



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Storia
delle Arti e Conservazione dei Beni
Artistici

Tesi di Laurea

Per una genealogia delle immagini

Francis Bacon-Bill Viola-
Marlene Dumas

Relatore

Ch.mo Prof. Giuseppe Barbieri

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Silvia Burini

Laureanda

Eleonora Bianca Battelli

870599

Anno Accademico

2022/2023

Abstract: Il panorama contemporaneo dell'arte visiva presenta spesso immagini appartenenti all'arte del passato, a volte riconoscibili, altre volte mimeticamente inserite in contesti nuovi. La tesi vuole offrire un contributo alla genealogia delle immagini in tre artisti contemporanei: Francis Bacon, Bill Viola e Marlene Dumas. La prima parte vede una sintetica analisi degli aspetti critici e metodologici che si pensa possano essere utili a delineare le modalità del dialogo dell'arte con il passato. L'approccio adottato in questa sede prevede che l'immagine abbia un carattere intermediale e intertestuale e, inoltre, si assume che la sfera culturale sia composta da strutture aperte e dialoganti (semiosfera). In secondo luogo, ci si focalizzerà sulle modalità di "sopravvivenza" e di trasmissione di tali immagini. L'ultima parte è interamente dedicata al lavoro degli artisti; crediamo che l'analisi di alcune opere scelte sia utile ad illustrare i processi di continuità nel contemporaneo.

The contemporary landscape of visual art often features images belonging to the art of the past, sometimes recognizable, other times mimetically integrated into new contexts. This thesis aims to contribute to the genealogy of images in three contemporary artists: Francis Bacon, Bill Viola, and Marlene Dumas. The first part involves a concise analysis of critical and methodological aspects that are believed to be useful in delineating the ways in which art engages with the past. The approach adopted here assumes that the image has an intermedial and intertextual character and, furthermore, assumes that the cultural sphere consists of open and dialoguing structures (semiosphere). Secondly, we will focus on the modes of "survival" and transmission of these images. The final part is entirely dedicated to the work of the artists; we believe that the analysis of selected works is useful in illustrating processes of continuity in the contemporary art scene.

Sommario

| | |
|---|----|
| 1.1 Aby Warburg: i fondamenti della sua eredità | 5 |
| 1.1.1 Comparse accidentali | 6 |
| 1.1.2 Variabili e sopravvivenze | 10 |
| 1.1.3 Un' "antica" formula | 13 |
| 1.2 Metodi e approcci per immagini fluide | 16 |
| 1.2.1 Autonomia delle immagini | 17 |
| 1.2.2 Dalla <i>fine della storia dell'arte</i> all'inizio di un' <i>antropologia delle immagini</i> | 22 |
| 1.2.3 Esplosioni | 30 |
| 2.1 Mnemosyne, <i>attraversi con piedi alati l'etere luminoso</i> | 38 |
| 2.1.1 Bilderatlas | 39 |
| 2.1.2 Il montaggio nel teatro della memoria | 47 |
| 2.1.3 Una scomoda Musa nel <i>gioco di tutte le epoche</i> | 55 |
| 2.2 Immagine doppia tra visivo e verbale | 65 |
| 2.2.1 Strutture aperte | 65 |
| 2.2.2 L'eclissi: per una genealogia de <i>L'Ofelia</i> in pittura | 74 |
| 3.1 Francis Bacon | 79 |
| 3.1.1 Dialoghi e distorsioni | 82 |
| 3.1.2 Il teatro dell'angoscia | 89 |

| | |
|---|-----|
| 3.2 Bill Viola | 97 |
| 3.2.1 <i>Dolorosa: passioni profane</i> | 98 |
| 3.2.2 Ascensioni e ascendenze | 106 |
| 3.3 Marlene Dumas | 114 |
| 3.3.1 <i>Painting her meaning</i> | 116 |
| 3.3.2 <i>Venere e Adone, per sempre</i> | 128 |
| Conclusioni | 133 |
| Nota bibliografica | 138 |
| Tesi di laurea e di dottorato | 163 |
| Nota sitografica | 164 |

1.1 Aby Warburg: i fondamenti della sua eredità

In questa sezione verrà individuata l'eredità di Aby Warburg¹ trasmessa alle attuali metodologie nel campo degli studi visuali, nella storia dell'arte e, più in generale, nei vari approcci delineatisi per lo studio della cultura. In prima battuta verrà esaminato il rapporto dello studioso tedesco con le linee di pensiero che

¹ ABY WARBURG (Amburgo, 1866- 1929) è stato uno storico dell'arte e un teorico della cultura. Le sue idee visionarie culminano con la fondazione della biblioteca per gli studi culturali: Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. È opportuno precisare che la bibliografia circa lo studioso amburghese è estremamente vasta. Non sta a noi, in questa sede affrontare ogni ambito toccato dai suoi studi, pertanto, ci si limita a fornire alcune fonti bibliografiche recenti sul vasto argomento: GEORGES DIDI-HUBERMAN, *The Surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology*, "Oxford Art Journal" 25, n. 1 (2002), pp. 59-69; CARLO SEVERI, *Warburg Anthropologue Ou Le Déchiffrement d'une Utopie: De La Biologie Des Images à l'anthropologie de La Mémoire*, "L'Homme", n. 165(2003), pp. 77-128; SVEN LÜTTICKEN, *Keep Your Distance. Aby Warburg on Myth and Modern Art*, "Oxford Art Journal" 28, n. 1 (2005), pp. 45-59; KARIN HELLWIG, *Aby Warburg Und Das 'Weberinnenbild' von Diego Velázquez*, "Zeitschrift Für Kunstgeschichte" 69, n. 4 (2006): 548-560; DOROTHEA MCEWAN, *Aby Warburg's (1866-1929) Dots and Lines. Mapping the Diffusion of Astrological Motifs in Art History*, "German Studies Review" 29, n. 2 (2006): 243-268; CLAUDE IMBERT, NIMA BASSIRI, MICHAEL ALLAN, *Aby Warburg, Between Kant and Boas: from Aesthetics to the Anthropology of Images*, "Qui Parle" 16, n.1(2006), pp.1-45; ABY WARBURG, FRANZ BOAS, BENEDETTA CASTELLI GUIDI, *Aby Warburg and Franz Boas: Two Letters from the Warburg Archive: The Correspondence between Franz Boas and Aby Warburg (1924-1925)*, "RES: Anthropology and Aesthetics", n.52(2007), pp. 221-230; MATTHEW RAMPLEY, *Aby Warburg: Kulturwissenschaft, Judaism and the Politics of Identity*, "Oxford Art Journal" 33, n. 3 (2010), pp. 317-335; SARA ANGEL, *The Mnemosyne Atlas and the Meaning of Panel 79 in Aby Warburg's Oeuvre as a Distributed Object*, "Leonardo" 44, no. 3 (2011), pp. 266-267; CLAUDIA WEDEPOHL, *Menemonics, Mneme and Mnemosyne. Aby Warburg's Theory of Memory*, "Buniana&Campanelliana" 20, n.2(2014), pp. 385-402; MATTHEW VOLLGRAFF, *The Archive and the Labyrinth: On the Contemporary Bilderatlas*, "October" 149 (2014), pp. 143-58; ROBERT KOPP, *Aby Warburg Enfin!*, "Revue Des Deux Mondes" (2016), pp.171-74; CLAUDIA WEDEPOHL, *Why Botticelli?: Aby Warburg's Search for a New Approach to Quattrocento Italian Art*, In *Botticelli Past and Present*, a cura di Ana Debenedetti and Caroline Elam, Londra, MUSE, 2019, pp.183-202. Inoltre, per una bibliografia aggiornata e accessibile online: *La Rivista di Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale* curata da Monica Centanni è rivolta quasi completamente agli studi warburghiani.

hanno caratterizzato la sua epoca, in particolare con la corrente evoluzionistica e il suo maggior esponente, Charles Darwin².

In secondo luogo, si farà luce sui due paradigmi complementari ideati da Warburg, utili soprattutto per uno studio dell'immagine applicato alla disciplina storico-artistica: *Nachleben* e *Pathosformeln*. Verrà analizzata una bibliografia recente per capire meglio quali siano state le ultime interpretazioni in merito e come si declinano alle necessità del contemporaneo.

La questione legata all'atlante delle immagini, *Bilderatlas Mnemosine*, verrà più ampiamente affrontata nella sezione dedicata agli archivi come fonte di cultura, alla selezione e al montaggio. È opportuno che il vasto tema della memoria collettiva venga affrontato con la debita attenzione per essere, infine, adeguatamente contestualizzato nell'ambito dei casi studio.

1.1.1 Comparsa accidentali

È certamente sorprendente che perduti per molte, forse centinaia, di generazioni, debbano apparire di nuovo... In una razza che non è stata incrociata, ma in cui entrambi gli ascendenti hanno perduto alcuni caratteri dei loro progenitori, a tendenza debole o forte che sia a riprodurre il carattere perduto, potrebbe, come abbiamo già osservato, trasmettersi per un numero quasi illimitato di generazioni. Quando un carattere perduto riappare in una razza dopo un gran numero di generazioni, l'ipotesi più probabile è non già che un individuo torni a rassomigliare improvvisamente a un antenato che lo ha preceduto di centinaia di generazioni, ma

² Charles Darwin (Shrewsbury, 1809- Londra 1882), è stato scienziato, biologo ed esploratore. Noto principalmente per la sua teoria sull'origine delle specie. Non si intende, in questa sede, effettuare un'analisi teorica del suo pensiero; le citazioni riguardanti l'autore ne prendono in esame frammenti dove viene evidenziata la comparsa dei cosiddetti geni regressivi.

che il carattere in questione sia rimasto latente in tutte le successive generazioni e infine, presentandosi le condizioni favorevoli a noi sconosciute, sia ricomparso.³

La citazione sopra riportata è tratta da *L'origine della specie* di Charles Darwin del 1859, le cui teorie hanno avuto un grande impatto non solo sulla scienza bensì anche sulle teorie evoluzionistiche dell'antropologia, oggi ormai desuete, e in una certa misura, sul metodo scientifico che stava prendendo piede nelle discipline storico-artistiche. Persino in Aby Warburg, come sappiamo e come chiarisce nel suo volume *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* (2002) Didi-Huberman, l'influenza di Darwin è evidente; Warburg si avvicinò allo studioso dell'evoluzione nel periodo dei suoi studi rinascimentali a Firenze⁴, mentre cercava di formulare il concetto delle formule patetiche. Durante la sua permanenza fiorentina il suo studio consistette prevalentemente nel ricercare un'impronta primitiva nella mimica umana; venne soprattutto analizzata l'evoluzione delle espressioni e delle emozioni mimiche. Il testo cui fa riferimento è *The Expression of the Emotion in Man and Animals*, 1872.⁵

È possibile tracciare una indiretta lettura di Darwin nella formulazione dei complessi metodi warburghiani (in particolare il binomio complementare di *Pathosformeln-Nachleben*), in una prospettiva che coglie come spunto non la teoria evoluzionistica nel suo complesso ma, invece, muove dalle sue debolezze, dalle anomalie e dai punti morti in essa riscontrati. La citazione iniziale, difatti, fa parte

³ CHARLES DARWIN, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or The Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, London, Murray, 1859, pp. 218-219, cit. in GEORGES DIDI HUBERMAN, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, 2002, tr.it. a cura di Alessandro Serra, Torino, Bollati Borlinghieri, 2006, p. 86.

⁴ È il 1888 quando Aby Warburg annota nel suo diario l'utilità riscontrata nel leggere le teorie darwiniane. Alcune pagine del suo diario appaiono fedelmente in ERNST GOMBRICH, *Aby Warburg. Una biografia Intellettuale*, 1970, tr.it., a cura di Alessandro Dal Lago e Pier Aldo Rovatti, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 71.

⁵ Avremo modo di approfondire la nozione di *Pathosformeln* più avanti in questo elaborato.

di un testo precedente allo studio sulle espressioni e si riferisce a uno dei punti deboli dell'evoluzionismo lineare: la ricomparsa dei geni primitivi⁶. Darwin qui evidenziava un fenomeno, un evento inaspettato che rompeva la continuità del progresso evolutivo con l'emergenza di un anacronismo genetico, le cui cause risultavano ignote. Sebbene Warburg, almeno da quanto è stato possibile desumere dai suoi scritti, non si sia mai appellato direttamente alla nozione di anomalia ereditaria o alla ricomparsa di geni regressivi, riscontrò una simile difformità nelle opere di Ghiberti quando riconobbe «delle caratteristiche manieriste che sfuggono alla concezione del progresso vasariana»⁷. Questa scoperta, avvenuta nel corso dei suoi studi sul Rinascimento nel 1888 a Firenze, segnava uno spartiacque nella sua concezione della storia dell'arte. Negli anni a venire, lo studioso tedesco fece del Rinascimento il centro focale dei suoi interessi. La sua tesi di dottorato si articolava sui due più grandi lavori di Botticelli: *La primavera* e *La nascita di Venere*. Queste ricerche lo portarono a coniare le nozioni di *Nachleben* e *Pathosformeln*, le quali divennero centrali nel suo metodo intriso di eterocronie e molteplicità. Procedere per scompartimenti rigidi

⁶ Cito per esteso il paragrafo in CHARLES DARWIN, *On the Origin...* pp.218-219: «Nei colombi abbiamo però un altro caso, cioè la comparsa accidentale, in tutte le razze, di uccelli di un colore blu ardesia con due strisce nere sulle ali, groppone bianco, una striscia all'estremità della coda, con penne esterne bordate esternamente di bianco in prossimità della base. Poiché tutti questi segni sono stati caratteristici del progenitore colombo torraio, mi sembra che non si possa dubitare trattarsi di un caso di reversione anziché di una variazione nuova, ma analoga, che appaia indipendentemente in più razze... è certamente sorprendente che caratteri perduti per molte, forse centinaia, di generazioni, debbano apparire di nuovo... In una razza che non è stata incrociata, ma in cui entrambi gli ascendenti hanno perduto alcuni caratteri dei loro progenitori, la tendenza debole o forte che sia a riprodurre il carattere perduto, potrebbe, come abbiamo già osservato, trasmettersi per un numero quasi illimitato di generazioni. Quando un carattere perduto appare in una razza dopo un gran numero di generazioni, l'ipotesi più probabile è non già che un individuo torni a rassomigliare improvvisamente a un antenato che lo ha preceduto di centinaia di generazioni, ma che il carattere in questione sia rimasto latente in tutte le successive generazioni e infine, presentandosi le condizioni favorevoli a noi sconosciute, sia ricomparso.»

⁷ Cit. GOMBRICH, *Aby Warburg...* cit., p. 640.

di stile e periodo non era sufficiente per delineare la proto-scienza della cultura per immagini che Warburg aveva in mente.

Didi-Huberman, nel suo volume *L'immagine insepolta...*, dedica al tema dell'evoluzionismo in Warburg un breve capitolo intitolato *Destini dell'evoluzionismo, eterocronie*⁸. In questa sede viene confermato il fatto che la sopravvivenza, ovvero il *Nachleben*, abbia riscontato il suo primo utilizzo, spesso approssimato, nell'antropologia e nelle teorie evoluzionistiche⁹, ma che esso sia anche stato ampiamente frainteso. Un'interpretazione semplificata del concetto di *Nachleben* è sopravvissuta a lungo, se ne trova traccia anche nel saggio di Ernst Gombrich, precedentemente citato, dove, secondo Didi-Huberman, si rischia di chiudere le vie teoriche aperte dalla nozione warburghiana, limitando il suo pensiero a un trasferimento diretto dell'evoluzionismo biologico all'evoluzione delle arti. Questa interpretazione potrebbe portare a pensare che lo stile più forte fosse capace di soppiantare lo stile più debole, rimarcando una visione di progresso lineare. Naturalmente, questo modello metodologico non potrebbe essere adatto a un approccio all'arte contemporanea, che vede una mescolanza attiva di stili e temporalità molteplici¹⁰. Al contempo ricorda come la teoria dell'evoluzione abbia di fatto introdotto la questione del tempo nella biologia e, con essa, la «questione dei tempi»¹¹.

⁸ DIDI-HUBERMAN, *L'immagine...*, cit. pp. 60-68.

⁹ Cfr. *ivi*, p.64.

¹⁰ "In the early part of the twentieth century, Warburg shifted the focal point of his art-historical research away from the study of styles and toward the study of the transmission of culture. The key slogan for Warburg's nameless discipline was *Nachleben der Antike*, a phrase that was proved almost impossible to translate accurately into English, the closest interpretation perhaps being the survival of antiquity. (...) Warburg discovered strange anachronisms in the visible world, traces of antiquity in the visual form and practices of the present." Cfr. SHARON SLIWANSKI, *Icarus Returned: The falling man and the survival of antiquity*, in *Contemporary Art and Classical Myth*, a cura di Isabel Lorrington Wallace, Jennie Hirsh, New York, Routledge, 2016, pp. 199-216, qui p. 209.

¹¹ DIDI-HUBERMAN, *L'immagine...*, p.67. Si intende le diverse e complesse temporalità di alcuni fenomeni evolutivi, come per esempio l'ereditarietà e la comparsa di geni regressivi.

Aby Warburg operava una rottura decisiva con le nozioni stesse di “progresso” e di “sviluppo” storici. Giocava insomma l’evoluzionismo contro sé stesso. Lo decostruiva con il semplice riconoscere quei fenomeni di sopravvivenza, quei casi di *Nachleben* che dovremo (...) tentare di riafferrare nella loro elaborazione specifica.¹²

1.1.2 Variabili e sopravvivenze

Nei successivi paragrafi verrà evidenziata la rilevanza dell’approccio multidisciplinare che distingue il metodo di Warburg, rendendolo tutt’ora (forse al giorno d’oggi più che mai) attuale e proficuo particolarmente nell’ambito della cultura visuale ove l’intreccio di antropologia e scienza assume un ruolo fondamentale. Compare proprio quest’anno, in uno dei numeri più recenti della rivista *Engramma*, un interessante articolo di Raoul Kirchmayr: *Per una semantica del Nach*. L’autore vi analizza la semantica del termine *Nachleben*, che esprime il singolare rapporto tra immagine e tempo in tre autori che la storia delle idee ha spesso accostato: Warburg, Benjamin e Freud¹³. Il punto di riferimento da cui parte la riflessione è l’interesse comune per lo statuto epistemologico delle immagini in relazione alla loro storicità. Lo scopo del saggio è anche quello di

¹² Cfr. *ivi*, p. 68.

¹³ Tema simile a quello affrontato da Michele Cometa nella sua più recente pubblicazione: MICHELE COMETA, *Cultura Visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2020. Ciononostante, Kirchmayr si dissocia apertamente dai suoi metodi: “La triade Freud – Warburg – Benjamin è oggetto di una ricerca di studi visivi di Michele Cometa (M. Cometa, *Cultura visuale*, Milano-Cortina 2021), che procede per accumulazione di contenuti culturali e riferimenti bibliografici convergenti verso l’ipotesi di una “svolta bio-culturale nella teoria delle immagini” (nelle conclusioni del libro, al capitolo *Sopravvivenze*, 305). Da un punto di vista metodologico, l’ipotesi che avanza in questo contributo, che sostiene la radicale storicità delle immagini, si pone in antitesi rispetto al lavoro di Cometa.”.

mettere in guardia da un uso retorico del termine warburghiano e di vederne una configurazione più concreta nel panorama degli studi culturali.

L'autore mostra di intendere il termine da un punto di vista ben preciso:

[Il *nachleben* come] un'idea d'inconscio storico che esorbita rispetto alla sua rappresentazione come di una potenza formatrice 'profonda' e nascosta, e che si avvicina piuttosto a un modello caratterizzato da un insieme dinamico di rapporti di forza che mutano e si trasformano costantemente e che, pur essendo di per sé invisibili, contribuiscono alla configurazione d'insiemi o famiglie d'immagini che si strutturano secondo una temporalità complessa e *nachträglich*.

È in questo modo che essi vanno così a comporre l'archivio delle forme culturali che una tradizione sedimenta. L'inconscio storico è dunque accessibile attraverso lo studio delle distorsioni delle immagini nel corso delle loro migrazioni. Se la distorsione acquista così valore *sintomale*, si comprende come nella figura siano i dettagli a creare quelle tracce di una differenza che dove essa si manifesta, là anche si cancella.¹⁴

E ancora, proponendo un approccio integrativo di tipo decostruttivista:

In questo senso, un'ermeneutica del dettaglio – che ancora appartiene all'orizzonte dell'iconologia warburghiana – richiede d'essere integrata da protocolli decostruttivi, mediante i quali l'attenzione per gli scarti, i vuoti, le assenze, ecc. nei processi di formazione delle immagini si indirizza al di là di un reperimento delle origini (e perfino di una loro riattivazione) e dunque non richiede più d'isciversi in una sintassi dell'Ur-ma, appunto, in una sintassi del nach-.¹⁵

¹⁴ RAOUL KIRCHMAYR, *Per una semantica del Nach. Osservazioni di metodo su Warburg, Freud e Benjamin*, "Engramma" n. 199, febbraio 2023, pp. 57-66, qui p. 65.

¹⁵ Cit. ibidem.

Una simile lettura dei presupposti metodologici di Warburg è utile per cercare di affrontare, come faremo successivamente all'interno di questo lavoro, il vasto tema riguardante i processi di significazione. Un'ermeneutica del dettaglio, con la successiva individuazione della distorsione a cui l'immagine è soggetta per mezzo delle sue migrazioni, potrebbe illuminare il modo e i significanti di queste *sopravvivenze* che continuano a presentarsi: farci intendere qual è la loro funzione culturale e in che modo si riconfigurano (o vengono riconfigurate).

Presupponendo una funzione culturale delle opere, che si attua mediante la prospettiva storica che il destinatario adotta al momento della fruizione, è opportuno fare riferimento all'approccio proposto da Daniel Arasse ne *Il Dettaglio* (1996) in cui l'autore vede il dettaglio (pittorico) come un «portatore di valori intellettuali e culturali»¹⁶. Inoltre, conferisce al pittore lo status di «agente della cultura»¹⁷ con il prestigioso compito di scegliere¹⁸ il dettaglio "giusto". Si potrebbe dedurre, quindi, che è proprio il particolare ad avere un valore fondamentale in ciò che si definisce *sopravvivenza dell'immagine*. L'aspetto fondamentale di questo sguardo non è quello di tentare una ricostruzione storiografica dei dettagli in sé, ma piuttosto tentare di approcciare la storia della loro funzione, del loro utilizzo e dei loro significati.

¹⁶ DANIEL ARASSE, *Il Dettaglio*, 1996, tr.it., Milano, Il saggiatore, 2007, cit. p.147. In particolare, si fa riferimento metafora albertiana della pittura come finestra sul mondo con la quale si ha una svolta nel passaggio dal dettaglio decorativo, o al limite descrittivo, a un dettaglio che veicola significati di maggior rilevanza culturale. Arasse non intende affrontare il dettaglio dal punto di vista rigidamente iconografico (lo scritto è *de facto* una critica al modello iconografico panofskyano). Piuttosto considera il dipinto (l'opera se applichiamo il suo approccio su altri mezzi espressivi) come dettaglio e modello di rappresentazione della realtà.

¹⁷ Cit. *ibidem*.

¹⁸ Nel capitolo dedicato all'archivio (di immagini e altri testi) come fonte inesauribile di cultura, verrà prestata particolare attenzione al concetto di selezione e consecutivo montaggio, cui i dettagli ne costituiscono la variabile più significativa.

Arasse, dunque, abolisce la distanza classica da cui dovrebbe venir guardata o, meglio, contemplata, un'opera; per cogliere il dettaglio, lo sguardo dev'essere ravvicinato. Non vi è approccio contemplativo né una ricerca armonica di una presunta unità spaziale. Il concetto di armonia classica era già stato parzialmente messo in discussione già da Warburg. La tensione interna, che lo studioso individuava essere preponderante nella produzione visiva rinascimentale, è il fulcro degli studi compiuti a Firenze i quali proseguirono nella direzione di un noto paradigma: le *Pathosformeln*¹⁹. È chiaro che le due visioni non sono sovrapponibili, ma si deduce che ciò che li lega, più che il mezzo, è un fine simile.

1.1.3 Un' "antica" formula

La nozione di *Pathosformeln* è spesso citata nell'ambito della *Kulturwissenschaft* (o scienza della cultura) come un concetto chiave degli studi culturali. Tuttavia, la definizione della nozione è piuttosto imprecisa, lo stesso Warburg non ne ha mai fornito una definizione puntuale. Si tratta di un'analisi della rappresentazione del gesto espressivo, in particolare nell'arte rinascimentale, in cui riecheggiano antichi moti di affetti archetipici. Gli interessi di Warburg comprendono infatti, anzitutto, la migrazione e la circolazione delle immagini attraverso il tempo e lo spazio²⁰.

La base della formula del pathos, più che nell'espressione, sta nel movimento. Quando compì la sua dissertazione sui capolavori di Botticelli (*La Venere e La*

¹⁹ Tale paradigma fu esposto per la prima volta al convegno dal titolo *Dürer und die italienische Antike* nel 1906 a Lipsia. Pochi anni dopo, nel 1912, in occasione del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte tenutosi a Roma, Warburg presentò la sua innovativa "iconologia dell'intervallo", basandosi sullo studio degli affreschi di Palazzo Schifanoia.

²⁰ Cfr. KERSTIN SCHANKWEILER, PHILIPP WUSCHNER, *Images that move. Analyzing Affect with Aby Warburg*, in *Analyzing Affective Societies. Methods and Methodologies*, a cura di Antje Khal, London, Routledge, 2019, pp. 101-119, qui p. 106.

primavera), l'intensità affettiva, o il pathos, non si coglieva nel volto dei soggetti raffigurati²¹. Lo individuò piuttosto nel dettaglio dei capelli ondulati della Venere, nei petali mossi dalla brezza e nella gestualità, infine, delle ninfe. Questi elementi in movimento agiscono in maniera accessoria – Warburg coniò il termine *Bewegets Beiwerk* (letteralmente: accessorio in movimento) - e possono essere rintracciati nella cronologia dei generi artistici rimanendo pressoché immutati. Dunque, se un artista avesse voluto intensificare il pathos di un'immagine, avrebbe potuto farlo per mezzo di schemi di dettagli antichi, indipendenti dall'espressione facciale del soggetto.²²

Un interessante appunto che facilita la comprensione della nozione enigmatica di *Pathosformeln* è stato fornito da Salvatore Settis nel suo saggio *Aby Warburg, il demone della forma* (2012):

La prima operazione da fare per spiegare le *Pathosformeln* è la più ovvia: separare le due parole, *Pathos* e *Formel*, prima di rimetterle assieme. È chiaro che, se a *pathos* sono legate nozioni di instabilità, movimento e instabilità, *formel*, al contrario comporta fissità, ripetizione di stereotipi. Questo contrasto è centrale, e segna la direzione interpretativa. Nella tradizione antica *pathos* è “un'agitazione e un impeto dell'animo”. La *formel* che lo contiene e lo esprime è, al contrario, una convenzione espressiva destinata a perpetuarsi nel tempo, a passare di generazione in generazione. Disseccata e irrigidita, potrà essere riconosciuta mille anni dopo (secondo il meccanismo del *Nachleben der Antike*. Il *pathos* è instabile, la *formel* è durevole.²³

²¹ Cfr. *ibidem*.

