dessin fractal.
La vérité, c'est autre chose. Elle fait trou dans le discours immanent au point où ce qui a constitué jusque là sa consistance se brise sur un excès dont elle ne peut discerner que le rebord. Point, en un sens, de défaillance -l'inconsistance menace-, mais de défaillance par trop-plein de ce qui ne parvient pas à advenir au dit. L'oeuvre Mahler, ses élans sans cesse repris et sans cesse suivis de fracassants naufrages où la saturation des composants musicaux est telle que l'oreille ne parvient plus à composer, et que suit un effritement à peine audible, bribes de musique insignifiantes dispersées dans le vide, on est convenu aujourd'hui de la lire comme dressant le constat funéraire du classicisme musical; cela s'entend, dans son contexte historique; cela pourrait s'entendre aussi comme la confrontation de l'oeuvre finie avec l'infini des puissances du musical sur lequel elle vient se briser: dans tous les cas, quelque chose advient dans le tissu de la musique qui l'ouvre à ce qui, du fond d'elle-même, la déborde, que cela se dise la puissance ou la mort; et c'est cela, au coeur de la consistance, cet impossible à faire consister, l'insigne d'une.vérité locale dans l'oeuvre. Qui, prise dans le mouvement de celle-ci, ne sera jamais, même si elle se répète ailleurs, que tenue dans la déchirure par quoi elle rompt la trame de chacune.

L'énonciation d'une vérité par l'oeuvre, en l'oeuvre, on la trouverait aussi bien dans la sérénité de la *Vénus* de Dresde: dyade incompossible de présence et d'absence; présence du corps doucement rayonnant, tout du long étendu nu

sur l'éclat d'un coussin rouge et d'un drap blanc, mais absence -hors le roc auquel la femme est adossée- d'un paysage en retrait sur le premier plan, ne s'y soudant pas, éteint et parfaitement immobile, quoique meublé désert, suspendu; absence du corps enfoncé dans le sommeil -clos les yeux et la bouche, caché le sexe par la main, reclose dans son propre cerne l'image corporelle-, mais présence du paysage dans son extraordinaire précision qui détache au loin la moindre fenêtre, la moindre feuille; le présent est absence, l'absent est présence, et ce jeu double épouse les traits antithétiques propres à l'icône: la *Vénus* -que je m'obstine à tenir, en dépit de la mode, pour de Giorgione, Titien n'ayant jamais fait preuve de pareille rêveuse sérénité- est cela: une icône laïque, naturalisée, qui ouvre l'un dans l'autre le tout-présent de la chair du monde et le tout-absent de l'inéluctablement ailleurs, sans que se laisse penser comment le sensible peut être à la fois le là et le retrait. On tient bien ici tout ce qui structure une vérité: en tant qu'elle s'ouvre sur ce qui est radicalement excès, elle est infinie; en tant qu'elle s'inscrit dans la síngularité d'une oeuvre, elle est portée par un discours strictement fini.

Une autre figure, symétrique de l'excès, est la butée du discours immanent contre l'impossible de déplier la consistance de ses constituants. J'ai développé en une autre occasion ce qu'il y a d'irréductible à l'analyse dans la double impossibilité de penser la lumière sans la couleur et de réduire l'une à l'autre: c'est ce que j'appelle une conjonction disjonctive. On pourrait en dire autant du son -pris dans l'échelle des hauteurs- et du timbre. Autant de vérités qui ouvrent le discours à ce qui l'excède.
Si j'ai prononcé le mot *énonciation,* c'est pour marquer une dernière conséquence de la distinction entre véracité et vérité: l'énoncé de consistance est supporté par son sujet, l'énonciation de vérité *engage* son sujet (le sujet pictural, le sujet musical) que son discours met au risque de l'inconsistance. Un développement ultérieur de ce thème, en faisant référence de la psychanalyse, montrerait que ce qui a surgi là, et a fait motif du discours, est de l'ordre de la traversée du Symbolique par le Réel du désir.

On aura compris par le choix même de mes exemples que je ne crois pas qu'il soit licite de produire une théorie de l'art qui ait autre chose à dire qu'une théorie de *l'oeuvre* d'art en général; et que je ne tiens pas non plus qu'une telle théorie soit possible, ni sur la base des analyses historiques, stylistiques, ou herméneutiques, nécessairement particulières, ni depuis les tentatives

philosophiques pour cerner un universel du projet artistique, toute particularité abolie. Ce qui oppose une analyse comme celle que je viens de faire -je dis une analyse, et non une théorie- à ces deux démarches opposées, c'est qu'elle prend assise dans *l'opération singulière* -les deux mots sont essentiels- dont est faite une oeuvre. Il n'y a pas d'autre fin de l'art que d'être un des modes de la pensée et qui ne s'identifie que par le champ d'immanence dans lequel il pense. C'est ce champ qu'il faut étudier, et demander: *à quelles conditions la pensée propre d'une oeuvre est-elle possible?* C'est de ce que commande cette singularité de la pensée inscrite dans les opérations de l'oeuvre qu'au contraire je suis parti, tentant de me tenir aux réquisits logiques de ce qui chaque fois est prononcé comme le discours dont répond un sujet capable de vérité.

C.N.R.S., Paris

François Wahl

NOTES

*Communication présentée dans le cadre du colloque "Teoria del quadro", coordonné par Omar Calabrese (Urbino, CISeL, 6-8 juillet 1998).

[1] Je dirai librement le peintre, le musicien, etc, en entendant chaque fois l' "artiste" en général.

[2] Et dont tout ce qui s'écrit sur l'art conserve le leurre: celui qui campe un sujet auteur ou spectateur en face du monde ou de l'oeuvre, quand les deux derniers ne sont que les énoncés qui les portent et les deux premiers que les énoncés qu'ils en portent: les uns et les autres au même titre sujets.

A	B	C
Semiotica, linguistica, semantica Sémiotique, linguistique, sémantique Semiotics, Linguistics, Semantics	Semiotica narrativa e discorsiva. Retorica Sémiotique narrative et discursive. Rhétorique. Semiotics of narrative and discourse. Rhetoric	Socio-semiotica (socio- ed etno-linguistica) Socio-sémiotique (socio- et ethno-linguistique) Socio-Semiotics (Socio- and Ethno-Linguistics)
D	**E**	**F**
Semiotica letteraria; mitologia e folklore; poetica Sémiotique litteraire; mythologie et folklore; poétique. Literary Semiotics; Mythology and Folkloristics; Poetics	Semiotiche auditive. Sémiotiques auditives. Audio Semiotics.	Semiotiche visive e audio-visive Sémiotiques visuelles et audio-visuelles Visual and audio-visual Semiotics