²² Cfr. *ivi* p. 108.

²³ SALVATORE SETTIS, *Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria, "Engramma"100* (2012), pp.269-287, qui p. 273. L'articolo è tratto da una lezione dello stesso Settis, tenuta in diverse circostanze, negli anni Novanta, tra Amburgo (1991) e Parigi (1995).

Questa dialettica tra movimento e fissità provoca una tensione significativa, portatrice quindi di senso, che, a sua volta, nel ripresentarsi della medesima formula, assume spesso anche significati contrastanti²⁴. Riassumendo: le formule sono veicoli di *pathos* di per sé universali (immobili) e reiterabili all'infinito, in tempi, luoghi e contesti diversi; al contempo il *pathos* contiene dei principi empatici che a loro volta attivano sentimenti soggettivi (mobili), dipendenti dal tempo, dal luogo, dal contesto e infine dal destinatario che fruisce di tali immagini. In conclusione, riprendendo il discorso da un'ottica macroscopica, emerge che la nozione di *pathos* è per definizione immateriale e appartenente, dal punto di vista ontologico, all'immagine; la *formula*, contrariamente, si materializza attraverso la rappresentazione e quindi tramite un medium tangibile. La presenza di queste formule getta un ponte tra l'illusorio (rappresentato) e il reale²⁵, e questo collegamento è reso possibile dal dato

²⁴ Cfr. *ivi* p. 274: «Guardiamo, per esempio, allo schema 'del ginocchio piegato' (una gamba tesa e l'altra flessa, col ginocchio piegato e puntato ad es. a terra, su un altare o sul dorso di un animale). Esso può essere usato per significati opposti: se è applicato a Cassandra che si rifugia nel tempio di Atena puntando il ginocchio presso la statua della dea mentre Aiace la aggredisce, indica il *pathos* del vinto; quando è usato per Mitra che punta il ginocchio sul dorso del toro che sta uccidendo, indica il *pathos* del vincitore. Esempi come questo corrispondono a quello che Warburg chiamava *Polarisierung*.»

Similmente, sebbene si tratti di una sede incentrata soprattutto sul rapporto tra rappresentazione visiva e quella testuale, si evidenzia un simile fenomeno riguardante la posizione delle braccia alzate nella rappresentazione religiosa. Meyer Schapiro in *Parole e immagini* (1973) nei due capitoli centrali, dove prende in esame la storia biblica di Mosè e degli Amaleciti, spiega la variazione nella rappresentazione che si traduce mediante, diverse influenze politiche, psicologiche e religiose. Il suo punto centrale in questa sezione è importante: il testo biblico -o qualsiasi testo di questo tipo- sosterrà molte interpretazioni. Più precisamente, questi testi potrebbero essere conosciuti solo attraverso interpretazioni e Schapiro mostra come queste, presentate visivamente, siano determinate dal contesto culturale da cui provengono. Cfr. MEYER SCHAPIRO, *Parole e Immagini*, 1973, tr.it., a cura di Susanna Boschi, Parma, Pratiche, 1985, p.15: «Ci si è chiesti se le braccia alzate rappresentino semplicemente la preghiera o non piuttosto il segno della croce. Ma per i primi cristiani tale ambiguità non sussisteva, dal momento che la posizione di preghiera con le braccia alzate e aperte era considerata un segno della croce.»

²⁵ Cfr. SALVATORE NATOLI, *Ermeneutica e genealogia*, Filosofia e metodo in Nietzsche, Heidegger, Foucault, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 37.

emotivo che parte dall'immagine, trasmessa da un medium, e si esperisce nel suo destinatario (corpo).

1.2 Metodi e approcci per immagini fluide

In questo paragrafo si porrà l'attenzione a personalità di fondamentale rilevanza nel campo storico artistico, in quello linguistico e più ampiamente, in quello culturale: W.J.T. Mitchell in rapporto a Wittgenstein, Hans Belting e Jurij M. Lotman. Il loro contributo teorico è imprescindibile e, se anche non verrà presentato in maniera esaustiva in questa sede, verranno individuati gli strumenti preziosi che consentiranno di indagare più puntualmente il vasto tema dell'immagine.

Dapprima richiamerò brevemente il rapporto immagine/linguaggio, un tema che emergerà diverse volte durante questa trattazione, soprattutto nell'ambito dell'intertestualità, alla nascita della Visual Culture. Il discorso verterà sul binomio Wittgenstein-Mitchell e sui loro approcci, sicuramente diversi, ma complementari.

Il secondo paragrafo vedrà protagonista Hans Belting, una personalità di enorme rilievo sia nel campo storico-artistico che in quello dell'antropologia culturale. Si discuterà principalmente l'importanza del suo celebre saggio *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte* (1983) in relazione alla formulazione della sua *Antropologia delle immagini* (2001), considerando soprattutto il saggio *Mezzo-Immagine-Corpo* e le possibili applicazioni di questo sguardo alle pratiche di rimediazione.

L'ultimo paragrafo di questo capitolo metodologico-introduttivo è stato pensato sia per contenere una funzione riassuntiva di quanto detto in questa sezione, sia per muovere i fili dei prossimi due capitoli. Verrà dato rilievo alla figura di Jurij

M. Lotman, in particolar modo al concetto di *esplosione*. Consapevoli della sua vastissima portata, l'obiettivo sarà quello di presentarne il principio per farne una sorta di *fil rouge* di questa tesi.

1.2.1 Autonomia delle immagini

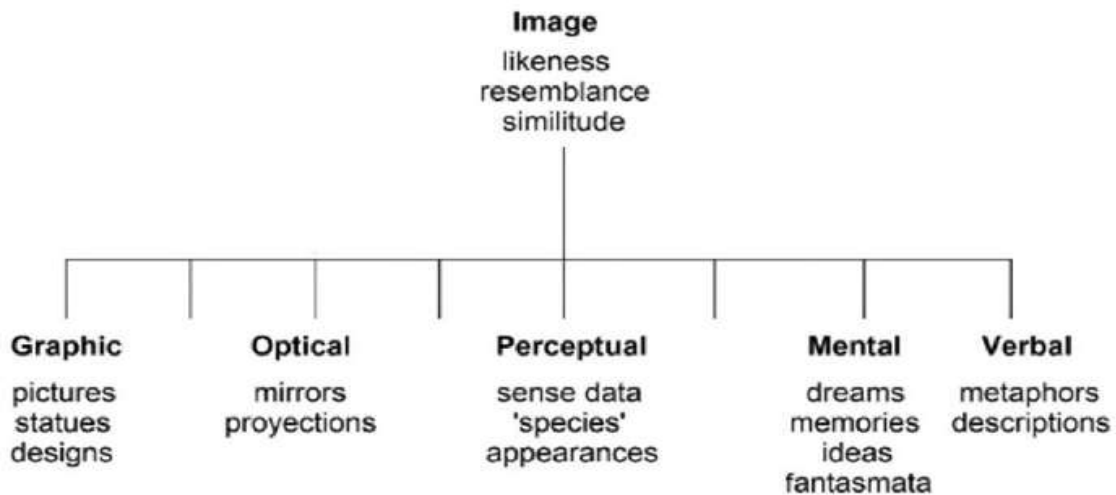
Teorico americano, W.J. T. Mitchell, è stato professore di storia dell'arte alla Chicago University nonché direttore della rivista *Critical Inquiry* dal 1978 al 2020. I suoi interessi sono da sempre volti verso la cultura visuale e le teorie dei media²⁶. Sebbene muova da un contesto letterario, più precisamente dalla poesia di William Blake, sviluppa i suoi concetti da una nota opposizione, quella tra l'immagine e la parola, o meglio: tra il processo di significazione verbale e quello visivo.

Nel 1987 viene pubblicato il suo saggio *Iconology. Image, Text, Ideology*, in cui appare la nota tavola che schematizza la famiglia delle immagini in cinque categorie²⁷:

²⁶ Tra i suoi scritti più rilevanti: *The Language of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 1980; *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1987; *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago, University of Chicago Press, 2005.

²⁷ Cfr. MITCHELL, *Iconology. Image...* cit. p.10.

The Family of Images



Stando al suo diagramma, pare che questo sia stato probabilmente il primo passo verso la sua radicale distinzione tra *picture* e *image*, successivamente trattata. Le categorie sopra riportate sono poste sullo stesso piano, non c'è una gerarchia né alcun accenno a una subordinazione anche solo parziale. Tre di queste sono relative a mezzi concreti, fanno eccezione le “perceptual images” e le “mental images”. Gli ultimi due gruppi, relativi a una formulazione psico-neurologica, presuppongono una inequivocabile immaterialità. Il dialogo di Mitchell con Wittgenstein²⁸, in questa fase, è particolarmente stretto: le immagini raffigurano

²⁸ Nel *Tractatus Logico-Philosophicus* pubblicato nel 1922, Wittgenstein elabora la Picture Theory of Language (o teoria generale del significato), la quale si articola attraverso sei tesi cardinali. Semplificando, il linguaggio risulta essere un modo per rappresentare la realtà che ci circonda. Il significato delle parole è strettamente correlato ad una somiglianza con lo stato di cose: si presuppone una correlazione tra nomi e oggetti semplici nel *Bild*, nomi e oggetti specifici per quanto riguarda le rappresentazioni pittoriche. Tuttavia, questa proiezione si articola attraverso un'immagine o, meglio, un modello, rappresentativo, della realtà che diviene proposizione munita di senso. Le proposizioni, perché possano descrivere il mondo, devono essere sostenute necessariamente da una forma logica – diversamente sarebbero dei non sensi stando al *Tractatus* – che le lega alla realtà mediante una “relazione di raffigurazione”. Cfr. ELISA CALDAROLA, *Wittgenstein su immagini e linguaggio: elementi per la comprensione delle rappresentazioni pittoriche*, in *Wittgenstein, l'estetica e le arti*, a cura di E. Caldarola, D. Quattrocchi e G. Tomasi, Roma, Carocci editore, 2009, p.321.

(in inglese raffigurare-raffigurazione=*picture*), agiscono attraverso somiglianze con la realtà, indipendentemente dal tipo a cui appartengono; e anticipando, si può affermare: indipendentemente dal mezzo che le genera. In questa fase, tuttavia, Mitchell non aveva ancora del tutto liberato l'immagine dal peso del linguaggio, non aveva ancora teorizzato il suo noto, e altrettanto dibattuto, *Pictorial Turn*²⁹. Parimenti, mediante questa concezione per somiglianze, emerge che la risoluzione della questione sia vincolata a uno sfondo strettamente mimetico.

Il coronamento della nuova svolta avvenne otto anni più tardi con *Picture Theory*, del 1994. Mitchell continuava il fedele dialogo con Wittgenstein, ma questa volta faceva riferimento alle sue *Ricerche Filosofiche*, pubblicate postume nel 1953. Il filosofo, entrato nella sua seconda fase³⁰, si era distaccato dall'approccio analitico che aveva perseguito precedentemente; la logica mimetica, la sua "teoria generale della raffigurazione", viene soppiantata dal *gioco linguistico*. Quest'ultimo non solo si basa sulle somiglianze, ma anche, e soprattutto, sulle dissimiglianze³¹. Ma qual è, in questo contesto, il rapporto di Wittgenstein con l'immagine? Ci sono due ipotesi quasi opposte, stando alle parole di Richard Rorty:

There are two schools of thought on that question. One thinks that imagery and picturing are deep problems in Wittgenstein's work, a kind of abyss that continually

²⁹ Mosso dall'esigenza, in una realtà sempre più satura di informazioni visive, di ribattere al *Linguistic Turn* teorizzato da Richard Rorty nel 1967.

³⁰ La produzione teorica di Ludwig Wittgenstein è notoriamente scissa in due parti: quella del cosiddetto primo Wittgenstein, relativo al suo *Tractatus*; quella del secondo Wittgenstein, verificatasi a partire dagli studi a Cambridge, che vede un cambio di direzione a 360 gradi e lo porta alla formulazione delle *Ricerche Filosofiche*.

³¹ In una conversazione con l'amico psichiatra Maurice O'Connor Drury, Wittgenstein ammette: «il mio interesse sta nel mostrare che le cose che sembrano identiche sono in realtà differenti.» Cfr. LUIGI PERISSINOTTO, *Wittgenstein, Una guida*, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 95.

threatens to open beneath his feet. The other thinks that it was a concern of previous philosophy that he outgrew and left behind in his mature work. The second view seems to me correct.³²

Rorty si allinea dunque con la seconda ipotesi. Il tardo Wittgenstein intuisce che un approccio analitico, basato sul concetto di somiglianza - o meglio, analogia, non è applicabile in maniera universale. Una raffigurazione pittorica aspecifica non può essere messa in relazione di somiglianza con alcun oggetto specifico. Questa raffigurazione necessita di una corretta comprensione contestuale del *gioco linguistico* che sottende la nostra cultura visiva. In pratica, ciò dipende dall'uso che si fa di essa, più che da una prerogativa insita nella raffigurazione. Inoltre, non è possibile ovviare l'opacità della proiezione, indipendentemente dal mezzo che la veicola. Si desume che l'approccio tradizionalmente analitico del *Tractatus* sia stato surclassato da un metodo che anticipa i Visual Culture Studies: la considerazione del contesto. Wittgenstein allertava dall'interpretare una *picture* in maniera universale: un'interpretazione basata solamente sul rapporto di somiglianza non avrebbe potuto cogliere il modo in cui un'immagine agisse all'interno di una pratica culturale ed essere vista come un *type* (entità astratta) e non come un *token* (entità reale)³³.

La svolta sta nel passaggio da una concezione di significazione analogica, a una concezione di significazione metaforica³⁴. L'ampio richiamo all'immagine,

³² Cit. in W.J.T. MITCHELL, *Wittgenstein's Imagery and what it tells us*, "New Literary History" 19, n.2, (1988), p. 366.

³³ Cfr. MICHAEL BIGGS, *Wittgenstein's Bridge. A Linguistic Account of Visual Representation*, "JoLMA, The Journal for the Philosophy of Language, Mind and the Arts" 2. (2021), pp.171-186.

³⁴ Per uno sguardo più completo sulla questione del rapporto tra il linguaggio visivo e la metafora verbale: GOTTFRIED BOEHM, *Il ritorno delle immagini*, in *Teorie dell'immagine*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009, pp. 39-72; EMANUEL ALLOA, *Vedere – come, vedere – in, vedere – tramite: guardare attraverso le immagini*, in *Wittgenstein, l'estetica e le arti*, a cura di E. Caldarola, D. Quattrocchi e G. Tomasi, Roma, Carocci editore, 2009, pp. 333-344.

presente nelle *Ricerche Filosofiche*, è dovuto proprio al gioco linguistico che s'intende come una sorta di linguaggio figurato condiviso in un dato contesto. Ciò a cui Mitchell fa appello è la funzione fondativa dell'immagine sul linguaggio. Mitchell risponde a Rorty, e interpreta il rapporto di Wittgenstein con l'immagine in maniera problematica. Apre inoltre una nuova questione: l'immagine necessita di una diversa iconologia, non più basata su uno schema descrittivo e analitico, ma nemmeno fondata su basi linguistiche. Il *pictorial turn* muove verso un'autonomia dell'immagine.

Nel saggio intitolato *Visual Literacy or Literary Visualcy* (2008), W.T.J. Mitchell sottolineava finalmente la fondamentale distinzione tra *image* (immagine) e *picture* (che potremmo tradurre con raffigurazione, sebbene la lingua italiana non preveda una distinzione così netta dal punto di vista lessicale). Per rendere questa differenziazione più chiara ci offre un esempio piuttosto diretto: «you can hang a picture, but you can't hang an image³⁵». Seguendo la logica qui proposta, la *picture* è una rappresentazione materiale, mentre l'*image* è una rappresentazione immateriale che prende forma attraverso la *picture*. L'immagine è ciò che sopravvive a un'eventuale distruzione della *picture*³⁶, ha dunque una capacità transmediale intrinseca³⁷.

È efficace mantenere questa distinzione soprattutto in sede di analisi dei casi studio. Separare l'opera dalle immagini che la generano e che a sua volta vengono

³⁵ Cfr. W.J.T. MITCHELL, *Visual Literacy or Literary Visualcy*, in *Visual Literacy*, a cura di James Elkins, New York, Routledge, 2007, p.16.

³⁶ Per approfondire la questione riguardante il complesso rapporto tra le immagini e la loro distruzione: BRUNO LATOUR, *Che cos'è Iconoclash?*, in *Teorie dell'immagine*, a cura di Antonio Pinotti e Andrea Somaini, Milano, Raffaello Cortina Editore, pp. 287-330. Il saggio è relativo alla mostra *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art* tenutasi a Karlsruhe presso il Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM), nel 2002. La mostra è stata curata da Peter Galison, Dario Gamboni, Joseph Leo Koerner, Bruno Latour, Adam Lowe, Hans Ulrich Obrist e Peter Weibel.

³⁷ Cfr. SHARON SLIVANSKI, *Icarus Returned...cit.*, p.201.

da essa generate, potrebbe facilitare l'individuazione delle ascendenze, nonché delle relative discendenze. Presupporre una natura immateriale dell'immagine consente di impostare una tesi che vede quest'ultima come un ente fluido e mutevole. Tuttavia, per approcciare la vastità della semiosfera del nostro tempo, questa distinzione non è forse sufficiente.

Nella sede di questo elaborato non s'intende dibattere o confutare approcci, metodi o teorie note, bensì individuare e contestualizzare quelle che paiono più appropriate per la finalità della trattazione che coincide con il tentativo di individuare una genealogia delle immagini nelle opere d'arte di tre artisti contemporanei: Francis Bacon (analizzandone il processo creativo, senza indagare su un'opera in particolare), Marlene Dumas e Bill Viola³⁸. Nel prossimo paragrafo verranno discusse le posizioni di Hans Belting nel proporre nuovi approcci per un'iconologia contemporanea. In parte muove da alcune concezioni di Mitchell. I suoi fini, con ogni probabilità, saranno più congeniali nel delineare la natura mutevole dell'immagine.

1.2.2 *Dalla fine della storia dell'arte all'inizio di un'antropologia delle immagini*

Hans Belting (Andernach, 1935-Berlino, 2023) è stato storico dell'arte e teorico dei media. Si è formato a Magonza e a Roma; dopo aver concluso il dottorato di ricerca in storia dell'arte, ha insegnato all'università di Amburgo, Heidelberg, Monaco, Karlsruhe. È stato anche, dal 2004 al 2007, direttore del centro

³⁸ Il terzo e ultimo capitolo tratterà in maniera più approfondita i casi studio; verranno proposte e analizzate quattro opere in totale, alla luce dell'inquadramento metodologico presentato nei capitoli precedenti.

internazionale di ricerca per i Visual Culture Studies (*Internationale Forschungszentrum Kulturwissenschaften*)³⁹.

Nel 1983 viene pubblicato per la prima volta il saggio *Das Ende der Kunstgeschichte?* (La fine della storia dell'arte?) il cui titolo, nella sua versione originale ha carattere interrogativo; la versione italiana, il cui titolo è stato tradotto, nel 1990, come *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, sembra avere un tono meno perentorio. Questa riflessione diverrà, anche con l'incidenza delle riflessioni postume, una pietra miliare nella disciplina storico-artistica. Il titolo dello scarno ma significativo volume non vuole suggerire che la disciplina della storia dell'arte sia scomparsa e nemmeno che i suoi principali modelli concettuali, passati o presenti, siano privi di qualsiasi utilità. Piuttosto, sottolinea in maniera lucida come molte delle principali metodologie odierne non riescano a rendere adeguatamente conto della continuità nella storia occidentale delle opere d'arte. L'autore osserva che gli storici dell'arte *tout court* non fossero più in grado di formulare metodologie adeguate e praticabili che consentissero di rendere conto sia delle opere d'arte passate, che di quelle contemporanee: si riferisce agli approcci strettamente legati allo stile e alla forma, nonché all'iconologia tradizionale dai presupposti saldamente storicizzanti. Belting sostiene, in modo convincente, che una molteplicità di modelli separati debba venir sostituita da un unico paradigma – multidisciplinare. Tale paradigma dovrebbe poter trattare l'arte storica e quella odierna, in modo da consentire uno sguardo unificato e universale nei confronti della storia dell'arte. Tra i vari punti salienti, è

³⁹ Inoltre, è autore di numerosi scritti di grande influenza: HANS BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlino, Mann, 1981 (tr.it. *L'arte e il suo pubblico: funzione e forme delle antiche immagini della passione*, Bologna, Nuova Alfa, 1986); *Das Ende der Kunstgeschichte?* München, Dt. Kunstverlag, 1983 (tr. it. *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Torino, Einaudi, 1990) cui segue un'altra versione, purtroppo inedita in italiano del 1995: *Das Ende der Kunstgeschichte - Eine Revision nach zehn Jahren*, München, C.H. Beck, 1995; *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Fink, 2001 (tr. it. *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci editore, 2011).

interessante la sua proposta di abolire la netta separazione tra storia e critica d'arte. Belting esamina gli scritti di Giorgio Vasari, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Erwin Panofsky, Ernst Gombrich e altri importanti studiosi del settore e conclude che nessuno di loro sia riuscito a far luce simultaneamente sull'arte antica e su quella a lui coeva⁴⁰.

Ben dodici anni dopo, nel 1995, appare la riedizione del suddetto saggio, la quale è *de facto* una revisione alla luce dei rapidi sviluppi disciplinari -ma anche sociali, politici, economici e culturali- avvenuti nel corso dei primi anni Novanta. Qui Belting riformula le ragioni della rottura in atto, considerando le trasformazioni politiche, sociali e artistiche che si erano verificate nel frattempo⁴¹. Queste trasformazioni includono la caduta del blocco sovietico, la diffusione delle tecnologie digitali, l'apertura dei mercati ai Paesi precedentemente esclusi e l'emergenza di nuovi media; da tutto ciò consegue l'emergenza di nuove espressioni artistiche che vedono i loro rapporti con la tradizione moltiplicarsi. Belting sostiene che il punto di svolta sia l'esaurimento del Modernismo come categoria culturale e sociale, basato sulla credenza nella continuità e universalità dell'arte⁴². La concatenazione di questi eventi non solo ha reso insufficienti le metodologie tradizionali a confrontarsi con i processi artistici contemporanei, bensì anche radicalmente cambiato lo sguardo volto alle opere del passato⁴³.

⁴⁰ Cfr. EUGENE KLEINBAUER, *The End of the History of Art? by Hans Belting and Christopher S. Wood*, (Review), "The American Historical Review" 93, n.5, 1988, pp. 1295-1296.

⁴¹ Cfr.: DUNJA RADETIĆ, *Scmode Continuità dello sguardo: quattro re- visioni della tradizione visiva occidentale*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari Venezia, XXV ciclo, anno di discussione 2013(Supervisore: prof. Giuseppe Barbieri), p.37.

⁴² Cfr. ibidem.

⁴³ È curioso che, nel 1984, indipendentemente dal saggio di Belting, sia stato pubblicato un saggio quasi omonimo: ARTHUR C. DANTO, *The Death of Art*, Michigan, Haven, 1984. Il tentativo di Danto consisteva nello spiegare la condizione contemporanea dell'arte, esaminando il suo ruolo mutevole nella società. Quest'esame prendeva in considerazione sia un punto di vista storico artistico che la relazione fra l'arte e la filosofia. Il punto d'arrivo è l'insufficienza dei modelli

Riprendendo il nostro tema centrale (l'immagine), ricordando il diagramma di Mitchell e la misteriosa presenza delle cosiddette immagini mentali – cruccio e opportunità anche nelle precedenti riflessioni di Wittgenstein - possiamo dare la parola direttamente a Belting:

La distinzione fra image e picture è pertinente, ma solo nel chiarire la distinzione tra l'immagine, che è il soggetto della nostra ricerca, e la raffigurazione in cui quell'immagine può risiedere. Sostanzialmente la domanda sulla natura dell'immagine richiede quindi una duplice risposta. Non dobbiamo considerare l'immagine soltanto come il prodotto di un determinato mezzo (la fotografia, la pittura o il video), ma anche come prodotto del nostro io, nel quale generiamo immagini personali (sogni, immaginazione e percezioni) che interagiscono con le altre immagini del mondo visibile⁴⁴.

Le immagini non sono dunque né il loro supporto né possono risiedere solamente nella nostra mente sotto forma di entità mentali astratte. Sembrano addirittura non esistere di per sé, ma “succedono” nel momento in cui avviene una relazione empirica e sensoriale con un ente tangibile. Ciò che Belting suggerisce è proprio che le immagini accadono attraverso la trasmissione e la percezione essendo, appunto, intrinsecamente *mobili* ⁴⁵. È particolarmente rilevante, oltre al fatto di possedere questa essenziale transmedialità, la loro capacità di “accadere” al di fuori dei vincoli spaziali e/o temporali. Belting, nella sua *Antropologia delle*

tradizionali storico-artistici, i quali presi singolarmente, non sono adatti allo studio dell'arte in relazione alla sua storicità. Il suo punto di vista è un connubio tra l'approccio storico-artistico e un approccio filosofico strettamente hegeliano, secondo il quale sarebbe stato possibile prevedere la cosiddetta fine dell'arte, per come veniva tradizionalmente concepita.

⁴⁴ Cfr. BELTING, *Antropologia...*, cit., p.10.

⁴⁵ Cfr. HANS BELTING, *Image-Medium-Body: a New Approach to Iconology*, “Critical Inquiry”31, n.2 (2005), pp.302-303.

immagini, voleva proporre un modello iconologico innovativo⁴⁶ che fosse in grado di coniugare il passato e il presente nella vita di un'immagine⁴⁷, senza costringere la disciplina ai dettami tradizionali di una rigida storiografia.

Ma perché proprio un approccio antropologico? Lo studioso tedesco sottolinea l'inadeguatezza e l'eccessiva contraddittorietà dei metodi che spesso si applicano allo studio delle immagini: la semiotica tende a ridurre l'essenza dell'immagine alle dinamiche del segno e della comunicazione; la teoria dell'arte è ancora profondamente ancorata alle concezioni storico artistiche; la scienza, e in particolar modo le neuroscienze, si occupano dello studio di immagini endogene tralasciando quasi del tutto le dinamiche percettive di un oggetto d'arte, nonché del suo contesto⁴⁸. Diversamente, l'approccio antropologico di Belting considera la produzione delle immagini endogene (mentali, interiori) strettamente correlata – se non complementare- alla produzione delle immagini esogene (la cui manifestazione è spesso tangibile e avviene sotto forma di opere) come parte fondamentale della pratica culturale umana⁴⁹. Il termine “antropologia” è in Belting inteso nell'accezione più umana, ma anche più umanistica possibile, sottintendendo l'aspetto culturale. Ci ricorda, a questo punto, un predecessore noto: nuovamente Aby Warburg. A tal proposito:

Mi permetto di rifarmi all'antropologia di Warburg e alla sua Kulturwissenschaft senza citarlo o storicizzarlo, poiché le sue iniziative necessitano di un adattamento alla nostra epoca. Lo stesso vale per il significato di “iconologia”, il quale avrebbe

⁴⁶ Si distanzia dichiaratamente dall' iconologia proposta da Erwin Panofsky.

⁴⁷ Cfr. *ivi*, p. 303.

⁴⁸ Cfr. *ivi*, p. 304.

⁴⁹ Cfr. *ibidem*.

dovuto essere ridefinito per applicazioni nuove e di più ampio respiro che vanno al di là delle linee di demarcazione della storia dell'arte propriamente detta⁵⁰.

Non è agevole riesumare le teorie di Warburg e applicarle direttamente al campo dell'arte contemporanea, a distanza di quasi cent'anni. Tuttavia, il suo metodo, che già all'epoca si ribellava all'austerità storiografica e alla concezione evoluzionistica lineare allora vigente, è rimasto un ottimo spunto di riflessione, che continua tutt'ora a rendere possibili sviluppi disciplinari alternativi e ad aprire nuove porte metodologiche.

Ritornando ora a Belting, al suo saggio *Mezzo-Immagine-Corpo* che, per l'appunto, compare nel suo volume *Antropologia delle Immagini*, sembrerebbe in qualche modo essersi ispirato alla costruzione tripartita di Mitchell in *Iconology, Image, text, ideology*, di vent'anni prima⁵¹. Il suo intento non è di certo quello di contraddire o tentare di rielaborare la posizione dello studioso americano, piuttosto si pone in una sorta di continuità, congrua all'epoca che in due decenni ha avvertito necessità nuove e diverse. Anzitutto, non vi è più una rivalità gerarchica tra visivo e verbale come in *Picture Theory*⁵². Facendo un passo indietro e ricordando nuovamente il diagramma, il linguaggio è uno strumento che concorre alla possibilità di far accadere le immagini, proprio come gli altri mezzi propri della rappresentazione visiva⁵³. Belting propone insomma di considerare

⁵⁰ Cfr. BELTING, *Antropologia...*, cit., p.11.

⁵¹ Cfr. MARTINA DEMARIA, *Il Pictorial Turn di Mitchell*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2017/2018, (Supervisore: prof. Giuseppe Barbieri), p. 36.

⁵² Dove veniva formulato il *Pictorial Turn*. Anche se possiamo trovare un solido punto di connessione in questa sede: il tentativo di alfabetizzare nei confronti del visuale di Mitchell è curiosamente simile al tentativo di comprendere l'entità dell'immagine in Belting. In entrambi i casi si cerca di avvicinare l'uomo alla sua naturale propensione per l'immagine.

⁵³ Come suggeriva Wittgenstein nelle *Ricerche Filosofiche*, il gioco linguistico, in particolare la metafora, è in grado di veicolare immagini. In *Picture Theory*, chiarisce Belting: «Pictures e Image sono distinte (...). Pictures, nell'accezione di Mitchell, sono immagini fisiche concrete, "oggetti della rappresentazione che si manifestano in immagini". Personalmente, al fine di trovare un

parimenti sia la distinzione tra mezzo e immagine che la loro imprescindibile unità (il medium trasmette l'immagine).

Non esistono immagini non mediate, poiché è proprio la medialità a costituirne la visibilità, ovvero la visione. Il mezzo, inoltre, consente di controllare la percezione che lo spettatore ha dell'immagine⁵⁴. L'immagine non si presenta mai priva di un medium, se attuiamo una separazione è perché quest'ultima è dovuta al nostro sguardo analitico, non all'immagine in sé. Per quanto riguarda il ricordo di un'immagine:

We even remember images from the specific mediality in which we first encountered them and remembering means first disembodied them from their original media and then reembodying them in our brain. Mediality, in this sense, is not replaceable by the materiality of images as has been the custom in the old distinction of form and matter.⁵⁵

È chiaro che non avrebbe senso far coincidere il medium con la materialità dell'immagine (la distinzione operata da Mitchell tra *picture* e *image* potrebbe essere dunque fuorviante): si rischierebbe di incappare nella tradizionale distinzione tra forma e materia. Inoltre, molti dei media contemporanei non presuppongono nemmeno una vera e propria materialità in sede di fruizione. Per lo studioso il medium equivale piuttosto alla forma. Ciò che Belting sembra evidenziare in questo passo è, oltretutto, la medialità del ricordo; l'atto di

senso alla personificazione delle immagini, sarei propenso a discutere i mezzi. Mitchell parla di "visual and verbal media" soprattutto il riferimento all'arte figurativa e letteraria. La questione elementare dell'immagine, dunque, necessita di un ulteriore chiarimento.» BELTING, *Antropologia...cit.*, p. 24.

Nel caso di Belting potremmo desumere che il linguaggio faccia da medium e concorra all'accadimento dell'immagine visiva.

⁵⁴ Cfr. BELTING, *Image...*, cit., p. 305.

⁵⁵ Cfr. *ibidem*.

ricordare pone in essere il processo di ri-figurazione dell'immagine interna, aprendo a interpretazioni diverse rispetto all'immagine "fonte".

Rimane un'ultima questione da chiarire: qual è allora il ruolo del corpo? La nostra stessa esperienza corporea, che ci permette di identificare il dualismo insito nei media visivi (distinzione tra mezzo e immagine). Siamo, inoltre, consapevoli della nostra facoltà di produrre e allo stesso tempo "possedere" immagini; attività del sogno, del ricordo ecc. Alcune lingue, come il tedesco, spiega Belting, distinguono un termine che designa la memoria come archivio di immagini (Gedächtnis) da un termine che vede la memoria come attività, cioè come attività del ricordare immagini (Erinnerung)⁵⁶. Quindi, i corpi (intesi come attività cerebrale e sensorialità) fungono da mezzo vivente che ci fa percepire, proiettare o ricordare immagini consentendo anche alla nostra immaginazione di censurarle o trasformarle. La variabile del contesto⁵⁷ risulta essere dipendente non solo dai medium, bensì anche, e soprattutto, dalla nostra percezione di esso e dal confronto che si genera, inevitabilmente, tra l'immagine mentale e quella data appunto dal medium. Potremmo concludere che l'interpretazione di un dato oggetto visivo consta del simultaneo processo di confronto tra l'immagine e il medium, della nostra percezione del medium con relativa percezione dell'immagine trasmessa, poi confrontata con l'immagine interiore generata o richiamata⁵⁸.

⁵⁶ Cfr. BELTING, *Image...* cit., p.306.

⁵⁷ La nozione della contestualità era già apparsa precedentemente nel quadro dei processi di significazione delle *pathosformulae* di Warburg (*Polarisierung*). Successivamente anche in contesto linguistico con la nozione di "gioco linguistico" in Wittgenstein.

⁵⁸ Sul tema della percezione e del corpo si veda: MARK P. DROST, *The Primacy of Perception in Husserl's Theory of Imagining*, "Philosophy and Phenomenological Research" 50, n.3, 1990, pp. 569-582; TAYLOR CARMAN, *The Body in Husserl and Merleau-Ponty*, "Philosophical Topics" 27, n.2(1999), pp. 205-226. Le prospettive di Husserl e Merleau-Ponty sull'intenzionalità corporea differiscono nella loro comprensione della relazione tra coscienza, corpo e percezione. Secondo Husserl, il corpo funge da fenomeno intermedio che colma il divario concettuale tra coscienza e realtà. Non è un mero oggetto di percezione ma piuttosto uno pseudo-oggetto che rappresenta sensazioni

1.2.3 Esplosioni

Jurij Mihajlovič Lotman⁵⁹ (San Pietroburgo 1922-Tartu 1993) è stato un semiologo e teorico della letteratura; il suo lascito, soprattutto nell'ambito degli studi culturali è di enorme valore. È stato professore emerito all'Università di Tartu, in Estonia, nonché fondatore della Scuola Semiotica di Tartu-Mosca; ne rimase direttore sino alla morte.

Il pensiero lotmaniano si fonda su due matrici: i testi⁶⁰ e la cultura russa⁶¹. La formulazione del suo pensiero avviene a partire dalla letteratura, passando poi per la semiotica sino a elaborare metodologie che si inseriscono perfettamente in quello che potremmo definire cultorologia (per Lotman: *pensiero complesso*)⁶². Il

soggettive. Il corpo, per Husserl, non è costitutivo dell'intenzionalità ma piuttosto una realizzazione della soggettività. Al contrario, Merleau-Ponty vede il corpo come una componente fondamentale della consapevolezza percettiva. Non è un prodotto di processi cognitivi riconducibili a un puro "io". Invece il corpo, nella sua capacità percettiva, è l'aspetto più primordiale del sé. Merleau-Ponty sostiene che non abbiamo semplicemente dei corpi; piuttosto, "noi siamo il nostro corpo". Ciò significa che la nostra esistenza nel mondo e la nostra percezione del mondo sono inseparabili dalla nostra esperienza incarnata. In sostanza, il corpo è un sé naturale e il soggetto della percezione secondo la prospettiva di Merleau-Ponty.

⁵⁹ Tra le sue opere più rilevanti, si annoverano: *La struttura del testo poetico*, 1970, tr.it., a cura di Eridano Bazzarelli, Milano, Mursia, 1972; *Testo e contesto: semiotica dell'arte e della cultura*, 1976, tr.it., a cura di Simonetta Salvestroni, Roma-Bari, Laterza, 1980; *La semiosfera: asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, 1984, a cura di Simonetta Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985; *La cultura e l'esplosione: prevedibilità e imprevedibilità*, 1992, tr. it., di Caterina Valentino, Milano, Feltrinelli, 1993. Per una generale introduzione alla figura e al pensiero di Lotman: Cfr. SILVIA BURINI, *Le muse fanno il girotondo in Jurij M. Lotman, Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, Milano, Bompiani, 2022, pp. 9-45.

⁶⁰ Per Lotman, il testo è l'unità basilare della cultura; esso indica un qualsiasi veicolo comunicativo che può constare in un'opera d'arte, in un'opera letteraria, cinematografica, un rito o una composizione musicale. I testi vengono prodotti traducendo un qualsiasi settore della realtà rendendoli informazioni codificate in un dato modo. Mediante la traduzione, queste informazioni si ricollocano nella memoria collettiva; passano da un linguaggio primario, proprio della sfera extraculturale, a una re-codificazione a linguaggio secondario. Cfr. JURIJ M. LOTMAN, BORIS A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, 1973, tr. it. a cura di Remo Faccani e Marzio Marzaduri, Milano, Bompiani, 1975, in particolare pp.30-31.

⁶¹ Cfr. LAURA GHERLONE, *La cultura come intreccio. Testo e testualità in Jurij Lotman*, in *Le Muse fanno il girotondo. Jurij Lotman le arti. Studi in onore di Giuseppe Barbieri*, a cura di Matteo Bertelè, Angela Bianco, Alessia Cavallaro, Silvia Burini, Treviso, Terra Ferma, 2015, pp.40-51, qui p.42.

⁶² Cfr. ibidem.

suo obiettivo è stato quello di considerare la cultura come un'unità organica, una sorta di organismo vivente e, di conseguenza, mutevole e in grado di autogenerarsi e autoconservarsi. In quest'ottica verrà coniato il termine di *Semiosfera*⁶³.

Proprio nella seconda metà degli anni Sessanta, quando in ambito europeo emergeva il *Linguistic Turn* di Rorty (1967), Lotman, iniziava a lamentare i limiti dell'approccio strutturalista. Quest'ultimo si basava soprattutto sulle teorie linguistiche, le quali non erano adatte a cogliere la cultura nella sua molteplicità testuale⁶⁴. La soluzione adottata da Lotman in questo ambito è estremamente elegante: presuppone l'esistenza di un linguaggio primario che ha un funzionamento e un'organizzazione piuttosto semplici e universali, ma che appartiene all'insieme esterno a quello dei *testi*; nel momento in cui un testo diviene tale, passa a un codice che appartiene a un linguaggio di *modellazione secondaria*. Certo, anche Lotman considera linguistico qualsiasi sistema che presupponga la comunicazione, ma l'introduzione del processo di significazione mediante la *traduzione*, offre una soluzione perspicace all'annosa questione del rapporto verbale/visivo⁶⁵.

Il modello testuale della cultura, proposto da Lotman, consente di approcciare fenomeni ibridi di cui l'arte contemporanea risulta essere intrisa. Anche il

⁶³ Lotman stesso spiegò che il neologismo da lui coniato prende ispirazione dal termine "biosfera". Quest'ultimo è stato coniato dallo scienziato, padre fondatore della geochimica e filosofo della scienza Vladim Vernadskii (1863-1945). Per biosfera si intende la totalità degli organismi viventi sulla Terra. Cfr. VLADIMIR E. ALEXANDROV, *Biology, Semiosis, and Cultural Difference in Lotman's Semiosphere*, "Comparative Literature" 52, n.4, (2000) pp. 339-362, qui p. 340. Maria Corti, nell'introduzione del volume *Cercare la strada* ci ricorda che «Lotman promuove per via analogica una sorta di ingegnosa equazione: gli aspetti della vita culturale stanno alla semiosfera come quelli della vita biologica stanno alla biosfera.» JURIJ LOTMAN, *Cercare la strada*, Venezia, Marsilio, 1994, p.9.

⁶⁴ Cfr. JURIJ M. LOTMAN, *Ripetitività e unicità nel meccanismo della cultura*, 1992, tr.it., in *Dopo la Semiosfera*, a cura di Laura Gherlone, Milano, Mimesis, 2014, pp.131-136, qui p. 133.

⁶⁵ Cfr. LOTMAN, *La struttura...* cit. p. 13.

dibattito storico-artistico, come suggerisce Giuseppe Barbieri nel suo saggio *Pinze e cacciaviti nel dibattito storico-artistico del secondo Novecento* (2015), può attingere al pensiero dello studioso russo, trovandovi diversi ed efficaci strumenti; il punto d'arrivo è la possibilità di considerare l'opera d'arte come un sistema pensante. Parafrasando: l'opera, secondo Lotman, non contiene informazioni, ma contiene in sé il meccanismo per produrre idee⁶⁶. Questo presupposto consente calzanti approcci verso gli studi che hanno come obiettivo d'analisi la fruizione. È perfettamente valido partire da tale assunto pure nel caso in cui si voglia- come in questa trattazione- esaminare il rapporto che intercorre tra un'opera del passato ed il processo creativo di un'opera contemporanea. Inoltre, il carattere organico dell'intertestualità vede uno scambio continuo di informazioni, sia a livello intertestuale che a livello extratestuale; questa condizione permette alla semiosfera di autoconservarsi e autogenerarsi, nonché di andare incontro a una costante (ma non sempre lineare) generazione di senso.

A quasi quarant'anni dalla fondazione della Scuola Semiotica di Mosca-Tartu, Lotman pubblica il saggio *La cultura e l'esplosione*, poco prima della sua morte, avvenuta nel 1993. Vi raccoglie una lucida sintesi delle metodologie esposte nei suoi scritti precedenti, riguardanti una semiotica universale del testo. Per Lotman l'evoluzione della semiosfera si manifesta in due modi: in maniera continua e in maniera improvvisa. La continuità è prevedibile, premeditata, controllabile; la mente umana recepisce un cambiamento graduale e lo metabolizza in maniera

⁶⁶ Cfr. GIUSEPPE BARBIERI, *Pinze e cacciaviti nel dibattito storico-artistico del secondo Novecento*, in *Le Muse fanno il girotondo...*, pp. 52-61, cit. p.56. In questa sede viene riportato anche il brano originale: «Il testo creato da uno scrittore (ma potremmo scrivere anche architetto o pittore) si può paragonare metaforicamente non ad un sacco dove si pongono idee già pronte, ma ad una costruzione ideata dall'autore per generare un certo tipo di idee. Come la gallina non ha in sé le uova che deponerà in un lontano futuro ma il meccanismo per farle, le opere di Dante o Shakespeare non contengono idee a cui possa attingere il lettore del XX secolo, ma il meccanismo per produrle.» (LOTMAN, *Prefazione a Testo e contesto*, cit., p.4.)

fluida e ininterrotta⁶⁷. In questo caso, il flusso degli impulsi e le reazioni a essi sono prevedibili e facilmente monitorabili⁶⁸. Il processo opposto, invece, è caratterizzato da una sorta di imprevedibilità esplosiva. I due processi non sono fenomeni in alternanza chiara e diretta, coesistono e interagiscono sincronicamente nello stesso spazio culturale che Lotman vede come una sorta di conglomerato complesso, dove i molteplici piani dell'attività culturale umana si stratificano, s'intersecano, si sovrappongono. La ricombinazione e lo scambio avvengono su diversi e complessi livelli. In qualsiasi momento, uno di questi molteplici piani potrebbe subire un'esplosione momentanea, mentre i restanti continuano a svilupparsi secondo le leggi dell'evoluzione graduale. Le dinamiche dell'esplosione e della gradualità non possono essere del tutto sincronizzate⁶⁹. Il fatto che non vi sia una sincronicità nel rapporto tra le due modalità evolutive significa che «il momento dell'esplosione si colloca nell'intersezione di passato e futuro, in una dimensione quasi atemporale».⁷⁰

Si valuterà la modalità con cui l'effetto esplosivo, il quale notoriamente riguarda ogni ambito della cultura prodotta (ogni testo), si configura nel campo dell'arte visiva o, meglio, nell'approccio alle immagini mobili. Nel saggio *La cultura e l'esplosione*, lo studioso russo scrive:

Nel tempo, il testo è percepito come un fermo-immagine sui generis, un momento fissato artificialmente tra il passato e il futuro. Il rapporto tra il passato e il futuro non è simmetrico. Il passato si lascia afferrare in due sue manifestazioni: la memoria

⁶⁷ Cfr. ROUMIANA DELTCHEVA, EDUARD VLASOV, *Review: Lotman's Culture and Explosion: a Shift in the Paradigm of Semiotics of Culture*, "The Slavic and East European Journal" 40, n. 1(1996), pp. 148-152, qui p. 149.

⁶⁸ Cfr. ibidem.

⁶⁹ Cfr. ibidem.

⁷⁰ Cfr. LOTMAN, *Cercare...*, cit., p.35. Questo scritto è postumo alla sua morte e riprende alcune osservazioni sull'ultimo saggio edito: *La cultura e l'esplosione*.

diretta del testo, incarnata nella sua struttura interna, nella sua inevitabile contraddittorietà, nella lotta immanente con il suo sincronismo interno; ed esternamente, come correlazione con la memoria extratestuale. Lo spettatore, collocandosi con il pensiero in quel "tempo presente", che è realizzato nel testo, è come se rivolgesse il suo sguardo al passato, il quale si stringe come un cono che poggia con la punta nel tempo presente.⁷¹

Anzitutto è saliente il modo in cui il testo viene percepito, e cioè come "un fermo-immagine", questo presuppone che, al momento del confronto con un testo – si noti l'analogia con quanto già evidenziato da Belting in *Mezzo-immagine- corpo* (2001) - l'interazione preveda un evento immaginale. Inoltre, la relazione passato/futuro è di per sé asimmetrica, quindi potenzialmente "esplosiva". L'evoluzione della tradizione artistica occidentale vede nel corso dei secoli la scomparsa e la consecutiva riapparizione improvvisa di stili, forme, opere come tali o, se si vuole proseguire con una terminologia lotmaniana, *testi*. Si può affermare che si tratta per l'appunto di latenze, e non di ricomparsa effettive, tramandatesi invisibilmente nell'evoluzione graduale della cultura⁷².

Nel saggio *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale* (1960), Erwin Panofsky evidenzia un «fatto ben noto»⁷³: non solamente singole opere, ma l'intero opus di alcuni autori era rimasto latente nel corso del Medioevo, finché venne, senza una precisa ragione, riscoperto dagli umanisti⁷⁴. Ciò che forse risulta meno scontato, è che la maggior parte di queste riscoperte, definite dallo stesso Panofsky «bombe

⁷¹ Cfr. LOTMAN, *La cultura ...*cit. p.25.

⁷² Ritornando alla citazione d'apertura di questo primo capitolo: CHARLES DARWIN, *The Origin...*cit. p.218-219

⁷³ Cit. PANOFSKY, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, 1960, tr.it., Milano, Feltrinelli, 1971, p.207.

⁷⁴ Si riferisce ad alcune personalità di enorme rilevanza come Petrarca, Guarino Guarini di Verona e Poggio Bracciolini.

a scoppio ritardato»⁷⁵, non hanno sortito effetto alcuno sulle arti visive, sino agli anni Settanta del XV secolo⁷⁶. Notoriamente il Rinascimento muove le sue forme dal recupero dell'antichità, riesumando immagini attraverso i *testi antichi* ⁷⁷. Anche Didi-Huberman, riprendendo Burckhardt, giunge a una visione dell'antichità piuttosto affine, definendo il suo funzionamento non come qualcosa di costante e monitorabile bensì, come una sorta di movimento sotterraneo, «una vibrazione sorda, un'armonica che attraversa tutti gli strati storici e tutti i livelli di cultura»⁷⁸. Il Rinascimento è cruciale per la ridefinizione dell'arte figurativa nel passaggio da tecnica artigianale ad arte liberale. Cogliamo la pertinenza di un passaggio di Lotman:

L'antica definizione delle arti come arti libere (liberali) ha un significato profondo, non sempre compreso. Originariamente si aveva in mente la libertà sociale dell'artista. Ma è possibile individuare un altro senso: gli oggetti impacciati dalle leggi della realtà ricevono nell'arte la libertà, entrano in nuovi rapporti e legami, rivelando così il proprio significato profondo. La ricombinazione è l'analisi dell'essenza nascosta.⁷⁹

⁷⁵ Cfr. ERWIN PANOFSKY, *Rinascimento...*cit. p.207.

⁷⁶ Cfr. ibidem. Fa eccezione l'architettura, la quale godeva di uno status diverso rispetto ad arti non ancora liberali quali la pittura e la scultura. Prendiamo in esempio *il Trattato di Architettura* di Antonio Averlino (1460-1464) detto il Filarete: «In particolare, si nota che il Filarete quando menziona i monumenti antichi non si preoccupa di indicare distinzioni cronologiche; fondendo passato storico e leggenda cita indistintamente il labirinto, la progettazione ideale di Dinocrate, la piramide di Caio Cestio, il Colosseo (...). L'associazione di cose antiche e moderne, che il Vasari critica, è dunque un elemento caratteristico e qualificante del testo filaretiano.» Cit. in *Trattato di Architettura*, LILIANA GRASSI, *Introduzione*, Antonio Averlino detto il Filarete, Milano, Edizioni il Polifilo, 1972, pp. 11-87, qui p. 23.

⁷⁸ Cfr. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine...*cit. p. 77.

⁷⁹ LOTMAN, *Cercare...*cit., p. 82.

Tuttavia non è solamente l'antichità a permanere nei tempi a venire, c'è una lenta e progressiva stratificazione, con aspetti più o meno latenti di: stili, formule, testi; questi risalgono anche a momenti successivi e contribuiscono a formare, stratificandosi e interagendo, la cultura per come la percepiamo. Ciò che nell'arte è storico può non essere essenziale dal momento in cui si mostra irrilevante rispetto alle particolarità della vera natura del discorso artistico, il quale è mutevole e soggetto a variazioni continue; per rispondere agli sconvolgimenti culturali, sociali e antropologici della modernità, l'arte non deve scendere a compromessi con questa nuova realtà, ma deve invece porsi in dialogo con il presente riaffermando la sua particolarità e la sua universalità, in cui l'imitazione degli autori antichi, l'imitazione della natura mediatrice, diventa strumento indispensabile.⁸⁰ Come suggerisce lo stesso Lotman non sempre «il genio che lavora per l'eternità e i posteri viene compreso dai suoi contemporanei e, anzi, può addirittura risultare loro inutile»⁸¹; ciò che lo rende efficace sta nella prospettiva storica, la sua efficacia dipende quindi dal modo in cui, con gli occhi della storia, quest'ultima giunge ai suoi destinatari, ovvero la sua funzione culturale.

Che cos'è dunque quell'essenza fondamentale che fa sì che l'opera sopravviva? Sarebbe naturale pensare che essa contenga in sé le spie del passato la cui effettiva verità risiede proprio nel suo ritorno anacronistico il quale, generando un'esplosione di senso dà vita a un'infinità di metatesti rapportati alla prospettiva storica definita precedentemente⁸². Un'opera resiste allora se «sa portare allo scoperto la visione»⁸³ vale a dire implicarla come «ciò che ci

⁸⁰ Cfr. FEDERICO DI SANTO, *Genealogia della mimesis antica e imitatio rinascimentale*, Pisa, Edizioni ETS, 2016, cit. p. 73.

⁸¹ Cfr. LOTMAN, *La cultura...* qui p.21.

⁸² Cfr. MARCO SENALDI, *Cover Theory. L'arte contemporanea come reinterpretazione*, in *Remix-Remake, Pratiche di replicabilità*, a cura di Nicola Dusi, Lucio Spaziante, Roma, Meltemi, 2006, pp.259-278.

⁸³ HUBERMAN, *L'immagine ...*, cit. p. 258.

riguarda⁸⁴», rettificandone il pensiero stesso, cioè, esplicitarla, svolgerla, esplicitarla o criticarla con un atto concreto.

Didi-Huberman nel saggio *L'immagine brucia*, muove dal fatto che vi è un'impronta del tempo impressa nel presente, la quale inevitabilmente incide sullo spettatore e richiede un atto visivo che riformuli quel germe di senso che quest'impronta contiene. Si rileva una sorta di tensione generatrice tra il tempo della creazione e il tempo della fruizione dell'opera in questione. Dal punto di vista creativo invece, «giocare con il passato»⁸⁵ sortisce effetti che portano a importanti trasformazioni; riprendere il passato, inoltre, non significa solamente cambiare il presente, ma anche rivoluzionare lo sguardo al passato: «nei momenti di svolta il passato diventa luogo di creazione di nuovi miti.»⁸⁶

⁸⁴ Cit. ibidem.

⁸⁵ LOTMAN, *Cercare...*, cit., p. 80.

⁸⁶ Cit. ibidem.

2.1 Mnemosyne, *attraversi con piedi alati l'etere luminoso*

La prima sezione di questo capitolo si soffermerà sull'atlante illustrato di Aby Warburg, sia come metodo disciplinare, e pertanto utile all'approccio analitico della disciplina storico-artistica, che come fonte d'ispirazione e di comprensione nella fruizione e nella creazione di opere d'arte. Crediamo che le opere esaminate nel contesto dei casi studio possano essere lette sulla base della struttura mnemotecnica dell'Atlante e ne traggano parzialmente ispirazione – sebbene inconsapevolmente.

Essendo il montaggio una delle strategie principali nella formulazione della Mnemosyne, nonché processo alla base dell'effettiva memoria collettiva e individuale, si tratteranno alcune linee di paragone con la teoria del montaggio di Sergej Ejzenstejn. L'attenzione verrà posta soprattutto alla natura dialettica del montaggio, affiancando la visione di Didi-Huberman e la nozione di "retorica iconica" di Lotman.

L'ultimo paragrafo vedrà protagonista un concetto dibattuto e dalle molteplici accezioni: quello della tradizione. Si cercherà di illuminare il modo in cui la memoria del passato, a diversi livelli testuali, sia in grado di impattare la produzione artistica contemporanea. Verranno affrontate sinteticamente le nozioni di stile e contesto per consentirci di intendere il processo della creazione come un processo di significazione.

2.1.1 Bilderatlas

Assieme al mio fedele amico e assistente Fritz Saxl, riuscimmo a creare una scienza dell'orientamento in forma di immagini che ci autorizzò a parlare di una nuova storia dell'arte scientifico-culturale che non conosce né limiti temporali né limiti spaziali [...]⁸⁷

L'anticonvenzionale progetto a cui si dedicò Warburg negli ultimi anni della sua vita, il *Bilderatlas Mnemosyne*, prende il nome dalla dea greca della memoria nonché madre delle nove muse⁸⁸. La titanica impresa dell'atlante iniziò nel 1927 (poco dopo che Aby Warburg era stato dimesso dalle cure psichiatriche dovute ad un esaurimento nervoso e alle sue tendenze maniaco depressive⁸⁹) e proseguì sino all'ultima versione giunta dell'estate del 1929⁹⁰. Al ché sopravvenne la sua improvvisa morte, facendo così rimanere l'opera incompiuta. Quest'impresa ha senz'ombra di dubbio un forte valore programmatico; nella lettera a Karl Vossler del 1929⁹¹, scriveva che il suo intento, addirittura precedente a quello di realizzare l'atlante per immagini, fosse quello di «dispiegare la funzione memorativa delle

⁸⁷ ABY WARBURG, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, a cura di Maurizio Ghelardi, Torino, Aragno, 2002, cit., p. 142.

⁸⁸ Come suggerisce e ricorda Didi-Huberman nel suo *L'immagine insepolta*, Mnemosyne incarna la memoria. In quanto sua incarnazione è simbolo (o meglio, sintomo) di una memoria vivente. Madre delle Muse, ispiratrici e protettrici delle arti, forse «vagamente imparentata con la ninfa». Cfr. GEORGES DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta...*, cit. p.416.

⁸⁹ Secondo Agamben, l'atlante di Warburg era una sorta di strumento autoanalitico: «La Mnemosyne di Warburg è un sistema mnemotecnico ad uso privato in cui lo studioso e psicotico Aby Warburg proiettò e cercò di risolvere i propri personali conflitti psichici.»

GIORGIO AGAMBEN, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, "Aut-aut" 199-200(1984), pp.51-66, qui p. 59.

⁹⁰ Cfr. <https://warburg.sas.ac.uk/aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-virtual-exhibition>.

⁹¹ Presente in: CHARLOTTE SCHOELL-GLASS, *Serious Issues: The Last Plates of Warburg's Picture Atlas "Mnemosyne"*, in *Art History as Cultural History*, a cura di Richard Woodfield, New York, Routledge, pp.183-208. Cito il passo relativo, qui a p. 187: «Grazie allo zelo profuso della signorina Bing, ho potuto raccogliere il materiale per un atlante di immagini che, disposte in serie, dispiegherà la funzione dei valori espressivi antichi, originariamente impressi attraverso la rappresentazione della vita in movimento, interna o esterna. Contemporaneamente, si avrà la fondazione di una nuova teoria della funzione memorativa delle immagini nell'uomo.»

immagini della cultura occidentale⁹²». Inizialmente voleva creare un atlante illustrato con delle didascalie che esplicassero il senso delle giustapposizioni d'immagini che costituivano la sua idea di cultura. Sappiamo anche che la sua volontà era quella di pubblicare quest'opera sotto forma di libro stampato. Purtroppo, non vi riuscì. La versione finale comprendeva 63 pannelli contenenti in totale più di 1000 immagini⁹³. Tuttavia, l'idea, originariamente, prevedeva una raccolta di oltre 2000 immagini con annesso volume contenente tutte le didascalie, gli appunti e le descrizioni che lo studioso annotò al momento della disposizione. A ogni modo, utilizzò principalmente riproduzioni fotografiche⁹⁴ ma anche illustrazioni di libri, incisioni, opere grafiche, pagine di giornale e persino francobolli e opuscoli pubblicitari. Spesso affiancava cosiddetti "capolavori" a immagini di levatura piuttosto "bassa": immagini commerciali, immagini canonizzate, foto stampate di vario genere, ecc. L'operazione di accostamento potrebbe venir ricondotta alla pratica artistica del collage- talora realizzata da artisti contemporanei a Warburg come Braque e Picasso- ed è curioso che il metodo disciplinare converga, in qualche modo, con le forme di produzione artistica coeve. Tuttavia, Salvatore Settis nel suo recente volume *IncurSIONI* (2020) ci ricorda che l'aspetto fondamentale dell'Atlante fosse «l'equivalenza sostanziale tra l'alto e il basso, la convergenza, intorno a uno stesso orizzonte emotivo o "formula di pathos", di due registri solo in apparenza divergenti»⁹⁵. Il collage, come tale, non prevede una convergenza dialettica, bensì è rivolto a un'unità formale.

⁹² Cfr. GEORGES DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta...*, p.424.

⁹³ Cfr. *ibidem*.

⁹⁴ Warburg non esitò di avvalersi prontamente del allora innovativo mezzo fotografico. La scala fotografica gli permise di riprodurre numerose immagini e muoversi rapidamente tra diversi luoghi, diverse culture e diversi tempi.

⁹⁵ Cfr. SALVATORE SETTIS, *IncurSIONI. Arte contemporanea e tradizione*, Milano, Feltrinelli, 2020, cit., p. 23.

Warburg voleva districare e quindi analizzare la cultura occidentale attraverso le sue forme visive, aveva concepito la sua personale Mnemosyne come «una palestra di pensiero sulle rotte percorse dalle *Pathosformeln* fra [...] creazione artistica e riflessione storico-critica.»⁹⁶. Il suo intento primario era quello di superare in maniera sistematica e definitiva i confini della disciplina storico-artistica, attingendo comunque da campi come la filologia, l'antropologia e l'etnologia. Il progetto ricorda molto la rete internet, cui abbiamo accesso: un enorme database di immagini alla base di un motore di ricerca. Tuttavia, i pannelli di Warburg furono creati con minuziosa attenzione, a differenza di quanto spesso avvenga in rete. Tali pannelli costituiscono un inestimabile deposito di memoria collettiva, la quale vede la storia dell'arte condensarsi in costellazioni multistrato che gravitano intorno a un unico fuoco: il ritorno delle immagini antiche nella sfera culturale europea. Questo fenomeno ha consentito il passaggio dal Medioevo a una "nuova era". La risposta in cui ci si imbatte quando si cerca di definire gli effetti di tale fenomeno è piuttosto familiare: l'identificazione della suddetta nuova era avviene con il concetto unitario e storicizzato del Rinascimento. Anche se, le immagini dei pannelli warburghiani sono piuttosto lontane dall'idea comune che si ha dell'epoca di rinascita, armonica e universale.

Warburg si concentrava soprattutto sulle tensioni formali (in realtà dettate da tensioni contestuali) evidenziate nei suoi studi sul primo Rinascimento. Illuminò il momento stesso in cui – invece di illuminarne le conseguenze- le citazioni di forme e immagini antiche mettevano in discussione il rigido canone dell'arte cristiana, costringendola così a una reazione⁹⁷. I numerosi dialoghi e gli interessi

⁹⁶ Cit. ibidem.

⁹⁷ Cfr. <https://warburg.sas.ac.uk/aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-virtual-exhibition> (ultima consultazione 17/08/2023) Il riferimento deriva dalla traduzione ripensata e adattata del pannello didascalico introduttivo alla mostra.

contrastanti tra artisti, committenti, filosofi, poeti e l'istituzione ecclesiastica sono ciò che destò maggiormente l'attenzione dello studioso tedesco. Le linee di conflitto individuate passavano attraverso i partecipanti stessi e dunque attraverso le loro opere⁹⁸.

La ricerca di Warburg, a partire dai suoi studi sul rinascimento fiorentino, alla formulazione del concetto di *Pathosformeln* contenente di per sé una contraddizione interna così vitale e dinamica da permetterne una "sopravvivenza" epocale se non eterna, culmina col *Bilderatlas*. Con esso diviene chiaro che l'ossessione dello studioso per la natura antinomica del segno visivo non solo porta alla conclusione che vi sia un processo polare alla base della formazione di uno stile⁹⁹ (del Rinascimento in questo caso), ma anche che bisogna «considerare le opere d'arte come prodotto stilistico di un intreccio con le dinamiche della vita»¹⁰⁰. Lo strumento dialettico dell'atlante per immagini non solo consentiva di individuare somiglianze e dissimiglianze, ma permetteva di coglierne, paradossalmente, l'ordine coerente.

Con Mnemosyne, Warburg fonda "un'iconologia degli intervalli" (*Eine Ikonologie des Zwischenraumes*) che non si occupa più di oggetti, ma di tensioni, analogie, contrasti o contraddizioni, un'iconologia che riguarderebbe non i significati delle figure – questo è il senso che gli darà Panofsky – ma le relazioni che queste figure

⁹⁸ «L'obbligo di confrontarsi con il mondo delle forme costituito dai valori espressivi già conati - provengano o meno dal passato - segna la crisi decisiva per ogni artista che intende affermare la propria personalità. L'idea che proprio un tale processo abbia un significato straordinario, e finora ignorato, per la formazione degli stili nel Rinascimento europeo, ci ha introdotto all'ipotesi che abbiamo chiamato Mnemosyne. Essa con la sua base di materiale visivo, vuole essere soprattutto un inventario di pre-coniazioni documentabili, le quali hanno posto al singolo artista il problema del rigetto oppure dell'assimilazione di questa pressante massa di impressioni.» Il confronto dialettico non avviene solamente a livello esteriore, ma vediamo che coinvolge direttamente il singolo artista. Cfr. ABY WARBURG, *Mnemosyne...* cit. p. 4.

⁹⁹ Cfr. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta...*, cit. p.435.

¹⁰⁰ Cfr. ABY WARBURG, *Da arsenale a laboratorio, 1927*, tr.it., a cura di Maurizio Ghelardi, "Belfagor" LVI, n.2(2001), pp. 175-183, qui p. 176.

intrattengono tra loro in un dispositivo visivo autonomo, irriducibile all'ordine del discorso¹⁰¹. Ricordiamo, oltretutto che secondo Warburg, la migrazione delle immagini è sollecitata dall'«oscillazione tra una cosmologia delle immagini e una dei segni»¹⁰². L'intervallo dell'iconologia di Warburg consente quindi di prendere in considerazione la coesistenza di regimi rappresentativi apparentemente contrastanti «senza porre un'opposizione immagine-linguaggio»¹⁰³.

La disposizione delle riproduzioni sulle tavole del *Bilderatlas* segue non solo la "regola del buon vicinato", ma anche una suddivisione tematica che riflette l'approccio di Aby Warburg. Questa disposizione, simile all'organizzazione dei volumi nella biblioteca warburghiana, crea un effetto scenografico che stimola una percezione filmica nel visitatore. Ciò permette di percepire simultaneamente diverse informazioni. Warburg identifica una doppia persistenza delle immagini: quella fisiologico-retinica, legata alla percezione visiva, e quella storica, che si riferisce al contesto e alla storia delle immagini stesse.¹⁰⁴ Ciò che risulta cruciale, in questa composizione "fotogrammatica" è la rilevanza del dettaglio. Per Warburg «il buon Dio si cela nel dettaglio», dettaglio che è in questo contesto formulare o, meglio, "formulaico".

¹⁰¹ PHILIPPE ALAIN MICHAUD, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Parigi, Macula, 1998, p.260 e 321.

¹⁰² Cfr. ABY WARBURG, *The Absorption of the Expressive Values of the Past*, 1929, a cura di Matthew Rampley, "Art in Translation", n.2(2015) pp. 273-283, qui p. 277.

¹⁰³ Ibidem. Inoltre: le precise descrizioni testuali di Aby Warburg di manufatti specifici servono come strumenti preziosi per comprendere il significato delle immagini all'interno della composizione complessiva dei pannelli. La capacità di colmare il divario tra i regni visivi e concettuali è davvero cruciale per comprendere le strategie compositive di Warburg e raggiungere quello che chiamava il "matrimonio alchemico". Questa integrazione di materiale visivo e definizione concettuale consente una comprensione più profonda degli elementi artistici e simbolici in gioco. Cfr. GIULIA ZANON, *Zooming Mnemosyne. Notes on the Use of Detail in the Mnemosyne Atlas*, "La Rivista di Engramma", n. 191, 2022, pp. 15-47, qui pp. 21-22.

¹⁰⁴ Cfr. <https://rebstein.wordpress.com/2020/09/03/warburg-e-agamben/> (ultima consultazione il 18/08/2023).

Warburg punta su dettagli formulari, da lui chiamati simboli. Questi hanno le loro radici nel mito. Nella loro storia si sedimentano amplissime tensioni storiche. Essi possono trovare sempre nuovi usi, essere riempiti di contenuti nuovi o ampliati di significato.¹⁰⁵

Egli sembrerebbe applicare così un processo di decostruzione programmatica alle immagini: si tratta di atti di frammentazione i cui esiti non sono chiamati a dialogare con le proprie origini ma sono piuttosto energicamente attratti da altre immagini.¹⁰⁶ Non è raro che vi compaia il dettaglio di un affresco, un minuscolo *Bewegets Beiwerk*, associato alla riproduzione fotografica di una moneta o a un manifesto pubblicitario. Ciò che li separa – lo spazio nero- non è forse ciò che in fondo li unisce? Che cos'è quell'intervallo rivelatore a cui ci si riferisce quando si nomina la cosiddetta "iconologia dell'intervallo"? Sembra che Monica Centanni abbia letteralmente colto il segno quando scrive:

[...] Nell' interstizio che cornicia in modo diverso ogni immagine il passato rivela il suo felice difetto di determinazione e annuncia, ad ogni variazione, la possibilità di una diversa *consecutia*. *Vacuum* gravido di energia, il passato promette stocastiche irruzioni nel presente, non solo per imprimere al presente [...] una variata marcatura, ma anche per essere a sua volta rivisto, ripensato, rimodulato, in un altro attualissimo racconto. Gli spazi neri nei pannelli dell' Atlante si presentano come una paradossale visualizzazione del desiderio di luce [...]¹⁰⁷

¹⁰⁵ ROLAND KANY, *Lo sguardo filologico: Aby Warburg e i dettagli*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia" 15, n.4, 1985, pp.1265-1283, cit. p.1275.

¹⁰⁶ Cfr. ZANON, *Zooming...*, qui p.20.

¹⁰⁷ MONICA CENTANNI, *Passagenwerke per Mnemosyne: montaggio di immagini e spazature del pensiero*, "Aisthesis", n.2(2010), pp.15-30, qui p.21.

E ancora:

Mnemosyne forse- Warburg ci insegna- altro non è che un supporto che sorregge e dà senso ai segni emergenti. È lo spazio vuoto- l'inane tra atomo e atomo, a cui già Lucrezio riconosceva la funzione di contesto e insieme di elemento costruttivo nella dinamica dei corpi: forse la Memoria è proprio quell'intervallo, quella sospensione produttiva di movimenti, di riflessi, di vita- che coincide con lo sfondo nero delle tavole del Bilderatlas.¹⁰⁸

È come se il senso, prodotto dalla tensione di due immagini affini ma comunque differenti, si formasse nello spazio che le separa, nell' interstizio, nel contrasto dello sfondo nero con la potente aura della loro insita energia. Potremmo dire che il significato di un'immagine si "trovi" nell' intermezzo tra quest'ultima e quella successiva. Come se la Ninfa, incarnazione della formula patetica, *attraversasse coi piedi alati l'etere luminoso*¹⁰⁹, ovvero gli interstizi tra un'immagine e l'altra di Mnemosyne. È da qui che cercheremo di partire, più avanti nella trattazione, per corroborare il tema vasto e delicato dell'intermedialità e del dialogo aperto tra immagini.

Per concludere, ci soffermiamo ora non solo sul valore metodologico dell'Atlante per la disciplina storico-artistica o quella dei Visual Culture Studies, ma anche sull'enorme valenza creativa che porta in sé. La *Mnemosyne* di Warburg incarna la memoria culturale, ma è anche l'incarnazione della mente di un artista: il suo "stile operativo" consiste, come ricorda Settis, nell'«uso creativo e nella trasmissione delle *Pathosformeln*»¹¹⁰. Non ci sorprende dunque, che l'iconologia proposta da Warburg non sia solamente una metodologia applicabile alla storia

¹⁰⁸ Ivi, p.22.

¹⁰⁹ SALVATORE SETTIS, *Incursioni...*, p.259.

¹¹⁰ Cfr. ivi, p. 26.

dell'arte – intesa come scienza della cultura- ma funge da ispirazione e venga talvolta trasposta a tema artistico¹¹¹.

Come sottolineava Derrida in *L'écriture et la différence* (1967), la natura dell'arte è "intermedia", è dotata della capacità di resistere alla categorizzazione. Pertanto, osservando i pannelli, le immagini e gli interstizi, potremmo concretare che la creazione del manufatto artistico risiede in uno spazio intermedio tra l'oggetto e il segno, sfidando la facile classificazione per categorie ontologiche.¹¹² Questa resistenza alla categorizzazione consente all'arte di resistere sia alle spiegazioni puramente scientifiche basate sulla causalità sia agli approcci puramente interpretativi incentrati sul significato. L'arte, quindi, occupa una posizione unica che trascende le tradizionali divisioni tra natura e oggetto, e tra spirito e segno.¹¹³ Inoltre, l'aspetto creativo dell'arte si basa sulla duplice natura dell'esperienza umana, che richiede impegno e distacco, innovazione e tradizione, passione e razionalità, contemplazione e azione¹¹⁴. L'arte funge da forza unificante, sintetizzando elementi apparentemente opposti e riunendoli armoniosamente¹¹⁵. Questa dualità intrinseca la rende un aspetto potente ed essenziale dell'espressione umana.¹¹⁶

¹¹¹ Cfr. *ivi*, p.29. Non è raro che nell'arte contemporanea espedienti del processo creativo siano resi anche tema della stessa produzione artistica. La fusione tra artista e critico è un elemento estremamente presente anche nell'arte di Bill Viola.

¹¹²Cfr. JACQUES DERRIDA, *L'écriture et la différence*,1967, Parigi, Points, 2014, p. 292.

¹¹³ Cfr. *ibidem*.

¹¹⁴ JOZEF MUHOVIC, *Umetnost in teorija v casu vmesnosti*, in *Umetnost med prakso in teorijo*, a cura di Jozef Muhovic, Lubiana, ALUO, 2021, p. 13.

¹¹⁵ Cfr. *ibidem*.

¹¹⁶ Cfr. *ivi*, p.14.

2.1.2 Il montaggio nel teatro della memoria

La segmentazione perpetua dello spazio-tempo, alla base della Mnemosyne warburghiana, ha una caratteristica paradossale: tende all'organicità compositiva; osmotica e mutevole, certo, ma, per l'appunto, viva. È una sorta di movimento continuo, da testo a testo, che Lotman definirebbe "situazione retorica". E che, come vedremo, avrà molto in comune con le basi della teoria del montaggio proposta da Sergej Ejzenstejn¹¹⁷. Per Didi-Huberman, il processo che sottostà e rende possibile l'impresa della *Kulturwissenschaft* warburghiana è il montaggio. Un montaggio che non predilige la "dialettica unificante" in funzione di un'unità della tradizione culturale Occidentale, bensì l'opposto: implica una "dialettica proliferante" atta a rappresentare "la vita in movimento"¹¹⁸ in tutte le sue sfaccettature. Il contrasto tra i concetti di apollineo e dionisiaco, mito e scienza, logos e pathos, ripetizione e innovazione costituisce l'ambiente in cui si sviluppa l'immagine, trovando un equilibrio temporaneo tra forze contrastanti. Questa zona intermedia rappresenta lo spazio del pensiero. Sia considerando il montaggio come strumento per analizzare in modo dettagliato oggetti ed eventi e ricomporli nel loro significato evolutivo, sia come strumento che connette eventi separati nello spazio e nel tempo in una simultaneità unificata, non solamente in una semplice giustapposizione. Pertanto, il confronto con le teorie di Warburg ed Ejzenstejn non solo è possibile, ma è anche essenziale per comprendere quanto sia stata prioritaria la rappresentazione sequenziale del movimento - sia a fini espressivi che per fini illustrativi. Questa priorità di

¹¹⁷ Sergej Ejzenstejn (1898, Riga- 1948, Mosca), è stato regista e pioniere della teoria del montaggio. Tra i suoi scritti ricordiamo la *Teoria generale del montaggio*, rimasta inedita a lungo e probabilmente scritta nel corso del 1937 (edizione italiana: SERGEJ M. EJZENSTEJN, *Teoria generale del montaggio*, tr.it. a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1985.).

¹¹⁸ Cfr. WARBURG, *Mnemosyne...*, pp. 3-5.

rappresentazione della sequenza del movimento ha avuto un ruolo significativo nella produzione artistica e culturale.

Il montaggio, specialmente nell'ottica di una *dialettica proliferante*¹¹⁹ non implica solamente la successione lineare di elementi, ma piuttosto la loro simultaneità: nella mente dello spettatore, ciascun elemento si sovrappone agli altri, evidenziando le differenze nei colori, nelle luci, nei contorni, nelle dimensioni e nei movimenti¹²⁰. Da questa percezione di impulso e dinamismo deriva il fondamento basilare del concetto di movimento, che spazia dalla comprensione di quello fisico elementare, fino alle forme più intricate di movimento concettuale¹²¹. Ciò si manifesta particolarmente quando si tratta di combinazioni metaforiche o immaginali- *ergo*, visive. Ejzenstejn, in *Laocoonte*, dove esaminava soprattutto la questione del movimento, sottolinea:

Reality exists for us as a series of foreshortenings and images. Without eidetics we would never be able to reduce all those "split-second photographs" of the separate aspects of phenomena into a single image. »¹²²

La sua concezione di montaggio presuppone un senso piuttosto ampio, che si avvicina alla concezione epistemologica che ha del montaggio Didi-Huberman¹²³. Ejzenstejn percepisce il montaggio come il processo alla base della costruzione del pensiero e della nostra percezione della realtà; ciò avviene grazie alla facoltà

¹¹⁹ Cfr. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta...*cit. p.437.

¹²⁰ Cfr. SERGEJ M. EJZENSTEJN, *Scritti sull'arte. Il montaggio in pittura, "Artibus et Historiae"*, n.6(1985), pp. 151-169, qui p.152.

¹²¹ Cfr. *ibidem*.

¹²² SERGEJ EJZENSTEJN, *Laocoon*, in *Sergej Eisenstein, Selected Work, Towards a theory of montage*, a cura di Michael Glenny e Richard Taylor, London-New York, I.B. Tauris, 2010, pp. 109-202, qui p. 121.

¹²³ Per approfondire: GEORGES DIDI-HUBERMAN, PATRICK LACOSTE, *Dialogue sur le symptome, "L'inactuel"*, n.3(1995), pp.191-226.

mnemonica che è fondata sulla percezione visiva (eidetica) e ci permette di conoscere la realtà circostante (di conseguenza anche un'opera d'arte o qualsiasi artefatto culturologico) mediante la visione simultanea e unificata di "fotogrammi". Similmente, Didi-Huberman, nell'intervista di Marie Rebecchi intitolata *Cosa significa "conoscere" attraverso il montaggio?* (2010), vede il montaggio come ciò che rappresenta un principio epistemologico, il quale non trova le sue radici in una teoria filosofica, bensì in un principio in grado di connettere ordini diversi di realtà.¹²⁴ Il concetto di dionisiaco, al quale fa riferimento Ejzenstejn nella *Teoria generale del montaggio*, costituisce infatti la base del principio di decomposizione e ricomposizione che caratterizza il montaggio¹²⁵. A sua volta, può essere considerato anch'esso un principio fondamentale del montaggio cinematografico: il regista parla del dionisiaco in termini di un dio smembrato e, al contempo, di un dio che danza.¹²⁶ È qui possibile tracciare un'evidente analogia con Warburg e la sua ninfa danzante¹²⁷ e talvolta smembrata – in tutti i suoi frammenti carichi di pathos. Ritorniamo,

¹²⁴ Cfr. MARIE REBECCHI, GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Intervista: Cosa significa "conoscere" attraverso il montaggio?*, "Giornale Filosofico" (2010), pp. 1-11, qui p.4. Confrontabile online al link: www.giornaledifilosofia.net (ultima consultazione 19/08/2023)

¹²⁵ Cfr. ibidem.

¹²⁶ Cfr. ibidem.

¹²⁷ Per un approfondimento sul tema della Ninfa e sul suo significato: ADA NAVAL GARCÍA, *El reliquat de la Ninfa. Aproximación a la Pathosformel Ninfa en la obra de Georges Didi-Huberman*, "La Rivista di Engramma" n. 182 (giugno 2021), pp. 11-43. La Ninfa, incarnazione della figura femminile in movimento, è l'oggetto centrale di questo saggio, a partire dall'incontro di Aby Warburg con la rappresentazione di una giovane fanciulla che, con un passo quasi alato, appare nella scena dell'affresco della *Natività di San Giovanni* nella Cappella Maggiore di Santa Maria Novella (Firenze). Questa giovane donna che Warburg chiamò "Ninfa" è diventata col tempo la sintesi di un pensiero che ha posto al centro della teoria dell'immagine la nozione di *Nachleben* e *Pathosformel*. Basandosi sulle considerazioni warburghiane circa la Ninfa, questo saggio espone la revisione che Georges Didi-Huberman attua nel suo libro *Ninfa moderna*, in cui la Ninfa si spoglia, e la sua condizione come *Pathosformel* viene trasferita al drappo caduto. Questa ricerca analizza il modo in cui Didi-Huberman individua la sopravvivenza della *Pathosformel* della Ninfa a partire dall'affresco di Santa Maria Novella fino ai resti della Parigi del XX secolo, confermando così che il movimento della giovane fiorentina persiste dopo la caduta del drappo. L'obiettivo conclusivo di questo saggio è quindi analizzare quali elementi conferiscono a questo reliquato (drappo caduto) il suo status di formula patetica.

un'altra volta, sul tema della decostruzione e della tensione, dell'eterna lotta tra la stasi contemplativa e il dinamismo vorticoso della vita, nella danza tragica¹²⁸ e polare tra Dioniso e Apollo.

A tal proposito, sempre Ejzenstejn:

Thus, step by step, detail by detail, image after image is created. The images people the frame of the picture. The images move into action. The images interact and give rise to a new, overall, generalising image. And what have we experienced in the picture is not what it depicts but the clash of images which the artist has been able to evoke within our imagination, intellect, and emotions by his skill full choice of details.¹²⁹

Intrigante, in questo passo, la visionaria distinzione linguistica tra picture e image. Sembra aver preceduto, involontariamente, Belting e Mitchell di quasi cinquant'anni. Inoltre, è interessante e innovativo anche il tema della fruizione che Ejzenstejn prefigurò attraverso una ricezione emotiva dell'immagine in movimento. La costruzione del montaggio, dunque, presuppone: immagini, mezzi e corpi; ogni parte costitutiva è, a sua volta, anche significante, questo rende il montaggio un processo di significazione che si attiva attraverso uno scambio tensivo-interno (intertestuale) ed esterno (in rapporto allo spettatore). Come suggerisce Kathleen M. Gough, in un saggio molto pertinente ai nostri fini: nell'analisi di Warburg l'oggetto (l'immagine-Ninfa¹³⁰) ha la facoltà di agire

¹²⁸ Molto pertinente la considerazione sul tragico di Salvatore Natoli: «Il tragico, infrangendo la barriera delle forme, attinge l'originario nella potenza del suo assoluto produrre. Ma in questa produzione è salvata la realtà stessa delle forme, che diventano manifestazione di vita.» SALVATORE NATOLI, *Ermeneutica e genealogia, filosofia e metodo in Nietzsche, Heidegger, Foucault*, Milano, Feltrinelli, 1981, p.35.

¹²⁹ EJZENSTEJN, *Laocoon*...cit. p.127.

¹³⁰ Talvolta è sufficiente un dettaglio in movimento, non la figura intera, per richiamare la ninfa. Il dettaglio assume il ruolo di figura retorica della sineddoche.

liberamente: il soggetto (spettatore) anima l'oggetto tanto quanto l'oggetto è in grado di stimolare emotivamente il soggetto¹³¹. L'autrice interpreta il corpo femminile della Ninfa nell'ottica di una figura performativa – figura ponte- in grado di mediare tra l'immagine e il testo¹³². La mediazione performativa è data dalla gestualità che si mostra nel teatro espressivo delle *Pathosformeln*, apportando significati differenti alle figure rispetto al vocabolario predefinito (iconografico)¹³³. Nelle immagini presenti nell'Atlante Mnemosyne, la variazione nello schema gestuale di una parte del corpo può conferire dinamicità e differenza alla stessa posizione. Un esempio lampante è rappresentato dalla tavola 39 del *Bilderatlas*, in cui si osserva la progressiva "animazione" della figura femminile in piedi, messa in movimento in uno stile "cinematografico" attraverso il confronto di immagini tratte dal repertorio di Botticelli¹³⁴. Ciò avviene grazie ai movimenti dell'arto superiore e della mano, in un gioco di cambiamenti semantici che, di volta in volta, ne delineano il carattere.¹³⁵

Da sinistra verso destra:

1 | Baccante, dettaglio da rilievo neoattico, I sec. a.C., Firenze, Gallerie degli Uffizi.

2 | Domenico Ghirlandaio, Storie della vita del Battista: il banchetto di Erode, affresco, 1486-1490, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni, dettaglio. 3

| Sandro Botticelli, Giuditta con la testa di Oloferne, tempera su tavola, 1497-1500 ca., Amsterdam, Rijksmuseum. 4 | Niccolò dell'Arca, figura della Maddalena dal

¹³¹ Cfr. KATHLEEN M. GOUGH, *Between the Image and Anthropology: Theatrical Lessons from Aby Warburg's "Nympha"*, "The MIT Press" 56, n.3(2012) pp.114-130, qui p. 118.

¹³² Cfr. *ivi*, p. 119. Si interpreti il termine "testo" in senso ampio, lotmaniano.

¹³³ Cfr. ANNA FRESSOLA, *La danza delle Pathosformeln. Formulazioni dell'espressione corporea secondo la lezione di Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma" n. 165(2018), pp. 45-71, qui p. 53.

¹³⁴ Cfr. *ibidem*.

¹³⁵ Cfr. *ibidem*.

Compianto sul Cristo morto, terracotta, seconda metà del XV sec., Bologna, Santa Maria della Vita.¹³⁶



Pertanto, non si tratta solamente di movimenti verso "l'esterno", bensì il movimento degli accessori rappresenta anche la manifestazione di un pathos interiore: da qui l'attenzione alle *Pathosformeln* che, senza confinarsi in una rigida categorizzazione, costituiscono il repertorio dal quale l'artista attinge dall'antico per plasmare l'esperienza estetica della "vita intensificata"¹³⁷.

Lotman, nel suo saggio intitolato *La lingua teatrale e la pittura (Sul problema della retorica iconica)*, scriveva:

Le pratiche di stregoneria, individuate grazie al materiale etnografico eccezionalmente vasto di varie culture, ed eseguite sulle impronte dell'uomo, solitamente si spiegano con la diffusione di una coscienza arcaica che si direbbe non distingue la parte dal tutto e veda nel segno dell'impronta qualcosa di sostanzialmente identico dell'uomo che l'ha lasciata.¹³⁸

¹³⁶ Cit. *ivi*, p.54.

¹³⁷ Cfr. Seminario Mnemosyne, *Il passo della Ninfa fiorentina. Lettura interpretativa di Mnemosyne Atlas, Tavola 46*, "La Rivista di Engramma" n. 182(2021), pp. 51-196, qui p. 87.

¹³⁸ JURIJ M. LOTMAN, *La lingua teatrale e la pittura (Sul problema della retorica iconica)*, tr.it, a cura di Silvia Burini, in *Il girotondo delle muse*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, pp. 96-112, cit. p. 98.

Da questo brano è possibile far emergere due ipotesi fondamentali ai fini del nostro discorso:

- 1) Per la visione antropologica della cultura presente in Lotman, l'azione teatrale, in origine, risale al rito;
- 2) La coscienza arcaica che opera secondo le dinamiche della sineddoche è plausibilmente riconducibile al riconoscimento della Ninfa che si smembra e si ricompone come in un «tragico ballo senz'ansia sanguinaria»¹³⁹.

Warburg, come l'artista, – oltre l'aver individuato e analizzato le formule patetiche¹⁴⁰- visitando le civiltà indigene del Sudovest americano e avendo effettuato una ricerca etnografica sul campo dove ha potuto interagire direttamente con i rituali ivi praticati, entrò in una condizione che potremmo intendere, aiutandoci, con la locuzione lotmaniana di “percezione preliminare della vita come teatro”¹⁴¹.

¹³⁹ «La spettacolarità teatrale investiva persino una sfera così apparentemente estranea come la pratica militare. Lermontov descrisse così la disposizione d'animo degli spettatori che osservavano lo “scontro di guerra”: Come a un tragico ballo, senz'ansia sanguinaria.» LOTMAN, *La lingua teatrale...*cit. p. 107.

¹⁴⁰ Kathleen M. Gough propone la visione secondo cui Warburg sia giunto alle *Pathosformeln* proprio per vie teatrali (e non viceversa): «It was via teathrical routes that he was able to conceptualize his pathosformulae, which he manifested in his vast and ambitious knowledgemontage, Mnemosyne. » M. GOUGH, *Between the Image...*, cit. p. 125.

¹⁴¹ In questa sede è nostra intenzione chiarire il significato della locuzione; essa appare frequentemente negli scritti di Lotman riguardanti il dialogo semiotico nella semiosfera, concernenti: il cinema, il teatro e le arti figurative. Per un approfondimento bibliografico: LOTMAN, *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Bari 1980; JURIJ M. LOTMAN, *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1990; ANGELA MENGONI, *Sulla teoria lotmaniana dell'ansambl'.* *Esplosioni anacronistiche da Burden a Manet*, in *Incidenti ed esplosioni: A.J. Greimas, J.M. Lotman per una semiotica della cultura*, a cura di Tiziana Migliore, Roma, Aracne, 2010, pp. 115-148; GIUSEPPE BARBIERI, *Jurij Lotman, la retorica iconica e il dibattito sulla vita delle immagini*, in *Protagonisti e temi della critica d'arte nella prima metà del '900*, (Atti della giornata di studi, a cura di Simone Ferrari, Università di Parma, 13 giugno 2019), Mantova, Universitas studiorum, 2021, pp. 27-43.

Perché una situazione si possa definire retorica, bisogna ricordare che per ogni struttura unitaria devono esserci almeno due “codici linguistici”, reciprocamente intraducibili che si possano attivare in maniera poliglotta o multistrato. È quindi possibile attingere a una doppia lettura del testo retorico: simbolica e quotidiana. In sintesi, Lotman attribuisce al teatro una posizione "intermedia" tra la vita e la rappresentazione visiva: esso si avvicina alla vita grazie al movimento e alla continuità che lo contraddistinguono, ma si avvicina anche alla rappresentazione visiva poiché il flusso dell'azione è diviso in segmenti, tendendo all'organicità compositiva¹⁴². L'interstizio, dove si colloca il teatro¹⁴³, è l'effettivo spazio della traduzione (di conseguenza della significazione). È qui dove essa è resa possibile su due livelli - non affatto mutualmente escludibili: a livello di codificazione primaria (vita); a livello di modellazione secondaria (opera/testo).

Alla continuità propria del processo temporale fluido e ininterrotto in cui è immerso l'oggetto rappresentato, si contrappone il momento estratto e “fermato” proprio della rappresentazione pittorica¹⁴⁴. Vi è dunque in atto una simulazione del dinamismo vitale (teatro) in antitesi alla staticità del frammento - fotogramma nel montaggio, dettaglio che perdura nel tempo nell'opera figurativa¹⁴⁵. Dunque, torniamo a ribadire che «lo strumento psicologico per realizzare questa commutazione è la percezione preliminare della vita come teatro.»¹⁴⁶ Ciò o, meglio, colui che permette la mediazione tra le due sfere e quindi ne rende

¹⁴² Cfr. BARBIERI, *Jurij Lotman, la retorica iconica...* cit. p.39.

¹⁴³ Per Lotman non è solamente il teatro a ricoprire questa posizione: «In diverse fasi della cultura questo codice intermedio può essere rappresentato dalle norme comportamentali [etikei] o dal rituale (“esiste ciò che ha equivalenti nel rituale”) o dal racconto storico.» LOTMAN, *La lingua teatrale...*, cit. p. 104.

¹⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 105.

¹⁴⁵ Per Didi Huberman: «L'immagine [...] è un'impronta, un solco, una scia visiva del tempo che essa vuole toccare, ma anche dei tempi supplementari- fatalmente anacronistici, eterogenei tra loro- che essa non può, in quanto arte della memoria, fare a meno di agglutinarvi.» DIDI HUBERMAN, *L'immagine brucia...*, cit., p.263.

¹⁴⁶ LOTMAN, *La lingua teatrale...*, cit. p. 105.

possibile la sintesi, è per Lotman l'eroe della scena; nei modelli complessi della cultura come nei testi, la traiettoria dell'eroe interseca continuamente frontiere e limiti significativamente diversi. In Warburg questa fondamentale mediazione è compiuta dalla Ninfa.

2.1.3 Una scomoda Musa nel *gioco di tutte le epoche*

Correva l'anno 1863 quando Manet dipinse due dei suoi più "clamorosi" quadri: *Olympia* e *Le dèjeuner sur l'herbe*. Entrambe suscitavano enorme scalpore soprattutto per l'evidente distaccarsi dalle norme accademiche nonché per i soggetti femminili svestiti e direttamente rivolti verso lo spettatore. Manet abbandonò la teatralità classica, che si basava sulla rappresentazione prospettica e sul soggetto letterario, così come la relazione contemplativa dello spettatore.¹⁴⁷ Egli cercava invece una teatralità basata sulla pittura stessa: stabilì un collegamento diretto tra lo spettatore e il soggetto del quadro¹⁴⁸. Tuttavia, le sue opere furono sin da subito apprezzate da due amici stretti dell'artista, anch'essi membri emeriti del contesto artistico francese dell'epoca: Émile Zola¹⁴⁹ e Charles Baudelaire. I due scrittori ne colsero prontamente il valore innovativo. Tutt'ora si parla della rottura con la tradizione accademica compiuta da Manet, di un artista che ha segnato uno spartiacque tra l'arte "classica" e l'arte "moderna", il che è vero, ma non del tutto.

¹⁴⁷ Cfr. DANIEL ARASSE, *Non si vede niente. Descrizioni*, 2000, tr.it., a cura di Luca Bianco, Bologna, Einaudi, 2013, p. 122.

¹⁴⁸ Cfr. *ibidem*.

¹⁴⁹ Daniel Arasse ci ricorda che: «Nello studio su Manet, pubblicato nella *Revue du XIX siècle* del primo gennaio 1867, Zola considerava *L'Olympia* il capolavoro di questo artista.» ARASSE, *Le detail...*, cit., pp. 235-236. Zola ne decantava il realismo, dovuto a una resa del dettaglio semplificata rispetto alle opere consuete per il tempo (perdita locale della pittura mimetica). Ciò che la rendeva, e la rende tutt'ora, così reale è il dettaglio della materia pittorica.

Il problema dell'uso - e del conseguente significato - delle fonti da parte di Manet¹⁵⁰ è emerso per la prima volta nel 1864, quando il critico Ernest Chesneau individuò l'adattamento effettuato dal pittore nella sua opera *Dèjeuner sur l'herbe* di un gruppo di figure tratto dall'incisione di Marcantonio Raimondi ispirata al *Giudizio di Paride* di Raffaello¹⁵¹. Lo stesso anno, un critico di considerevole levatura, Théophile Thoré, asserì che Manet aveva creato un *pastiche* di opere di Velázquez, Goya ed El Greco, evidenziando alcune notevoli somiglianze tra l'arte di Manet e le opere di altri grandi maestri del passato.¹⁵² Le molteplici e spesso intricate referenze di Manet all'arte anteriore potrebbero venir interpretate come un tentativo di rappresentare una certa visione della tradizione estetica e di superare tale tradizione in direzione di un universale e totalizzante impegno pittorico.¹⁵³ In entrambi i casi, parlare di "totale frattura" in rapporto alla tradizione, risulta inappropriato.

Perché Manet, precursore dell'impressionismo nonché audace e visionario ricercatore della luce, si era rivolto al passato dimostrando così di essere, seppur in parte, un fedele custode della tradizione?

Una delle possibili risposte è data nuovamente da Aby Warburg:

[...]il suo stesso successo [di Manet] è una testimonianza del fatto che solo coloro che condividono un'eredità culturale possono creare uno stile nuovo per esprimere

¹⁵⁰ Per approfondire il tema riguardante le fonti pittoriche in Manet, cito qualche saggio che ha fatto da riferimento in questa sede: MICHAEL FRIED, *Manet's Sources*, "Artforum" 7(1969), pp. 28-82; THEODORE REFF, *Manet's Sources: A Critical Evaluation*, "Artforum" 8(1969), pp.40-48; ANNE HIGONNET, *Manet and the Multiple*, "Grey Room", n. 48(2012) pp.101-116.

¹⁵¹Cfr. MICHAEL FRIED, *Painting Memories: on the Containment of the Past in Baudelaire and Manet*, "Critical Inquiry" 10(1994), pp.510-542, qui p. 522.

¹⁵² Cfr. ibidem.

¹⁵³ Cfr. ibi, p. 530.

nuovi valori, e che l'influenza dinamica di questo stile deriva non dalla distruzione delle forme antiche, ma dalla loro sottile trasformazione.¹⁵⁴

Similmente, Settis nel suo recente volume *Incursioni...* (2020) insiste sul fatto che tra l'antico e il contemporaneo non vi sia distinzione netta, ma piuttosto una tensione continua che si manifesta nel «fluire dei linguaggi critici e del gusto, nelle dinamiche di mercato, nelle istituzioni e nella cultura popolare»¹⁵⁵. Il legame con la tradizione non è stato interrotto, ma si è rafforzato assumendo nuove forme e modalità che richiedono di essere riconosciute, identificate e «chiamate per nome».¹⁵⁶

L'imitazione, tuttavia, è una costante onnipresente nella storia dell'evoluzione artistica. Potremmo addirittura definirla fondativa in quanto *mimesi*¹⁵⁷. Tuttavia, il termine subisce significative variazioni, sino ad assumere significati pressoché opposti. Federico di Santo suggerisce che sia l'etimo stesso a contenere in sé una contraddizione, in quanto: «la *mimesis* non riproduce e duplica il modello, ma produce qualcosa di nuovo servendosi strumentalmente del modello».¹⁵⁸ Inoltre, la concezione classica di *mimesis* confluisce nella nozione di *imitatio* rinascimentale. Quest'ultima non vede più il modello naturale come punto di

¹⁵⁴ Cfr. ABY WARBURG, HENRIETTE FRANKFORT, CLAUDIA WEDEPOHL, *Manet and Italian Antiquity, "Bruniana & Campanelliana"* 20, n.2(2014), pp. 455–76, qui p. 463. La citazione è stata tradotta appositamente, cito l'estratto originale: «His own achievement bears witness to the fact that only those who share a cultural inheritance can create a new style to express new values, and that the dynamic influence of this style is due not to the destruction of old forms but to their subtle transformation. »

¹⁵⁵ SETTIS, *Incursioni...* cit. p. 11.

¹⁵⁶ Cit. ibidem.

¹⁵⁷ L'argomento è di una portata estremamente vasta, non intendiamo affrontarlo in questa sede se non in maniera sintetica. Le informazioni riguardo allo sviluppo e alla genealogia della mimesi, sono tratti da: WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ, *Storia dell'estetica*, 1970, tr.it., Torino Einaudi, 1980; FEDERICO DI SANTO, *Genealogia della mimesis, Fra mimesis antica e imitatio rinascimentale*, Pisa, Edizioni ETS, 2016.

¹⁵⁸ DI SANTO, *Genealogia...* cit. p.82. L'autore suggerisce che l'atto mimetico sia, in quanto originale, un processo di significazione, produttore di senso.

riferimento, bensì la perfezione da imitare diviene l'arte dell'antichità¹⁵⁹. L'arte si fa modello di sé stessa, acquisisce coscienza di sé. Naturalmente, l'*imitatio* non riguarda solamente modelli figurativi, ma è una dinamica di risemantizzazione e riconfigurazione della forma e del contenuto che concerne la cultura in tutta la sua testualità¹⁶⁰. I processi di significazione sopra menzionati, se vogliamo utilizzare un termine semiotico – sempre però in senso lotmaniano- sono in realtà possibili mediante la traduzione. A tal proposito, Di Santo suggerisce di intendere la ripresa di modelli tradizionali nel seguente modo: «altro non è che il codice imprescindibile (la traduzione) sullo sfondo del quale ogni singola espressione (ogni opera) acquista significato.»¹⁶¹

Il processo traduttivo, a sua volta è sottoposto a due variabili principali fungenti anche da “marcatori”: lo stile¹⁶² (personale) e il contesto¹⁶³. Le due variabili sono, anch'esse, dipendenti dalla relazione tra la coscienza mnestica individuale e quella collettiva. L'attenzione al contesto, nell'individuazione dei significati veicolati tramite l'opera artistica, è piuttosto recente¹⁶⁴; mentre l'individuazione

¹⁵⁹ Cfr. TATARKIEWICZ, *Storia...* cit. p.108.

¹⁶⁰ Si fa riferimento anche a «modelli letterari, antichi e poi anche volgari». Cfr. DI SANTO, *Genealogia...* cit. p. 58.

¹⁶¹ Cit. *ivi* p. 93.

¹⁶² «Lo stile è soprattutto un sistema di forme dotato di una qualità e di un'espressione portatrice di significato, che permette di riconoscere la personalità dell'artista e la visione del mondo di un gruppo.» MEYER SCHAPIRO, *Lo stile*, 1953, tr.it., Roma, Donzelli, 1995, cit., p. 4.

¹⁶³ «Il contesto (frame) è a volte un marcatore (un dato che indica ciò che bisogna guardare), e un limite che invece impedisce all'oggetto contestualizzato di cadere nell'instabilità e nell'astrazione, nell'informale, cioè nella vertigine della non-referenzialità della cultura “selvaggia”. I significati sono in prima istanza, prodotti dal contesto sociale.» NICOLAS BOURRIAUD, *Postproduction*, 2002, tr.it., Milano, Postmedia Books, 2004, p.39. A tal proposito risulta molto pertinente anche la brillante considerazione di Mieke Bal: «Analizzare il modo in cui le immagini sono – e sono state- contestualizzate aiuta ad attribuir loro una storia, una storia che non termina in un preciso momento temporale, bensì continua; una storia legata da invisibili fili ad altre immagini, alle istituzioni che ne resero possibile la produzione, e alla posizione storica degli osservatori cui si rivolgono.» MIEKE BAL, *Leggere l'arte?*, in *Teorie dell'immagine*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005, pp.199-240, qui p. 227.

¹⁶⁴ Inizialmente, una parziale considerazione del contesto è data da un approccio sociologico all'arte. La bibliografia in questa sede è vastissima, pertanto, mi limiterò a dare alcune indicazioni fondamentali: FRIEDRICK ANTAL, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo*

dell'importanza di un approccio individuale all'atto creativo, emerge nel tardo Rinascimento con il riconoscimento all'arte figurativa dello status di *ars liberalis*. Una delle testimonianze principali, che apre all'approccio anti-canonico verso la "maniera personale" come qualità positiva, è data dal celebre trattato *L'idea del tempio della pittura*¹⁶⁵ di Giovanni Paolo Lomazzo (1590) in cui «l'estetica dei governatori rappresenta [...] l'irruzione dell'esperienza [individuale dell'artista].»¹⁶⁶

L'arte occidentale ha sempre visto, nel corso della sua storia, momenti di confronto e "superamento" tra vari artisti. La causa prima del "superamento" è la competizione; il suo effetto, invece, è l'innovazione attraverso lo spiccare di uno stile singolare.

Meyer Schapiro, con il quale concordiamo, ritiene che:

Lo studio di una certa linea di sviluppo conduce spesso a concludere che il responsabile del cambiamento intervenuto nella forma dell'epoca è un dato individuo. I due fattori che vengono studiati sono la personalità del grande artista e i problemi ereditati dalla generazione precedente.¹⁶⁷

Quattrocento, 1947, tr.it., Torino, Einaudi, 1981; ARNOLD HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, 1952, tr.it., Torino, Einaudi, 2009; FRANCIS HASKELL, *Art and society*, in *International encyclopaedia of social sciences*, vol. V, New York 1968, pp. 439-447; GEORGE KUBLER, *La forma del tempo*, 1968, tr.it., Torino, Einaudi, 2002; MICHAEL BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, 1972, tr.it. Torino, Einaudi, 2001.

¹⁶⁵ L'edizione utilizzata in questa sede è: GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *L'idea del tempio della pittura*, 1590, a cura di Robert Klein, Firenze, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1974.

¹⁶⁶ Cfr. ROBERT KLEIN, *La forma e l'intelligibile, Scritti sul rinascimento e sull'arte moderna*, 1970, tr.it. Torino, Einaudi, 1975, qui p. 197.

¹⁶⁷ SCHAPIRO, *Lo stile...* cit. p. 53.

Il processo artistico è modellato dalla "psicologia delle facoltà"¹⁶⁸ che lo sottende: volontà, sentimento e pensiero sono le dominanti successive che plasmano i nostri rapporti con il mondo.¹⁶⁹ Questo processo corrisponde al passaggio da una concezione prevalentemente oggettiva a una soggettiva della creazione artistica.

Cristina Baldacci, nel saggio dal titolo eloquente *Reenactment: Errant Images in Contemporary Art* (2019) ci ricorda che:

As special creators of images, willingly or not, artists have to deal with a collective visual tradition that relates to a timeless or at least multilayered and anachronic time. [...] They have in fact always been engaged with what came before: with a gesture of a more or less conscious appropriation, with the repetition, as a synonym for reinterpretation and renewal, of a visual heritage made of "originals".¹⁷⁰

Durante il processo creativo, l'artista attinge, in realtà, da due archivi che agiscono simultaneamente e in modo complementare: dal repertorio mentale e da quello fisico, della memoria materializzata e della tradizione¹⁷¹. La relazione tra immagine esteriore e immagine interiore rende il processo estremamente dinamico e significante. Ma lo scambio dialettico non avviene solo a livello esogeno/endogeno, bensì si verifica anche all'interno delle due sfere prese singolarmente: la memoria soggettiva contiene in sé sia il dato esperienziale, in parte sotteso dalla memoria genetica, che quello della memoria non-ereditaria; a livello extra personale la memoria materiale deve fare i conti con la memoria

¹⁶⁸ Espressione riegliaiana, analoga al *Kunstwollen* (volontà dell'artista), cui fa riferimento Schapiro. Cfr. *Lo stile...* cit. p.36.

¹⁶⁹ Cfr. *ibidem*.

¹⁷⁰ CRISTINA BALDACCI, *Reenactment: Errant Images in Contemporary Art*, in *Re: An Errant Glossary*, a cura di C.F.E. Holzhey, A. Wedemeyer, "Cultural Inquiry" 15(2019), pp. 57-67, qui p. 58. Si veda anche: CRISTINA BALDACCI, *Re-enactment e altre storie, Dall'archivio alla contro narrazione per immagini nell'arte contemporanea*, "Engramma" 150 (2017), pp. 41-48.

¹⁷¹ Cfr. SETTIS, *Incursioni...* cit. pp. 15-18.

collettiva dell'epoca. La significazione nell'atto di reinterpretazione, dunque, avviene su diversi e complessi piani.

Torniamo ora al discorso circa la riattualizzazione, parziale o totale, delle immagini. Tale procedimento vede nell'appropriazione (che sia volontaria o meno) il primo atto.¹⁷² Appropriarsi significa anzitutto selezionare un dato elemento, una data immagine, e letteralmente "renderla propria", non in senso di plagiarla, ma nel senso di riconfigurarla nel proprio modo di percepire, guardare e comprendere. Dal momento che la cultura acquisisce un'autocoscienza, ci ritroviamo a essere «affittuari della cultura»¹⁷³, la abitiamo e ne prendiamo i frammenti per declinarli alle necessità contemporanee.

Talvolta, alcune immagini si prestano a essere "riesumate" più di altre. Tali immagini possono essere viste come dei "prototipi" e solitamente sono frutti di un'esplosione (rivoluzione artistica dall'ingegno creativo improvviso) i cui effetti, come un'onda, impattano le epoche a venire (nel caso de *L'Olympia* di Manet il prototipo fu *La Venere di Urbino* di Tiziano). Questo *modus operandi* è piuttosto comune nella nostra epoca, che spesso vede riferimenti e riprese dal passato, provocando così una moltiplicazione vertiginosa di prototipi. Il fenomeno non è tuttavia nuovo e porta a quell'estetica che Omar Calabrese chiamerebbe "della ripetizione"¹⁷⁴ dove, come in una sorta di eterno ritorno nietzscheiano o di differenza ontologica deleuzeiana, determinati testi vengono selezionati e riproposti ripetutamente, rimanendo identici su alcuni livelli, profondamente diversi, invece, su altri. Tale pratica vede al suo interno una

¹⁷² Cfr. BAURRIAUD, *Postproduction...*, cit. p.18.

¹⁷³ Cfr. *ibidem*.

¹⁷⁴ Cfr. OMAR CALABRESE, *L'età neobarocca*, Bari, Laterza, 1992.

Si confronti anche: LEONORA MALTZ-LECA, *Specter of the Original and the Liberties of Repetition*, "African Arts"46(2013), pp.32-45.

mescolanza attiva di «richiamo e originalità.»¹⁷⁵ Inoltre, la selezione non sempre avviene al singolare, spesso è attuata sotto forma di assemblaggio (anche di montaggio) e ricomposizione di immagini, non solo lontane nel tempo, ma anche nello spazio (es. l'arte africana nel cubismo o l'influenza della pittura giapponese nella corrente dell'impressionismo).

Per cui:

[...] the act of assemblage, of bringing together, of enacting the event of knowledge, is to make it present, to make it contemporary seems to mean enacting an event that brings together difference.¹⁷⁶

In sintesi, potremmo dare per assunto che l'arte, anche quella contemporanea, sia sempre in qualche modo rimasta legata al proprio passato, forse non in senso orizzontale e quindi fraterno, ma sicuramente nel senso di una verticale paternità, spesso nemmeno troppo lineare. È chiaro che vi siano state «rotture e interruzioni brusche»¹⁷⁷, come ci suggeriscono le avanguardie, ma «anche in quei casi si ha spesso anticipazione, fusione, continuità.»¹⁷⁸

In un'altra prospettiva, l'accentuazione della rottura epistemologica perpetrata dagli artisti del presente, da Duchamp in poi, conduce a un effetto secondario: genera un senso di continuità eidetica che emerge inevitabilmente in qualsiasi opera contemporanea, anche se fosse la più radicalmente sovversiva dal punto

¹⁷⁵ Cfr. NICOLA DUSI, LUCIO SPAZIANTE, *Introduzione*, in *Remix- Remake, Pratiche di replicabilità*, a cura di Nicola Dusi e Lucio Spaziante, Roma, Meltemi, 2006, cit., p.17.

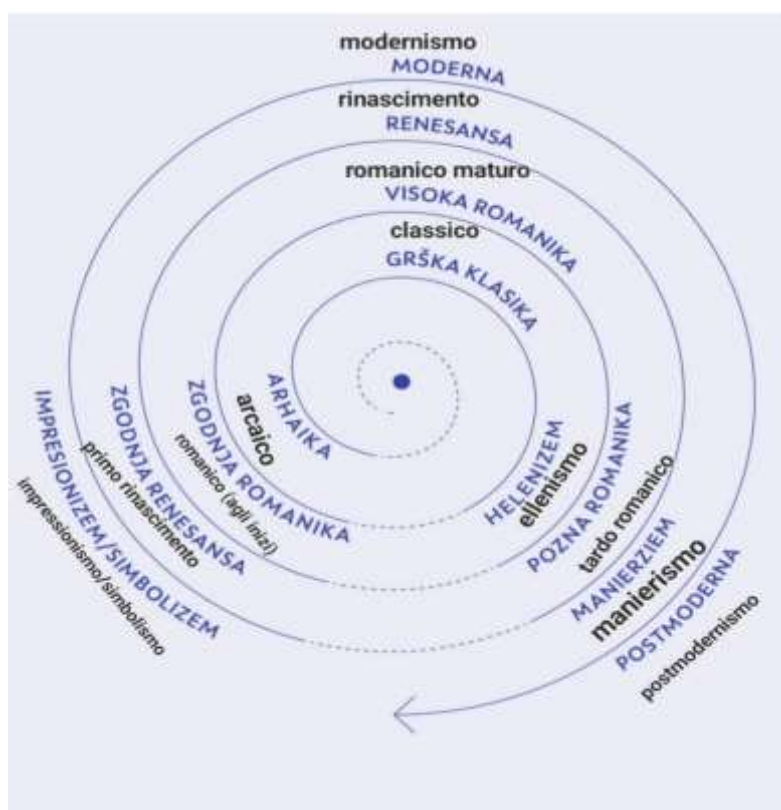
¹⁷⁶ ROGER SANS, *The Transanthropological, Anachronism and Contemporary*, in *Across Anthropology*, a cura di Margareta Von Osvald, Jonas Tinius, 2020, Leven University Press, pp. 365-381, qui pp. 378-379.

¹⁷⁷ SCHAPIRO, *Lo stile...* cit. p.7.

¹⁷⁸ Cit. ibidem.

di vista estetico.¹⁷⁹ Forse, in fin dei conti, “la rottura” e “la continuità” non sono nemmeno dei fenomeni contrapposti, ma semplicemente coesistono simultaneamente per garantire una vitalità creativa dell’opera. L’arte, d’altronde, ha sempre avuto uno scopo principale: esternare, mostrare il punto di vista, lo sguardo verso la realtà, esprimendo l’essenza di un periodo culturale.¹⁸⁰

In tal modo: «ogni periodo ha le sopravvivenze che si merita»¹⁸¹, ovvero quelle di cui ha bisogno, ed esse «lo sottendono stilisticamente»¹⁸². Nel recente saggio del teorico dell’arte e artista sloveno Jožef Muhovič, appare un interessante diagramma che illustra una possibile compresenza di stili¹⁸³:



¹⁷⁹ Cfr. SENALDI, *L’arte...*, p. 260.

¹⁸⁰ Cfr. DAVID CARRIER, *Andy Warhol and Cindy Sherman: The Self Portrait in the Age of Mechanical Reproduction*, “Notes in the History of Arts” 18 (1998), pp.36-40, qui p. 38.

¹⁸¹ DIDI-HUBERMAN, *L’immagine insepolta...* cit. p.81.

¹⁸² Cit. ibidem.

¹⁸³ Cfr. JOŽEF MUHOVIČ, *Umetnost in meje. O genomu in modelih razširjenega prostora umetnosti*, in *Umetnost med prakso in teorijo*, a cura di Jožef Muhovič, Lubiana, ALUO, 2021, 47-71, qui p.68. Il testo in nero corrisponde alla traduzione approssimativa effettuata in questa sede per facilitare la lettura e la comprensione del grafico.

Secondo Muhovič, la nostra epoca fa parte dei cosiddetti “momenti manieristi” in cui, a causa del grande bisogno e del desiderio umano di creare qualcosa di inaspettato e innovativo, diverso dal “già noto” e non noioso, è necessario considerare gli aspetti decostruttivi (o distruttivi) del superamento dei confini.¹⁸⁴ È d’uopo, quindi, intraprendere degli approcci disciplinari alternativi, capaci di mettere in luce l’agognata novità. In seguito all’individuazione di queste “novità”, è opportuno, prima di proseguire con una lettura “verticale”¹⁸⁵, attendere una loro chiara e precisa profilazione.¹⁸⁶ Da questo punto di vista, si può dire che il rapporto “naturale” tra le attività laterali e verticali nell’arte è complementare, ovvero, di cooperazione funzionale e di integrazione.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Cfr. *ivi*, p.69.

¹⁸⁵ I confini laterali, per Muhovič, sono principalmente confini nello spazio (chiusura, restrizione, superamento, espansione), mentre i confini verticali sono principalmente confini nel tempo (sviluppo, maturazione, durata, atemporalità).

¹⁸⁶ Cfr. MUHOVIČ, *Umetnost...*cit. p. 69.

¹⁸⁷ Cfr. *ibidem*.

2.2 Immagine doppia tra visivo e verbale

La sezione dedicata alle *Strutture aperte* indaga il carattere intertestuale delle arti e il modo in cui, sulla base dello stesso modello creativo, siano possibili molteplici evoluzioni creative. Ci soffermeremo soprattutto sulla produzione visiva che si fonda sulla narrazione mitologica, ricorrente nella tradizione visiva Occidentale. Verrà preso come esempio il caso di Nicolas Poussin che vedeva una stretta correlazione tra pittura, musica e poesia; tale presupposto verrà successivamente conciliato con le posizioni metodologiche di Marin, Belting e Lotman.

La seconda parte, dedicata all'eccfrasi, prende in esame il brano riguardante l'episodio della morte di Ofelia nell'*Amleto* di Shakespeare. Si tratta di un esempio eloquente in quanto, come sappiamo, ne conseguì un'ingente produzione visiva. Seguirà una breve riflessione sul rapporto che intercorre tra l'interlocutore e l'opera (letteraria, teatrale o pittorica), nonché tra la percezione della realtà e la creazione artistica. In appendice del capitolo si potranno consultare alcuni esempi di raffigurazione de *L'Ofelia*. Il capitolo in questione funge da connettore diretto con le opere di Marlene Dumas (che verranno esaminate nella terza e ultima sezione): *Venus& Adonis* e la serie di rappresentazioni femminili riconducibili all'Ofelia.

2.2.1 Strutture aperte

Il 26 novembre dello scorso 2022, al Museo di belle arti di Lione, apriva la mostra dal titolo *Poussin et l'amour: Picasso/Poussin/Bacchanales*, curata da Nicolas Milovanovic, Mickaël Szanto e Ludmila Virassamynaïken. L'esposizione si prefiggeva di documentare e indagare il ruolo dell'eredità di Poussin nella costruzione dell'immaginario erotico ispirato all'antico in Picasso. Dal 1930 al

1968, Pablo Picasso reinterpretò il tema del baccanale in cicli di incisioni.¹⁸⁸ In particolare, tra il 19 e il 25 agosto 1944, Picasso realizzò uno schizzo e un acquarello tratti dal *Il Trionfo di Pan* (1636) di Nicolas Poussin. Il *Trionfo di Pan* di Picasso del 1944 si inserisce in un corpus particolarmente ricco di opere sul tema del piacere e degli eccessi dionisiaci.¹⁸⁹



Nicolas Poussin, *Il trionfo di Pan*, olio su tela, 134x145 cm, 1636, Londra, National Gallery.

¹⁸⁸ Cfr. Catalogo della mostra, *Poussin er l'amour: Picasso/Poussin/Bacchanales*, a cura di Nicolas Milovanovic, Mickaël Szanto e Ludmila Virassamynaïken, Lyon, Musée des Beaux-Arts (26 novembre 2022-5 marzo 2023), cit. p. 25.

¹⁸⁹ Cfr. *ivi*, p. 5.



Pablo Picasso, *Baccanale: il trionfo di Pan*, acquerello, 205x174 cm, 1944, Aix-en-Provence, Musèe Garnet.

Nell'opera di Poussin, la tematica amorosa deriva da una riflessione sull'origine dell'atto creativo, probabilmente nata dal suo incontro nel 1623 con il celebre poeta Giambattista Marino (1569-1625), con il quale instaurò un rapporto d'amicizia.¹⁹⁰ È plausibile che accanto all'autore de *L'Adone*, un poema epico che narra gli amori di Venere e Adone, Poussin abbia inteso l'amore come fondamento costitutivo dell'invenzione creativa, e che le *Metamorfosi* di Ovidio fossero così divenute una fonte inesauribile di soggetti per i suoi dipinti.¹⁹¹ Non fu di certo il primo, Poussin, ad aver tratto ispirazione dalla mitologia, più precisamente dalle fonti scritte (a loro volta possibili grazie alla trasmissione orale del mito); difatti, si inserisce in una lunga sequenza di produzione artistica che vede, per esempio, il tramandarsi di un soggetto ricorrente: Venere e Adone. È cosa nota, come suggerisce Schapiro in *Parole e Immagini* (1973), che:

¹⁹⁰ Cfr. *ivi*, p.6.

¹⁹¹ Cfr. *ibidem*.

Gran parte dell'arte visiva in Europa, dalla tarda antichità al diciottesimo secolo, rappresenta soggetti presi da testi scritti. Pittori e scultori avevano il compito di tradurre la parola – religiosa, storica o poetica- in un'immagine visiva. [...] Si potrebbe sostenere che il dipinto corrisponde al concetto o all'immagine depositati nella nostra memoria in forma di parole.¹⁹²

Schapiro sottolinea l'importanza di considerare una serie di fattori che influenzano la relazione tra l'espressione visiva e quella verbale. Oltre alle differenze intrinseche tra il linguaggio e l'arte visiva, sono messi in luce alcuni aspetti storici che possono alterare il modo in cui testi e immagini vengono interpretati e affiancati.¹⁹³ I cambiamenti di significato di un testo sono di grande rilevanza per gli illustratori successivi: nonostante le parole rimangano le stesse, l'interpretazione e la percezione dell'immagine possono essere modificate nel tempo con il mutare della prospettiva storica.¹⁹⁴ Allo stesso modo, i cambiamenti di stile nella rappresentazione artistica hanno un impatto diretto sulla scelta dei dettagli e sulla loro valenza espressiva e concettuale.¹⁹⁵ Viene quindi sottolineata la complessità di relazione tra testi e immagini, costantemente soggetta a influenze molteplici, tra cui fattori storici, interpretativi e stilistici¹⁹⁶, che a loro volta influenzano la fruizione e la comprensione delle opere d'arte e dei loro contesti testuali.

¹⁹² SCHAPIRO, *Parole...* cit. p. 5.

¹⁹³ Cfr. *ivi*, p.8.

¹⁹⁴ Cfr. *ibidem*.

¹⁹⁵ Cfr. *ibidem*.

¹⁹⁶ Cfr. *ivi*, p.9: «Lo stile, quale ordinario sistema distintivo delle forme artistiche, è un veicolo espressivo e può modificare il senso letterale, spesso succinto, nel processo stesso di traduzione del testo in un'immagine, in particolare nel caso in cui il testo sia prodotto di un'arte molto più antica e, in qualche modo, più primitiva. Ogni stile ha le proprie regole di rappresentazione, che, insieme alle idee e ai valori dominanti sul piano culturale, determinano la scelta della posizione, dell'atteggiamento, del gesto, dell'abito, della dimensione, dell'ambiente e degli altri tratti dei personaggi e degli oggetti. Nel dare una forma pittorica a figure di un testo antico il pittore spesso rappresenta anacronisticamente [...] secondo le opinioni e i modi più diffusi di considerare il passato.»

Tornando a noi, ciò che ci riguarda particolarmente è il singolare rapporto del pittore francese con la poesia e la musica¹⁹⁷, il quale rende possibile uno sguardo concreto sul carattere intermediale e aperto dell'immagine. Nel saggio *Mimesi e descrizione* (1987-1988) di Louis Marin, troviamo un rimando alla lettera che Poussin scrisse al principe Chantelou¹⁹⁸ dove presentava un'analogia tra *il suono delle parole* e la modalità della rappresentazione pittorica:

Les bons Poètes ont usé d'une grande dilligense et d'un merueillieux artifice pour accommoder aux vers les paroles et disposer les pieds selon la conuenanse du parler. Comme Virgile a obserué par tout son poème, parceque à toutes ses trois sortes de parler, il accomode le propre son du vers avec tel artifice que proprement il semble qu'il mette deuant lesyeus avec le son des paroles les choses desquelles il traicte. De sorte que où il parle d'amour l'on voit qu'il a artificieusement choisi aucunes parolles douces plai- santes et grandement gratieuses à ouir, de là où il a chanté un fet d'Arme ou décrit une bataille nauale ou une fortune de mer il a choisi des parolles dures aspres et déplaisentes de manière que en les oyant ou prononsant ils donnent de l'epouementement. de sorte que si je vous auois fet un tableau ou une telle manière fust obseruée vous vous imaginerés que je ne vous aimerois pas.¹⁹⁹

¹⁹⁷Tema di vasta portata che verrà in questa sede affrontato in maniera sintetica ed esemplificativa. Per approfondire: CLAUDE LÈVI-STRAUSS, *Guardare, ascoltare, leggere*, tr.it., Milano, Il Saggiatore, 1994, pp. 7-34; RICHARD T. NEER, *Poussin and the Ethics of Imitation*, "Memoirs of the American Academy in Rome" 51(2007), pp. 297-344; NAOMI JOY BARKER, "Diverse Passions": *Mode, Interval and Affect in Poussin's Paintings*," *Music in Art*" 25(2000), pp. 5-24.

¹⁹⁸ Paul Fréart de Chantelou (1609-1664) fu amico e patrono di Poussin.

¹⁹⁹ Cfr. https://archive.org/stream/correspondancede05pous/correspondancede05pous_djvu.txt (ultima consultazione 27/08/2023). A questo link è possibile leggere l'intera corrispondenza tra Poussin e Chantelou. Di seguito la traduzione in italiano del testo: "I bravi poeti hanno utilizzato grande diligenza e straordinaria astuzia per adattare le parole ai versi e disporre le sillabe in modo conforme al linguaggio. Come Virgilio ha dimostrato in tutto il suo poema, poiché in tutte e tre le sue forme di discorso, ha adattato il suono del verso con tale abilità che sembra veramente mettere di fronte agli occhi, insieme al suono delle parole, le cose di cui tratta. Quindi, quando parla d'amore, si può vedere che ha astutamente scelto parole dolci, piacevoli e molto gradevoli da ascoltare; quando canta di un fatto d'arme o descrive una battaglia navale o una vicenda marittima, ha scelto parole dure, aspre e sgradevoli in modo che, udendole o pronunciandole,

Marin, tenendo conto dell'intuizione poussiniana, sostiene che vi sia una compresenza fondativa tra immagine e parola, dove il linguaggio, grazie alla sua facoltà figurale, attraverso l'enunciazione e quindi il suono, è in grado di presentificare immagini a sua volta. Queste figure retoriche vanno oltre le parole e le frasi, ciò che è comunicato va aldilà del significato letterale. La potenza immaginifica del codice verbale, che include metafore, simboli o immagini eloquenti, agisce come una sorta di veicolo potente che rompe i confini della semantica. L'immagine di queste figure traccia una «confusa sintassi del desiderio»²⁰⁰, all'interno dell'opera pittorica o verbale, mettendo in luce l'aspetto intricato e spesso inesprimibile del desiderio umano (agisce come una formula del pathos). L'opera, quindi, è in grado di trasmettere, di essere recepita e percepita attraverso il corpo dell'interlocutore.²⁰¹

Tuttavia:

[...] margini e confini della mimesi e della descrizione, della parola e dell'immagine, sono sempre singolarmente situati nei tempi della storia e nei luoghi della cultura: non c'è altro modo di descrivere gli effetti di quelle forze che farsi storico, antropologo o sociologo di questi momenti e di questi luoghi.²⁰²

suscitino spavento. In modo che, se avessi dipinto un quadro con una simile tecnica, potresti immaginare che non ti amerei.”

²⁰⁰ Cfr. LOUIS MARIN, *Mimesi e descrizione*, 1987-1988, tr.it., a cura di Lucia Corrain, in *Della Rappresentazione*, Roma, Meltemi, 2001, pp. 118-138, qui p.125. Il termine “confusa sintassi” suggerisce che il desiderio può essere sfuggente e difficile da comprendere completamente, proprio come una struttura grammaticale complessa. Il parallelo tra pittura e lettura è anche uno dei punti focali della riflessione di Mieke Bal circa il *reframing*: «Scrivere, e per estensione dipingere, è un atto di lettura, e leggere è un modo di riscrivere e ridipingere. [...] l'arte, quindi, non è una statica collezione di reliquie, ma come processo vivo, continuo. Per alcuni addirittura vitale; per altri semplicemente ravvivante; per tutti noi parte della vita»: BAL, *Leggere...* cit. p. 238.

²⁰¹ Cfr. MARIN, *Mimesi...*cit. p. 125.

²⁰² Cit. *ivi*, p. 137.

Naturalmente, la memoria collettiva della cultura è da sempre consapevole, in ogni istante e in ogni circostanza, di ciò che è ritenuto essenziale, accettabile, auspicabile, rivoluzionario o proibito all'interno dell'ambito di utilizzo prevalente.²⁰³ Ciononostante, a trasmetterla (dato oggettivo) è in particolare la visione individuale del singolo artista (dato soggettivo), attraverso la quale, nel caso di riprese e reinterpretazioni, possiamo vedere il passato sempre in maniera diversa. Secondo Lotman «la memoria umana è individuale»²⁰⁴ e ciò fa sì che, indipendentemente dalle epoche a confronto, o dagli spazi in cui avviene lo scambio d'informazioni, «a ogni dialogo umano sia propria la difficoltà di comunicazione»²⁰⁵ e al contempo, la renda possibile. Vi è dunque, una maggior "interpretabilità" del dato soggettivo su quello oggettivo, a rendere possibile un maggior scambio di dissimili informazioni.²⁰⁶ È difatti più semplice pensare che il presente possa modificare la nostra percezione del passato, piuttosto che sia il passato a contenere in sé un'unica possibile modalità di manifestazione del futuro.²⁰⁷

²⁰³ Cfr. SETTIS, *Incursioni...* cit. p.16.

²⁰⁴ Cfr. LOTMAN, *Cercare...* cit. p.29.

²⁰⁵ Cit. *ibidem*.

²⁰⁶ Cfr. LOTMAN, *La cultura...*, cit. p.13-14.

²⁰⁷ Per Lotman, la trasmissione di un'informazione artistica avviene con l'esplosione di senso, che, come sappiamo, non è lineare, bensì ricorre a una manifestazione improvvisa e talvolta anacronistica. Alcune opere del passato acquisiscono maggior rilevanza una volta che vengono riprese e rielaborate, nel contesto di un'epoca successiva. «La nascita del veramente nuovo include sempre in sé il momento dell'imprevedibilità. In questo senso l'arte è uno spazio sperimentale ideale. La creazione del nuovo è in realtà legata a superamento della resistenza di quanto tradizionalmente reale. Per questo in realtà ci vuole una persona capaci di infrangere le norme di comportamento, di oltrepassare un confine presidiato da forze sociali stabilizzanti, lottare contro le quali richiede notevole tensione. [...] il possibile è verificato nell'incontro con l'impossibile. L'intero fascio di potenziali alternative è inserito nella sfera dell'autocoscienza e del controllo.»: LOTMAN, *Cercare...* cit. pp. 89-90. Per un approfondimento: PEETER TOROP, *L'intersemiosi e la traduzione intersemiotica*, 2000, tr.it., in *Lo stesso altro, Athanor: arti visive, letteratura, semiotica, filosofia*, a cura di Susan Petrilli, Roma, Meltemi, 2001, pp. 271-283.

Hans Belting, come sappiamo, era riuscito a formulare un approccio in linea con la necessità di considerare la cultura come una struttura aperta, percorsa da infinite immagini e, come Poussin prima e Marin dopo, aveva captato la natura intermediale, ovvero intertestuale, dell'immagine. Quest'ultima va ben oltre la sfera del visuale dal momento in cui le parole stimolano la nostra immaginazione e allo stesso tempo vengono percorse da essa; quindi, sono dotate della facoltà di produrre significati.²⁰⁸ Il linguaggio si fa, a tutti gli effetti, mezzo di trasmissione dell'immagine.²⁰⁹ Tuttavia, in Belting, l'accento è posto sulla funzione immaginale insita nell'uomo – sguardo antropologico; mentre Marin, pur essendo stato storico dell'arte, mantiene uno sguardo incentrato prettamente sulla dimensione linguistica in cui vede l'immagine come un attributo rafforzativo del linguaggio.²¹⁰

I collegamenti intratestuali, talvolta anche intra-mediali, indicano sì un certo grado di continuità tra elementi eterogenei però, dispongono anche di un'apertura tensiva verso l'esterno, nei confronti di una realtà extra-testuale. Quest'apertura, pertanto, «mostra una spinta verso la metamorfosi e la differenziazione.»²¹¹ Vediamo, difatti, le profonde differenze che contrassegnano il *Trionfo di Pan* di Poussin rispetto a quello di Picasso, anche senza entrare nel merito di una minuziosa analisi, sebbene entrambi si basino sullo stesso tema, proveniente da un testo letterario di natura mitologica. Nella complessa visione della cultura come semiosfera, ove i testi non sono strutture chiuse, bensì interagenti, intersecanti e mutualmente significanti possiamo concludere con le parole di Silvia Burini:

²⁰⁸Cfr. BELTING, *Medium...* cit. p. 306.

²⁰⁹ Cfr. *ibidem*.

²¹⁰ Cfr. LOUIS MARIN, *L'essere dell'immagine e la sua efficacia*, in *Teorie dell'immagine*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005, pp.269-286, qui pp. 272-273.

²¹¹Cfr. DUSI, SPAZIANTE, *Introduzione...* cit. p. 10.

Il sistema letterario e quello artistico, o la lingua letteraria o quella artistica, individuano il loro terreno comparativo non in una spasmodica ricerca della supremazia dell'uno o dell'altro, supremazia non pertinente, e nemmeno in una estenuante contrapposizione, ma nel dialogo tra due o più sistemi semiotici diversi colti nell'inglobante sistema della cultura.²¹²

In sintesi, l'importanza del dialogo tra sistemi semiotici diversi all'interno del contesto culturale sottolinea la ricchezza della comunicazione umana, in cui la letteratura e l'arte possono interagire in modo sinergico piuttosto che competitivo. L'estetica della ricezione prevede uno scambio bi-focale, capace di produrre significati in maniera continua e, con essi, messaggi di natura sempre nuova e diversa.²¹³

²¹² SILVIA BURINI, *Postfazione, Jurij Lotman e la semiotica delle arti figurative*, in *Il girotondo delle muse*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, pp. 131-164, qui p. 134.

²¹³ Si veda, a tal proposito ROBERTO VENTURI, *Lotman e Kandinsky: la logica della creazione di un nuovo testo tra semiotica e pittura*, "Italianistica: Rivista di letteratura italiana" 6, n.1(1987), pp. 135-141.

2.2.2 L'ecfrasi: per una genealogia de *L'Ofelia* in pittura

There is a willow grows askant the brook,
That shows his hoar leaves in the glassy stream.
Therewith fantastic garlands did she make
Of crow flowers, nettles, daisies, and long purples
That liberal shepherds give a grosser name,
But our cold maids do dead-men's-fingers call them.
There on the pendent boughs her crowned weeds
Clambering to hang, an envious silver broke,
When down her weedy trophies and herself
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide,
And mermaid like awhile²¹⁴ they bore her up;
Which time she chanted snatches of cold tunes,
As one incapable of her own distress,
Or like a creature native and indued
Unto that element. But long it could not be
Till that her garments, heavy with her drink,
Pulled the poor wretch from her melodious lay
To muddy death.²¹⁵

Nella settima scena del quarto atto dell'*Amleto* di Shakespeare, la regina Gertrude descrive minuziosamente la morte di Ofelia. Il metodo descrittivo è intriso di dettagli, la figura tragica della morte viene lasciata in sospeso, sino l'ultimo verso, in cui il quadro viene rovesciato dal sintagma della "fangosa morte". Il discorso

²¹⁴ «Anche solo per un attimo, Ofelia è trasfigurata in sirena, *mermaid-like*, creatura d'acqua di omerica e ovidiana memoria. Nel quinto libro delle *Metamorfosi*, infatti, si racconta che le Sirene erano compagne di Proserpina e si dilettevano con innocenza a raccogliere fiori.» CHIARA LOMBARDI, *Due storie d'acqua in Shakespeare: Ofelia e Narciso tra Pitagora e Ovidio*, in "Status Quaestionis"14(2018), pp.85-99, qui p.86.

²¹⁵ Cfr. *Hamlet*, atto IV, sc. 7.

di Gertrude è stilizzato, manierato, notevolmente concentrato, non sulla tragedia umana che si presupporrebbe centrale, ma piuttosto sugli aspetti ornamentali dell'annegamento di Ofelia.²¹⁶ È alquanto curioso che la regina scelga di fornire una rappresentazione così esteticamente piacevole e dettagliatamente intricata dell'incidente.²¹⁷ Gertrude "incornicia" la storia di Ofelia, fa di un fatto reale un *re-frame* efrastico, rendendola "bella come un dipinto", in tal modo la sua narrazione diventa al contempo la "storia visiva" del corpo di Ofelia.²¹⁸ Lo si desume soprattutto dalle ripetizioni artistiche postume di questa specifica scena.²¹⁹ Le diverse immagini che emergono dalla rappresentazione dell'annegamento di Ofelia trasmettono un messaggio inequivocabile: le figure retoriche utilizzate da Gertrude non si limitano a essere l'epilogo del personaggio di Ofelia in Amleto, ma, attraverso la sineddoche l'aspetto cruciale della sua esistenza (e della sua morte) si è trasformato nell'essenza stessa della sua intera storia dove la parte, in tal caso la fine, rappresenta il tutto.²²⁰

È anche curioso il fatto che Gertrude, sebbene sia l'unica a rendere la scena relativa all'annegamento, non abbia presenziato all'accaduto o, meglio, non sia presente alla scena come tale né venga mai esplicitata la sua presenza; nessuno dei personaggi ha potuto vedere, assistervi con i propri occhi. Dunque, lei simula in qualche modo la testimonianza. Solitamente, prima di raccontare «il testimone ha visto, sentito, provato [...] è stato impressionato, colpito, ferito, in ogni caso raggiunto e toccato dal fatto»²²¹ ma in questo caso non sussiste «un'impronta del fatto anteriore»²²²: il racconto di Gertrude non ha pathos, poiché lei non ha

²¹⁶ Cfr. MARTHA C. RONK, *Representations of "Ophelia"*, "Criticism" 36(1994), pp. 21-43, qui p. 21.

²¹⁷ Cfr. *ibidem*.

²¹⁸ Cfr. KAARA PETERSON, *Framing Ophelia: Representation and Pictorial Tradition*, "An Interdisciplinary Critical Journal" 31(1998), pp. 1-24, qui p.8.

²¹⁹ Cfr. *ibidem*.

²²⁰ Cfr. *ibidem*.

²²¹ Cfr. RICOEUR, *Ricordare, dimenticare, perdonare...* cit. p.18.

²²² Cit. *ibidem*.

memoria dell'evento. Pertanto, sopperisce alla tragicità con una descrizione talmente dettagliata da rasentare l'*horror vacui*. Attraverso il racconto del fatale evento avviene una lenta sublimazione della tragedia umana, la minuziosità della descrizione trasporta Ofelia oltre la narrazione, in una dimensione cosmica e ordinata.²²³ Ella diviene parte della sfera illusoria di un poema pastorale.²²⁴ Motivo per il quale, è stata uno dei soggetti prediletti nelle opere dei Preraffaelliti. L'utilizzo dell'eclissi in Shakespeare è volto alla rappresentazione di qualcosa che non può essere rappresentato, è una sorta di immagine eloquente di qualcosa che non si può raffigurare, uno strumento poetico che permette di sostituirsi a un'assenza, di fare da mezzo a un'immagine che ancora non è stata mediata.²²⁵

Come scrive Belting, nella sua *Antropologia delle immagini*:

[...] ombra e immagine, nella comune e al contempo così varia mimesi del nostro corpo, hanno un rapporto di segreta analogia. Ma la mimesi ottiene una dimensione ontologica soltanto lì dove evoca un corpo assente. La produzione umana, nel momento in cui ha contrapposto il volto dell'immagine alla mancanza di un volto della morte, ha risposto a una minaccia esistenziale. Attraverso la morte le immagini vengono coinvolte nel rituale dell'assenza, al quale devono il loro senso più riposto. La loro presenza nel nostro mondo in forma di immagini è secondaria di fronte a questa assenza primaria.²²⁶

Per chiarire meglio la natura di quest'eclissi, facciamo riferimento alla distinzione tra eclissi iconica ed eclissi poetica²²⁷. La prima si riferisce a

²²³ Cfr. RONK, *Representations...* cit. p.34.

²²⁴ Cfr. ibidem.

²²⁵ Cfr. ivi p.35.

²²⁶ BELTING, *L'antropologia...* cit. pp.227-228.

²²⁷ Distinzione effettuata sulla base di JOHN HOLLANDER, *The Poetics of Ekphrasis*, "Word & Image" 4, n.1(1988), pp. 209-219; si confronti anche MICHAEL VINCENT, *Between Ovid and Barthes: Ekphrasis, Orality, Textuality in Ovid's "Arachne", "Arethusa"* 27(1994), pp. 361-386.

un'ecfrasi "classica" che prevede la pura descrizione, solitamente al presente, di un oggetto assieme a un ingenuo tentativo di traduzione di un medium in un altro.²²⁸ La seconda, più complessa, prevede la "costruzione" di un oggetto; dalla struttura più dinamica, tende ad eccedere i limiti mimetici e materiali.²²⁹ Michael Vincent asserisce che solitamente l'ecfrasi è dapprima iconica e diviene poetica solamente in secondo luogo. Tuttavia risulta piuttosto chiaro che l'ecfrasi dell'Ofelia di Shakespeare agisca in maniera esattamente opposta: è di per sé un'ecfrasi poetica - sebbene mantenga una struttura ampiamente dettagliata - che, solamente con il tempo, diviene oggetto mediato e potenzialmente descrivibile iconicamente.

L'ecfrasi, d'altronde, sempre consapevole della sua natura finzionale, instaura una relazione complementare e di mutuo scambio tra la letteratura e l'arte figurativa: il compito del poeta è animare un'immagine che è già di per sé frutto di finzione. Tuttavia, la dinamica è inversamente proporzionale: la conversione avviene anche in senso opposto.²³⁰ Il testo, a sua volta, trova nuova concretezza attraverso la rappresentazione visiva del pittore. La storia dell'arte occidentale può essere interpretata come un ciclo continuo di tale scambio, un fluire di parole e immagini intrecciate nel filo del tempo, in cui ogni immagine genera una successiva immagine.

Ma qual è la genesi di Ofelia come personaggio? Si presume che Shakespeare si fosse ispirato a un fatto drammatico realmente accaduto: nel 1579, una giovane di Stratford di nome Katherine Hamlett morì per annegamento nel fiume Avon. L'allora quindicenne poeta ne sarebbe rimasto talmente impressionato da aver

²²⁸ Cfr. VINCENT, *The Poetics...* cit. p. 368.

²²⁹ Cfr. *ibidem*.

²³⁰ Cfr. DAVID ROSAND, *Ekphrasis and the Generation of Images*, "A Journal of Humanities and the Classics"1(1990), pp. 61-105, qui p. 61.

poi creato il personaggio fittizio della sua tragedia.²³¹ Alla luce di quest'informazione, potremmo chiudere la nostra premessa metodologica con un esempio che incarna la *percezione della vita come teatro*. Un fatto reale influenza un dramma teatrale, quest'ultimo diviene fonte d'ispirazione per innumerevoli opere pittoriche²³²: vita- teatro -quadro, il dominio triadico della nostra esistenza culturale.

²³¹ Questo fatto non appare nelle fonti originali de *L'Amleto*, ma è stato rinvenuto nell'archivio cittadino. In seguito a ricerche più approfondite si ipotizza potesse aver avuto impatto significativo sulla stesura del dramma. Cfr. ALESSANDRO SERPIERI, *Testo e contesto - Il mistero del primo "Amleto"*, in *Tradurre/interpretare Amleto*, a cura di Giuseppina Restivo, Renzo Crivelli, Bologna, Clueb, 2002, pp. 1-13.

²³² Naturalmente, le opere riportate sono esemplificative e non si tratta di un elenco esaustivo. Lo stesso soggetto viene frequentemente ripreso anche in fotografia e in cinematografia. Le opere riportate fungono solamente come orientamento; è difatti possibile scorgerne le differenze a primo acchito. Si è optato per una disposizione in ordine cronologico decrescente:

- Salvador Dalì, *La morte di Ofelia*, 1967, Londra, Christie's.
- Leonor Fini, *L'inutile vestito*, 1964, Trieste, collezione privata.
- Odilon Redon, *Ofelia tra i fiori*, pastello, 1905-1908, Londra, National Gallery.
- Carlos Ewerback, *Ofelia a bordo fiume*, olio su tela, 1900, Washington, Guarisco Gallery.
- Paul Albert Steck, *Ofelia*, olio su tela, 1895, Parigi, Museo dell'arte moderna.
- John Waterhouse, *Ofelia*, olio su tela, 1894, Londra, collezione privata.
- Alexandre Cabanel, *Ofelia*, olio su tela, 1883, collezione privata.
- John Everett Millais, *Ofelia*, olio su tela, 1852, Londra, Tate Gallery.
- Eugène Delacroix, *La morte di Ofelia*, litografia, 1844, Parigi, Louvre (parte di una serie di illustrazioni litografiche de *L'Amleto*, realizzate dal 1834 al 1846).

3.1 Francis Bacon

Artista di origine irlandese, Francis Bacon²³³ (Dublino, 1909-Madrid, 1992) è una delle personalità più influenti dell'arte contemporanea europea. Dopo aver trascorso un periodo a Londra, a partire dal 1925, ha gradualmente abbandonato il suo lavoro di decoratore d'interni per dedicarsi completamente alla pittura. Si dice sia rimasto particolarmente colpito da una mostra di Picasso che ebbe modo di visitare a Parigi nel 1927; fu quest'esperienza a fargli imboccare la strada della pittura.²³⁴Le sue opere sono emerse all'attenzione internazionale soprattutto dopo la Seconda Guerra Mondiale, distinguendosi per una singolare e ampia esplorazione artistica. Sebbene la sua arte rimanga ancorata al figurativismo, sfugge costantemente alle categorie della narrazione semplice e della rappresentazione veristica. Bacon utilizza le modalità pittoriche di distorsione, frammentazione e isolamento delle immagini, creando un'intricata compresenza di associazioni su diversi possibili piani di lettura e interpretazione. È possibile vedere il suo studio come una sorta di *interieur*²³⁵ dove l'eterogeneità degli elementi visivi (e non), attraverso il processo creativo dell'artista, si configura in un'unità particolarmente suggestiva. Era, dunque, solito ispirarsi a fonti diverse, tra cui poesia, dramma teatrale, opere appartenenti alla tradizione pittorica europea e anche alla fotografia. Questa fusione di influenze si traduce in opere d'arte che evocano presenze angosciose, cariche di aggressività e violenza, catturando l'osservatore in un mondo di emozioni intense e contrastanti.

²³³ Per una panoramica generale sull'artista, si confrontino: LORENZA TRUCCHI, *Francis Bacon*, Milano, Fabbri, 1975; MICHAEL LEIRIS, *Francis Bacon*, 1980, tr.it., Milano, Abscondita, 2001; ACHILLE BONITO OLIVA, *Figurabile: Francis Bacon*, Milano Electa, 1999.

²³⁴ Cfr. MARGARITA CAPPOCK, *A Life on Canvas*, "Autumn" 33, n.3(2016), pp.400-405, qui p. 401.

²³⁵ Cfr. JURIJ LOTMAN, *L'insieme artistico come spazio quotidiano*, 1974, tr.it., a cura di Silvia Burini, in *Il girotondo ...*, pp.23-37, qui pp. 26-27; TIZIANA MIGLIORE, *Il "contestato" in Jurij Lotman*, "Versus" 123, n.2(2016), pp. 293-308.

La sua vita fu turbolenta e segnata da molti lutti, traucendosi in uno stile di vita estremamente decadente che ha avuto un profondo impatto sul suo operato. Sempre nel 1927 perse il fratello Edward, negli anni a venire ebbe numerose relazioni amicali e amorose, anch'esse conturbate nonché segnate, a loro volta, da numerose perdite.²³⁶ L'autrice di *A Life on Canvas* (2016) ipotizza una correlazione tra i temi presenti nella sua pittura e il suo vissuto. Le tematiche individuate²³⁷ sono a tutti gli effetti dei *topoi* della tradizione pittorica stessa:

- Crocifissioni
- Trittici
- Figure isolate e confinate in *frame*
- Ritratti di personalità autorevoli (papi, dittatori)
- Ritratti di amici e amanti
- Autoritratti

Le crocifissioni nella pittura di Bacon, non sono legate a una visione cristiana, essendosi l'artista dichiaratamente professato ateo, e si pensa piuttosto debbano essere lette come delle metafore per la crudeltà di cui è capace l'essere umano nei confronti del prossimo (il fatto di aver vissuto lo scempio della Seconda Guerra Mondiale ha impattato notevolmente la sua visione dell'umanità)²³⁸. I trittici simboleggiano con ogni probabilità il lutto, nelle sue distinte fasi. È, inoltre, presente una sorta di laicizzazione e riattualizzazione delle immagini religiose²³⁹ - come per esempio avviene nel ritratto del Papa Innocenzo X²⁴⁰. Le figure isolate

²³⁶ Cfr. CAPPOCK, *A life...* cit. pp. 400 e 401.

²³⁷ Corrispondono alla suddivisione delle opere nel recente catalogo ragionato: MARTIN HARRISON, REBECCA DANIELS, *The Catalogue Raisonné*, New York, The Estate of Francis Bacon, 2016.

²³⁸ Cfr. CAPPOCK, *A life...* cit. p. 402.

²³⁹ Cfr. LEIRIS, *Francis ...* cit. p. 41.

²⁴⁰ La tradizione della pittura papale, e più specificamente del ritratto del Papa seduto, era stata inaugurata da Raffaello e poi ereditata da Tiziano. La tradizione è poi continuata, tant'è che Bacon riprende l'opera di Velazquez, *Ritratto del Papa Innocenzo X* del 1650 e ne fa praticamente un negativo. Non aveva visitato il Palazzo Doria Pamphili, si rifiutò di vedere l'opera originale e

e frammentate o confinate in degli spazi geometrici o, addirittura, in gabbie, sono un probabile rimando a traumi infantili²⁴¹. I dipinti raffiguranti personalità dotate di potere fanno trasparire un rapporto complicato del pittore con l'autorità. La categoria dei ritratti, invece, non si discosta molto dalla sua funzione tradizionale di commemorazione e omaggio ad amici, amanti e altre persone che fecero parte della sua vita. L'ultima categoria, quella dell'autoritratto, è la più delicata e personale, un'autanalisi continua e inarrestabile, sia dal punto di vista fisico che a quello emotivo, come stesse cercando, compulsivamente, la natura di un errore e la conseguente redenzione.²⁴² La comparsa dei suddetti temi è pressochè cronologica, anche se, in alcuni momenti della sua produzione gli ambiti tematici erano divenuti coesistenti se non addirittura confluenti.

Nei due sotto capitoli della presente sezione approfondiremo la questione dell'utilizzo delle fonti e le modalità di significazione che il pittore decise di applicarvi.

lavorò solamente con riproduzioni: Bacon riuscì a rovesciare il cosiddetto *affectum devotionis* (la tendenza a rendere le immagini religiose in maniera perturbante per suscitare emozioni nei fedeli) e rende il papa, in qualche modo, estremamente umano, a differenza della posizione ieratica e fredda che presenta nella pittura tradizionale. A questo proposito si veda soprattutto: RINA ARYA, *Painting the Pope: an analysis of Francis Bacon's "Study after Velazquez's portrait of Innocent X"*, "literature and Theology" 23(2009), pp. 33-50; RINA ARYA, *Painting in a godless world*, 2012, tr.it., Milano, Hoepli, 2012.

²⁴¹ Cit. ibidem: «Anthony Cronin recalled Bacon telling him a story about a maid or nanny who locked him in a cupboard at the top of the stairs when her boyfriend arrived so that he would not interrupt them. In the darkness of the cupboard - sometimes for several hours at a time - Bacon screamed in vain [...]»

²⁴² L'interpretazione data da Henri De Riedmatten, nel suo saggio circa la questione dell'autoritratto in Bacon, vede una connessione forte con l'auto-ritrattistica di Rembrandt; l'apprensione programmatica della serie di autoritratti, man mano che attraversavano le diverse fasi della sua vita potrebbe, in ultima analisi, essere considerata una narrazione autobiografica come appunto avveniva con il pittore olandese. Cfr. HENRI DE RIEDMATTEN, *Francis Bacon "De-Faced" Self-Portrait*, in *Narcissus in Troubled Waters*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2011, pp.93-133, qui p. 132.

3.1.1 Dialoghi e distorsioni



Francis Bacon, *Crocifissione*, olio su tela, 62x48,5 cm, 1933, collezione privata.



Rembrandt, *Il bue macellato*, olio su tela, 49,8x36,8 cm, 1655, Parigi, Louvre.

Oltre all'assodato rapporto con la tradizione pittorica (dal gotico a Tiziano, a Velazquez, El Greco, Goya ecc.) Bacon era solito a trarre ispirazione da fonti particolarmente disparate, sia che fossero noti capolavori pittorici o immagini appartenenti a registri piuttosto bassi. Quest' influenza, o meglio, interferenza, tra diversi sistemi culturali offre una prospettiva su come l'interiorità umana sia

in grado di esprimersi attraverso l'arte e al contempo si modifichi attraverso il rapporto tensivo suggerito dall'eterogenea relazione.²⁴³

Una recente ricerca, che indaga gli oggetti presenti nel suo studio pittorico a South Kensington, ha confermato la presenza di un vastissimo repertorio di immagini comprendente ritagli di giornale, riviste, vecchi libri e molte fotografie (d'autore e non).²⁴⁴ Lo studio a raggi X di una delle sue crocifissioni risalente al 1933 attesta l'utilizzo, visibile nel disegno preparatorio, di un'immagine tratta dalla rivista sportiva *Boxing. The great champion*²⁴⁵. L'immagine originaria ritraeva il corpo umano in movimento: il pittore se ne appropriò offrendo una rielaborazione personale, caricata nella torsione arricchita da vorticose pennellate. Si crede, inoltre, che un'altra imprescindibile fonte per la realizzazione del suddetto dipinto sia stato il *Bue macellato* di Rembrandt del 1655.

Le torsioni sovente operate dal pittore richiamano le figure serpentinate del tardo Rinascimento, tant'è che secondo le parole della critica d'arte Lorenza Trucchi, Bacon è «l'ultimo erede di Michelangelo. Un nuovo grande manierista che ha dato forma ai sentimenti e istinti senza fare della letteratura o cedere al verismo descrittivo.»²⁴⁶ Questo genere di distorsione è applicato spesso nei suoi studi di figura, ma ancor più spesso un'intricata torsione trova luogo nei volti e non viene trasmessa alla figura intera. Come mai? Una plausibile spiegazione è data da Henri De Riedmatten secondo il quale, essendo il volto l'unica parte

²⁴³ Cfr. JURIJ M. LOTMAN, *L'architettura nel contesto della cultura*, 1987, tr.it., a cura di Silvia Burini, in *Il girotondo...*p. 40.

²⁴⁴ Cfr. JOANNA E. RUSSELL, BRIAN W. SINGER, JUSTIN J. PERRY, ANNE BACON, *Investigation of the materials found in the studio of Francis Bacon (1909-1992)*, "October"57, n.4(2012), pp. 195-206, qui p. 196.

²⁴⁵ Cfr. KATHARINA GÜNTHER, *Taking it so much further away from the photograph*, "The British Art Journal"19, n.3(2018/2019), pp. 96-105, qui p. 100.

²⁴⁶ Cfr. ELENA GIGLI, *Marlene Dumas e Francis Bacon*, Milano, Charta edizioni, 1995, cit. p. 144.

scoperta (nuda) diviene l'elemento rivelatore d'identità ed espressione.²⁴⁷ Tuttavia, il volto viene definito come una sorta di soglia tra il visibile (corpo) e l'invisibile (anima) dove si concentrano tutte le tensioni e attraverso il quale vengono espresse.²⁴⁸

Noto è il suo rapporto di collaborazione di Bacon con il fotografo John Deakin, al quale commissionò, tra il 1950 e il 1970, numerose fotografie da reinterpretare, successivamente, in pittura. Sebbene non ebbe mai reso pubblica la sua relazione di committenza, sappiamo a oggi che numerose foto del suddetto fotografo sono state ritrovate nello studio a South Kensington. Fu solamente nel 1966, in un'intervista televisiva con David Sylvester che Bacon rese noto l'utilizzo di fonti fotografiche; tuttavia, Deakin non fu nemmeno nominato.²⁴⁹ Questo rigetto dell'autorialità nei confronti delle foto implica una visione di fonte che prevede la totale appropriazione – da non intendere come forma di plagio- ossia una rielaborazione profonda, che rendeva il soggetto di partenza irriconoscibile, lo trasformava in qualcosa o qualcun altro. Il pittore irlandese ha saputo effettuare questo genere di metamorfosi con grande maestria e, allo stesso tempo, la modalità di creazione del soggetto, implicava una resa anti-illustrativa²⁵⁰ della figura umana. Il trasferimento dalla carta fotografica alla pittura a olio gli consentì, come spesso era solito a sottolineare, di intrappolare la creatura vivente mantenendola in vita.²⁵¹ La distorsione avveniva nel mezzo di due fuochi, ai quali

²⁴⁷ Cfr. DE RIEDMATTEN, *Francis...* cit. p.94.

²⁴⁸ Cfr. *ibidem*.

²⁴⁹ Cfr. *ivi*, p. 98.

²⁵⁰ Nei colloqui con David Sylvester, Bacon tenta di articolare la distinzione tra «la pittura che trasmette direttamente» e «quella che comunica tramite l'illustrazione», Benché sia complesso stabilire una netta demarcazione tra questi due approcci, Bacon lo descrive come segue: il primo «arriva direttamente al sistema nervoso», mentre il secondo «narra una storia attraverso un lungo percorso nel cervello». Cfr. LUCIA D'ERRICO, *Powers of Divergence: An Experimental Approach to Music Performance*, Leven, University Press, 2018, pp. 33-36, qui p. 33.

²⁵¹ Cfr. DE RIEDMATTEN, *Francis...*cit. p. 104: «To trap the living thing alive. »

rimaneva parallelo senza mai sconfinarvi totalmente: da un lato la staticità della fotografia e la rigidità dell'inquadratura, dall'altro la tendenza verso l'astrazione. Questo dialogo "bipolare" si mostrò particolarmente adatto a rendere il movimento, difatti la trasformazione in sé avveniva su due piani: quello pittorico ma anche quello fisico - fisico sia per la natura materica della sua pittura che per l'evidente resa della fisicità dei corpi rappresentati. La pittura di Bacon, oltretutto, fluttua tra la rappresentazione, che vede la forma presentarsi in maniera mimetica e chiara, e la figurazione, che invece mette in atto un processo mentale che ha poco a che vedere con un'economia della narrazione. Si instaura così un «rapporto tra opacità e trasparenza, tra visibile e nascosto»²⁵² dove l'opacità non nega, bensì arricchisce la visione.

Bacon era solito effettuare frammentazioni delle immagini a sua disposizione, a decostruirle e, conseguentemente, selezionarne i dettagli "utili" per poi riconfigurarli in qualcosa di nuovo. Oltretutto, tale procedimento donava alle sue opere un'aura (Bacon non utilizza il termine "aura" ma preferisce parlare di "emanazione"²⁵³) cupa e decadente; i colori forti, le squalciture e le ricomposizioni anarmoniche riflettevano il suo animo tormentato.

Gilles Deleuze, nel suo saggio su Bacon, *The Logic of Sensation* (1981), annotava, in merito alla sua pittura "anti figurativa":

²⁵² VALENTINA DOMENICI, *La pittura di Francis Bacon come fonte figurativa del film Ultimo Tango a Parigi, "Aracne"* (2022), cit. p. 6, al link: <https://aracne-rivista.it/wp-content/uploads/2022/07/la-pittura-di-francis-bacon-di-valentina-domenici.pdf> (ultima consultazione 04/09/2023).

²⁵³ Cfr. CRISTOPH HEINRICH, *Il corpo come ricettacolo: i piccoli ritratti*, in Bacon..., cit. p. 55: «Bacon non parla di aura né di carisma, ma usa il termine *emanation*, con cui, tra l'altro, nella dottrina neoplatonica viene indicato il fuoriuscire di tutte le cose dall' Uno divino, perfetto.»

If we seek the precursors of this new path, of his radical manner of escaping the figurative, we will find them every time a great painter of the past stopped painting things in order to “paint between things”.²⁵⁴

Deleuze sottolineava anche un altro aspetto, in correlazione di quanto espresso dallo stesso Bacon, ossia che la sua pittura non riguardava l'espressione della forma come tale, ma piuttosto era impegnata, come anche la musica, a rendere visibili forze che altrimenti sarebbero condannate e rimanere inosservate o, meglio, inosservabili.²⁵⁵

Tutta l'*oeuvre* di Bacon, oltre ad appoggiarsi a immagini di vario tipo, si inserisce in una sorta di «amplificazione della grande pittura [...] tra il Parmigianino, Tiziano, Rembrandt, El Greco o Francisco Goya.»²⁵⁶ Il suo lavoro non può in nessun caso essere ridotto a una singola fonte, ma è simile a un prodotto enigmatico derivante dalla convergenza di una massa di documenti visivi disparati.²⁵⁷ È naturale che al primo sguardo le sue opere non sembrino aver molto in comune con la tradizione, ma ciò avviene perché i rimandi a essa sono talvolta più evidenti, altre volte mimetici, elaborati ed espressi in maniera personale; è dunque possibile definire la sua pittura annoverandola nella

²⁵⁴ GILLES DELEUZE, *The Logic of Sensation*, 1981, tr. ing., London, Continuum, 2003, p. 105.

²⁵⁵ Cfr. *ivi*, p.117.

²⁵⁶ JEAN LOUIS SCHEFER, *Quale somiglianza?*, in *Bacon*, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 5 marzo- 29 aprile 2008), pp.69-79, qui p. 69. Si confronti anche REBECCA DANIELS, *Francis Bacon and Walter Sickret. Images that unlock other images*, “The Burlington Magazine”151, n123(2009), pp. 224-230, in particolare p. 224.

²⁵⁷ Cfr. RIEDMATTEN, *Francis...*, cit. p. 106. Si veda anche RUDY CHIAPPINI, *La bellezza sarà convulsa o non sarà*, in *Bacon...*, pp.25-40, in particolare p. 32: «Dipinti come *Figura in un paesaggio*, *Studio di figura* e *Dipinto* 1946 collocano a pieno titolo l'artista nell'ambito di quella che Lawrence Alloway chiama “La grande Maniera” ovvero la maestra della tradizione europea di figura. In Bacon questa tradizione sussiste nel rapporto problematico che si instaura tra una serie di modelli e influenze derivanti dal passato e dagli stimoli della contemporaneità.»

corrente che Leiris chiama del «tradizionalismo perturbato»²⁵⁸ che tuttavia non denota un «divorzio con la tradizione»²⁵⁹.

È presente, oltre agli aspetti perturbanti e lo sfondo nichilista, anche una componente ironica. Quest'ultima, secondo Fabrice Hergott, è rivolta verso le avanguardie, in quanto Bacon

è uno dei primi artisti capace di utilizzare elementi costruttivisti in una rottura che non viene presentata come miglioramento delle condizioni dell'uomo moderno, destinata a farne un uomo nuovo, ma anzi al contrario in una narrativa conflittuale.²⁶⁰

Mi permetto di concordare con il sopracitato assunto ma credo sarebbe più opportuno vedere il lavoro di Bacon da un'ottica di decostruzione più che di costruzione. La sua ricerca pittorica è una ricerca di significati che vedono un dialogo polisemico in una danza di dettagli, selezionati da diverse fonti per trasmettere sensazioni. Questo *modus operandi* è anche estremamente personale e sottile; la sua passione per il dettaglio è quasi ossessiva, l'importanza del frammento prevede una cura minuziosa che, pur sapendo essere invisibile dall'esterno, rende possibile una trasformazione significativa.²⁶¹

²⁵⁸ Cfr. LEIRIS, *Francis...*, cit., p.25.

²⁵⁹ Cfr. *ibidem*.

²⁶⁰ FABRICE HERGOTT, *Il dispositivo creativo di Francis Bacon*, in *Bacon...*, cit., p. 43 La sua condizione decadentista lo porta a contrastare le tendenze del Modernismo utopico.

²⁶¹ Cfr. EDDY BATACHE, *Francis Bacon and the last conclusions of humanism*, "Art and Australia" 23, n.2(1985), pp. 222-225, qui p. 223: «[...] enormous importance to the details he so lovingly polishes and re-polishes, even though he knows that nobody but himself would perceive the subtle transformations he was wrought in them.»

3.1.2 Il teatro dell'angoscia

Michel Leiris, amico di Francis Bacon, scrittore surrealista ed etnologo, in merito alla pittura dell'irlandese, ha scritto:

[...] nel nostro tempo e nei nostri paesi, non dovendo più contribuire alla gloria divina o a quella delle potenze regnanti, l'arte si è liberata da tutti i cerimoniali che esigono una idealizzazione ed ha ritrovato la propria funzione – forse fondamentale - del gioco. Ora per Bacon, tutto oggi sembra avvenire come se la sua foga, leggibile nella esasperazione barocca delle forme nell'esplosione dei colori, si unisse a una chiara coscienza delle condizioni in cui deve giocare il gioco che [...] sfugge alla frivolezza perchè getta sul tappeto una carta più alta: i nostri rapporti con il reale, il nostro modo di conoscere il mondo, il suo corso e gli esseri da cui è popolato.²⁶²

Il gioco è un termine che emerge piuttosto spesso lungo questa trattazione, lo abbiamo visto nell'ambito wittgensteiniano del "gioco linguistico" e nella definizione di Duchamp dell'arte come «gioco di tutte le epoche»; in quest'ultimo esempio, invece, il gioco coincide con la funzione, la funzione della pittura, in questo caso, di rendere visibile la realtà. Tuttavia il termine "gioco", *play* in inglese, assume anche il significato di "suonare" o, ancor più rilevante per noi, "performare". Nel caso di Wittgenstein, la traduzione inglese di "gioco linguistico" è *language game* e come tale presuppone *to be played* secondo determinate regole. Il verbo presume quindi un'azione²⁶³, un movimento, un gesto, una dinamica possibile solamente se vitale e relativa a un contesto. Max

²⁶² LEIRIS, *Francis...*, cit., p. 15.

²⁶³ «Qui il linguaggio (insieme alle altre forme di espressione del pensiero) è visto come un'attività che può essere compresa solo tenendo conto del legame indissolubile che intrattiene con le azioni che si compiono tramite essa. Al modello della rappresentazione si sostituisce quello dell'azione in un contesto, del "gioco linguistico"» Cit. CALDAROLA, *Wittgenstein...* p. 327.

Black, nel saggio *Wittgenstein's Language-games* (1979), indaga la possibilità di concepire il "gioco linguistico" come un'immagine, o meglio, come un concetto che oscilla tra l'implicazione mimetica dell'immagine (è possibile parlare in termini linguistici di significato primario- logico- di una determinata parola) e il suo ruolo all'interno di un'interazione "osservabile" (significato contestuale).²⁶⁴

Bacon fu spesso associato allo scrittore tetrale Samuel Beckett, uno dei massimi esponenti del "teatro dell'assurdo", di origini irlandesi a sua volta. Si erano però conosciuti a Parigi nel 1928, poco dopo che Bacon intraprendesse la sua carriera artistica. Entrambi consideravano il processo creativo come una sorta di impulso irrazionale, un riversamento delle emozioni dell'artista sulla tela o sopra il foglio.²⁶⁵ Pur essendo il processo creativo non intenzionale, non programmatico e irrazionale, gli effetti dell'opera hanno il "potere" di agire direttamente sullo spettatore; come diceva Bacon, in una delle numerose interviste con Sylvester, devono andare dritti al sistema nervoso – essere quindi sensazionali. Questa percezione immediata, che contagia lo spettatore, passando dall'artista attraverso l'opera, è stata anche l'obiettivo di Beckett.²⁶⁶

La prospettiva storica che entrambi condividono è legata a uno sfondo di distruzione bellica in cui la percezione della realtà e dell'umanità iniziava a cambiare drasticamente. Beckett, in un'intervista, constatò che il fine di un artista è «to find a form that accomodates the mess»²⁶⁷. Per trovare dunque una forma capace di captare il caos, sono costretti a rifuggire la staticità: il pittore prende la realtà racchiusa in una foto, o in un quadro, e ne fa pittura in movimento; il drammaturgo prende lo scritto e lo trasforma in teatro. La rappresentazione della

²⁶⁴ Cfr. MAX BLACK, *Wittgenstein's Language-games*, "Dialectica"33, n.3-4(1979), pp. 337-353.

²⁶⁵ Cfr. JANE HALE, *Framing the Unframable: Samuel Beckett and Francis Bacon*, "Samuel Beckett Today"2(1993), pp.95-102, qui p. 95.

²⁶⁶ Cfr. *ivi*, p. 96.

²⁶⁷ Cfr. TOM DRIVER, *Interview: Beckett by the Madeleine*, "Columbia University Press"4(1983), pp.21-23, qui p. 21.

realtà non avviene attraverso i mezzi canonici della descrizione o del racconto lineare - in quanto modalità limitanti non sono adatte a "intrappolare la creatura" caotica del nuovo avvenire- piuttosto si articola su processi decostruttivi e di frammentazione, non narrativi ma immediati. Le figure decentrate, isolate, scomposte, sono spesso protagoniste così della scena nel teatro di Beckett, che nello spazio del quadro di Bacon. Nel caso del quadro, talvolta, le figure sembrano dissolversi, polverizzarsi sino a scomparire.²⁶⁸ Mediante l'isolamento della figura e della sua frammentazione, essa si emancipa dalla rappresentazione figurativa. Tuttavia, ciò non significa che nella pittura non si verifichi alcun evento; piuttosto, l'evento che si manifesta non è di carattere descrittivo.²⁶⁹ Allo stesso modo, nell'opera teatrale *Aspettando Godot* (1953) di Beckett²⁷⁰, non accade nulla, ma accade tutto costantemente²⁷¹. Gli accadimenti non si basano sopra uno schema narrativo e lasciano un ampio margine interpretativo. Agiscono, dunque, direttamente sul pubblico attraverso il movimento. L'immagine, secondo Wittgenstein, rappresenta una modalità di confronto con la realtà all'interno di un determinato sistema di rappresentazione²⁷². Questo implica che per

²⁶⁸ Cfr. HALE, *Framing...*, p. 97 -98.

²⁶⁹ Cfr. TOMAS GEYSKENS, *Painting and Hysteria: Deleuze on Bacon*, "Deleuze Studies"2(2008), pp. 140-154, qui p. 145.

²⁷⁰ Dichiaratamente ispirata alle opere letterarie di Marcel Proust.

²⁷¹ Uno degli elementi chiave dell'opera è il fatto che Godot non arriva mai, e questo genera una crescente sensazione di frustrazione e insignificanza nei due protagonisti. La mancanza di un evento significativo mette in evidenza il senso di vuoto e disillusione dell'esistenza umana. Il dramma esplora temi di solitudine, identità, speranza, disperazione e il senso dell'assurdità della vita. Quest'opera è considerata un esempio di teatro dell'assurdo, un movimento teatrale che sfida le tradizionali convenzioni narrative e mette in discussione la stabilità e il significato della realtà. L'opera offre molteplici interpretazioni e può essere vista come una riflessione sulla condizione umana, sull'alienazione e sull'incertezza che caratterizzano la vita moderna. Per approfondire la questione circa l'opera: LAWRENCE E. HARVEY, *Art and the Existential in En Attendant Godot.*, "PMLA" 75, n. 1 (1960), pp.137- 146; AUBREY D. KUBIAK, *Godot: the non-negative nothingness*, "Romance Notes" 48, n. 3 (2008), pp. 395-405; LAURA MAXIA, *Samuel Beckett entre abstraction et figuration: Une Critique En Mouvement (1990-2010)*, "Samuel Beckett Today"23 (2011), pp. 245-259.

²⁷² Cfr. Caldarola, Wittgenstein...cit. p.329.

comprendere un'immagine è sufficiente osservarla attentamente, cercando di comprendere la sua grammatica, ovvero il suo funzionamento interno e le regole che governano il modo in cui essa si relaziona alla realtà²⁷³. È importante tenere presente che queste regole sono sempre parte di ciò che Wittgenstein chiama una "forma di vita", ossia un contesto culturale o un sistema di «attività non linguistiche»²⁷⁴ condivise, che coinvolge sia il produttore che l'osservatore dell'immagine. L'organicità vitale di tale sistema assicura che lo spettatore sia in grado di comprendere l'immagine, poiché condivide le stesse regole e convenzioni culturali che sottendono la sua creazione e la conseguente percezione. Notiamo che in entrambi i casi, sia in Bacon che in Beckett, la tendenza all'astrazione e alla dinamicità sfonda l'originario sistema del quadro o della scena, trasformando l'opera in una struttura aperta e, quindi, aperta al dialogo con il sistema extra-culturale, senza però sminuirne la valenza, appunto, culturale e simbolica.



Francis Bacon, *Triptych May-June 1972*, olio su tela, 198x147,5 cm, 1972, Svizzera, collezione Esther Grether.

²⁷³ Cfr. Ibidem.

²⁷⁴ Cfr. ibidem.

Un'altra modalità di "visione", che spesso riscontriamo in Bacon, è la "sequenzialità" dei suoi trittici. La sequenzialità in questione non è lineare, non prevede un'unità spaziale; è una sequenzialità simbolica che ambisce a un'unità mentale. Ciò vale per i trittici di Bacon ma è applicabile anche a ogni opera singolarmente, che, in un modo o nell'altro, è sempre concepita come un trittico.²⁷⁵ Nei trittici, i confini di ciascuno dei tre pannelli smettono di isolare, ma continuano comunque a separare e a dividere.²⁷⁶ Questo processo di unione e separazione rappresenta una soluzione tecnica che mette in gioco l'intero insieme di soluzioni visive adottate da Bacon (frammentazione, distorsione, utilizzo di colori forti e separazione), distinguendole dalle pratiche della pittura astratta e informale.²⁷⁷ L'importanza e la vera natura dell'evento (ciò che accade), si situa nello spazio tra una sezione e l'altra, e potremmo dire che questa formula di rappresentazione dinamica necessita di una sua "iconologia dell'intervallo", simile a quella già proposta da Warburg.

La resa dei suoi corpi, talvolta smembrati, decostruiti e asimmetrici, rimane comunque organica; la scelta dei colori a olio non è casuale avendo la proprietà, grazie alla loro viscosità e lucentezza, di rendere i corpi in maniera realistica.²⁷⁸ L'organicità è soprattutto funzionale al movimento, reso possibile dalle "forze". A tal proposito, Deleuze scrive che i corpi vengono messi:

[...] into relation with forces – sometimes with an inner force that arouses them, sometimes with external forces of a flowing time. A piece of meat, a large back of a man: it is Michelangelo who inspires this in Bacon. And here again the body seems

²⁷⁵ Cfr. DELEUZE, *The Logic...*, p.108.

²⁷⁶ Cfr. *ivi* p.109.

²⁷⁷ Cfr. *ibidem*.

²⁷⁸ Cfr. GÜNTHER, *Taking it...*, cit. p.103.

to enter into particularly mannered postures, or is weighted down by stress, pain or anguish.²⁷⁹

L'importante risultato della deformazione risiede, quindi, nella sua capacità di rendere visibile il tempo e la vita attraverso la pittura. Questo non si riferisce solo al tempo che scorre e che può essere narrato linearmente, ma anche a un tempo che è costantemente asincrono, persiste e coesiste con altri momenti, all'interno di un'opera d'arte che è una totalità in costante divenire. Attraverso la rottura del continuum delle percezioni sequenziali e la sostituzione con la simultaneità trans-spaziale di diverse fasi del movimento, si cattura l'essenza del movimento stesso.²⁸⁰

Una delle deformazioni baconiane più note si riscontra nella bocca spalancata, ulteriormente deturpata da pennellate verticali aggressive che dividono lo spazio in sezioni parallele, come nello *Studio del ritratto di Innocenzo X* (1953). L'urlo è simbolicamente ricollegabile a un'iconografia del dolore, o comunque dell'angoscia, della frustrazione e dello sconforto. Allo stesso tempo, la scelta di rappresentare il volto in questo modo rimanda a fonti note. Bacon ha difatti ammesso che l'urlo, nella "scena della carrozzina" nel celebre film²⁸¹ di Sergej Ejzenstein *La corazzata Potemkin* (1925)²⁸², abbia giocato un importante ruolo nella creazione di numerosi suoi dipinti. Tuttavia, l'interpretazione dell'urlo, fungente

²⁷⁹ DELEUZE, *The logic...* cit. p. 160-161.

²⁸⁰ Cfr. SJORED VAN TUINEN, *Mannerism, Baroque and Modernism*, "Substance" 43(2014), pp. 166-190, qui p. 174.

²⁸¹ L'opera di Bacon è contrassegnata dalla mutua influenza cinematografica. Prese spunto anche da Luis Bunuel, in particolar modo dal cortometraggio *Un chien andalou* (1929) prodotto con Salvador Dalì. A sua volta, i tritici ritraenti figure isolate degli amanti, o figure in fusione "intrappolate" nell'intimità del letto vennero riprese da Bernardo Bertolucci nel celebre *Ultimo tango a Parigi* (1972).

²⁸² <https://www.youtube.com/watch?v=Cj8yyfdG3hk> (Ultima consultazione 05/09/2023). Il link rimanda al video della scena. È possibile scorgere il dettaglio del grido al secondo 53'.

da formula del *pathos*, nell'operato del pittore irlandese è ancora dibattuta. In Deleuze vi sono varie interpretazioni simboliche del gesto: una di esse è riconducibile all'urlo muto di Munch, dove l'espressione facciale è una reazione al trambusto proveniente dall'esterno. Il Papa in realtà non sta urlando a niente/nessuno, sta reagendo al "vuoto"²⁸³. Comunque sia, indipendentemente dalle analisi interpretative, ciò che Bacon voleva ottenere, e ci riuscì con successo, era di rappresentare quella forza che sarebbe altrimenti rimasta invisibile.²⁸⁴

Riassumendo le modalità di rappresentazione del reale ascrivibili a Bacon, potremmo dire che esse si basano tutte su una decostruzione continua, una dissezione spaziale, temporale e anatomica. A tal proposito il critico d'arte americano Hal Foster, individua tre tipi di scissione attraverso i quali si costituisce il soggetto postmoderno: 1) la suddivisione spazio-temporale, il paradosso di una grande immediatezza che produce una straordinaria mediazione; 2) una suddivisione morale, il paradosso del disgusto sottolineato dalla fascinazione; 3) una suddivisione a livello dell'immagine corporea, l'estasi della dispersione immaginaria salvata dall'ego.²⁸⁵ Bacon costruisce i suoi soggetti esattamente in questa maniera, facendo da ponte, quindi, tra l'epoca speranzosa del Modernismo e quella critica, intrisa d'ansia dell'avvenire, del Postmoderno.

²⁸³ Cfr. ARYA, *Painting...* cit. p. 43-44.

²⁸⁴ Cfr. GEYSKENS, *Painting...* cit. p. 149.

²⁸⁵ Cfr. HAL FOSTER, *Postmodernism in Parallax*, "October"63(1993), pp. 3-20, qui p. 19.



Francis Bacon, *Studio di Innocenzo X (dopo Velazquez)*, olio su tela, 153x118 cm, 1953, Iowa, Des Moines Art Center.

3.2 Bill Viola

I quadri antichi sono stati per me solo il punto di partenza. Non sono affatto interessato all'arte di appropriazione o parodica, volevo entrare dentro a queste immagini, comprenderle abitarle, incorporarle, sentirle respirare. In definitiva, mi interessava la loro dimensione spirituale, non la forma visiva. In generale il mio obiettivo era quello di arrivare alla radice delle mie emozioni e alla natura della loro espressione.²⁸⁶

Queste parole appartengono a Bill Viola²⁸⁷ e compaiono in una conversazione con Hans Belting in cui spiegava il suo rapporto con l'arte del passato. Un video artista, legato indissolubilmente alla sfera dello spirito²⁸⁸, riesce a tradurre la pittura in video, senza mai storpiarla: digitalizza la fluidità dell'immagine non compromettendone l'essenza. Per Viola «il video è semplicemente il più recente dei molti sviluppi tecnologici che permettono alle immagini di muoversi più rapidamente nel mondo.»²⁸⁹

Fu molto significativa la sua permanenza a Firenze negli anni Settanta: vi rimase per diciotto mesi come direttore tecnico della produzione per *Art/Tapes/22*. L'artista confessò che il suo «primo giorno di lavoro fu un presagio della mia vita futura»²⁹⁰ in quanto ebbe l'opportunità di visitare la Chiesa di Santa Croce «con

²⁸⁹ VALENTINA VALENTINI, *Testi e conversazioni*, Roma, Sciami edizioni, 2020, cit., p.259.

²⁸⁷ Per una panoramica generale sull'artista, si confronti: VALENTINA VALENTINI, *Bill Viola: vedere con la mente e con il cuore*, Milano, Gangemi, 1993; CYNTHIA FREELAND, CHRIS TOWNSEND, *L'arte di Bill Viola*, 2004, tr.it., Milano, Mondadori, 2005; ARTURO GALANSINO, *Bill Viola, "Art e dossier"* n.341(2017).

²⁸⁸ L'opera di Bill Viola è nota per la sua capacità di attraversare e incorporare influenze da una vasta gamma di tradizioni culturali e spirituali. Nelle sue ricerche e riflessioni, Viola esplora testi e idee provenienti da culture diverse, tra cui l'induismo, il buddhismo giapponese e la mistica Sufi. La ricerca pluritestuale è volta a una visione universalizzante delle passioni umane.

²⁸⁹ BILL VIOLA, *Un rinascimento a Firenze*, in *Tra Firenze e Santa Teresa*, a cura di Maria Gloria Bicchieri, Venezia, Edizioni del Cavallino, 2003, pp. 9-11, cit., p.11.

²⁹⁰ Cit. ivi, pp. 9 e 10.

gli affreschi di Giotto, i rilievi scolpiti in prospettiva di Donatello e le tombe di Michelangelo e di Galileo.»²⁹¹ L'arte rinascimentale ebbe un impatto enorme sulla formazione artistica di Viola. Egli iniziò con il Rinascimento fiorentino ed estese i suoi interessi anche alla pittura fiamminga.

Nei seguenti paragrafi avremo modo di entrare nel vivo del suo spirito creativo intentando un'analisi delle sue opere *Dolorosa* (2000) e *Isolde's Ascension (The Shape of Light in the Space after Death)* (2004). Entrambe sono state estrapolate dal loro contesto originale: la prima fa parte del ciclo *The Passions* mentre la seconda è parte dell'adattamento del dramma musicale *Tristano e Isotta* di Wagner (1857) che prende il titolo di *Love/Death: The Tristan Project* (2005).

3.2.1 *Dolorosa*: passioni profane

L'interesse di Viola per le forme artistiche del passato, evidente nei suoi video, potrebbe sembrare una sorta di "gioco" di citazioni e di complicità con un pubblico colto.²⁹² Tuttavia, in realtà, rappresenta un approccio di *mise en abyme* (messaggio dentro il messaggio) della stessa pratica artistica rinascimentale, sottolineando in tal modo la persistenza del *Nachleben* in un contesto contemporaneo.²⁹³ Questo richiama l'idea che quell'arte, a sua volta, citava i modelli dell'antichità non solo per la loro autorità ma anche per la loro eloquenza espressiva, come sottolineato negli studi di Aby Warburg. Ne emerge la profonda consapevolezza di Viola della tradizione artistica e della sua capacità di trasmettere emozioni e significati attraverso le forme visive²⁹⁴. Di conseguenza

²⁹¹ Cit. ibidem.

²⁹² Cfr. VALENTINA FUSI, *Formule di passione nell'arte elettronica di Bill Viola*, "Engramma"89(2011), pp.116-125, qui p.119.

²⁹³ Cfr. ibidem.

²⁹⁴ Cfr. ibidem.

notiamo un abile utilizzo di quelle che potremmo definire come “formule del pathos”.



Bill Viola, *Dolorosa*, dittico formato da due pannelli LCD con annesso riproduttore e due DVD, 35,6 x 62,2 x 29,5 cm, 2000, collezione privata.



Dieric Bouts, *Mater dolorosa e Cristo coronato di spine*, dittico: olio su tavola in legno di quercia, 43x32 cm, 1470-1475, Londra, National Gallery.

Dolorosa è un'opera eloquente poiché incarna il concetto di pathos attraverso l'espressione. Si inserisce nel ciclo dal titolo *Le Passioni*²⁹⁵, composto da sette video-quadri: *The Quintet of Astonished* (2000)²⁹⁶, *Anima* (2000), *The Locked Garden* (2000), *Dolorosa* (2000), *Silent Mountain* (2001), *Observance* (2002) ed *Emergence* (2002). L'iconografia ripresa da Viola è quella della Vergine sofferente o della *Madonna Addolorata*²⁹⁷. Bill Viola partecipò - era stato invitato come unico artista - a uno studio realizzato al Getty Research Institute da Salvatore Settis nel 1998. La ricerca era volta all'indagine delle *pathosformeln* nelle loro possibili rappresentazioni. L'artista partecipò con grande interesse, condividendo il suo sapere sulle filosofie orientali, la sua visione dell'emotività e del rapporto con la storia dell'arte nella sua esperienza creativa, entrando così in dialogo con gli studiosi: Page Dubois (classicista), Martha Feldman (studiosa di opera lirica), Diego Lanza (studioso di tragedia greca), Reinhart Meyer-Kalkus (studioso della fisiognomica della voce), Moshe Barasch (studioso della gestualità) e altri.²⁹⁸

Uno studio di Barasch è particolarmente significativo in sede di analisi e genesi della *Dolorosa*. Si tratta di un saggio intitolato *The crying face* dove l'autore espone una sintetica evoluzione storica della rappresentazione del pianto, prendo come spunto soprattutto la pittura fiamminga. Riassumendo, Barasch, individua nella

²⁹⁵ Le opere in questo ciclo si ispirano alle passioni umane, intese come esperienze profonde ed intense legate alle emozioni e ai sentimenti. Viola cattura una gamma di emozioni umane, tra cui gioia, dolore, amore, rabbia e paura, attraverso l'uso di performance visive e sonore coinvolgenti. La ripresa iconografica è chiaramente ispirata alla "Passione di Cristo". Cfr. PETER SELLARS JOHN WALSH, KIRA PEROV, *The Passions*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

²⁹⁶ Bill Viola si era ispirato all'Incoronazione di spine (1490 - 1510) di Hieronymus Bosch. Per approfondire si confronti: PAOLA SOZZI, *Il corpo nello schermo*, "Academia.edu" (2012) al link: https://www.academia.edu/6042961/2012_Il_corpo_nello_schermo_Analisi_di_The_Quintet_Of_The_Astonished_di_Bill_Viola (ultima consultazione 5/09/2023).

²⁹⁷ Secondo il Vangelo le sofferenze della Vergine sono sette, proprio come le opere presenti in questo ciclo: la profezia di Simeone (Luca 2:34-35), la fuga d'Egitto (Matteo 2:13), la perdita del Bambino Gesù nel Tempio (Luca 2:43-45), la via del calvario (Luca 23:26), la morte di Gesù in Croce (Giovanni 19:25), la deposizione del corpo di Gesù tra le Braccia (Matteo 27:57-59), la sepoltura di Gesù (Giovanni 19:40-42).

²⁹⁸ Cfr. SETTIS, *Incursioni...* pp.262-264.

rappresentazione del volto che piange il risultato finale di un processo in cui possono essere identificate diverse fasi. La completa articolazione del volto in lacrime si trova nelle opere di Rogier Van der Weyden.²⁹⁹ Questo motivo si diffuse rapidamente divenendo popolare nella pittura fiamminga del XV secolo³⁰⁰. Anche le tradizioni letterarie risalenti all'Alto Medioevo suggeriscono che le lacrime avevano gradualmente esteso il loro significato dal mero dolore ad un'accezione che prevede aspetti di redenzione.³⁰¹ Difatti, nell'arte fiamminga, solo le figure sante erano "autorizzate" a versarle. L'immagine del volto piangente è quindi il culmine di una lunga evoluzione nella rappresentazione artistica, dall'arte fiamminga ai tempi recenti. L'esperienza al Getty, dunque, ispirò la creazione del ciclo sopra citato e l'impronta seminariale continuò ad aleggiare nella sua produzione artistica³⁰² dagli ultimi anni Novanta in poi. Il metodo di Viola, oltre a essere un artista sensibile e creativo, prevede approcci derivanti dalla ricerca e dallo studio, dando così vita ad un dialogo continuo con la storia dell'arte. Inoltre, notiamo come lo studio di Barasch, focalizzato prettamente sull'espressione, getti un ponte tra la concezione di *Pathosformeln* di Warburg e la successiva riattualizzazione di queste formule nell'arte di Viola; l'artista americano riprende l'espressività attraverso il dettaglio, similmente a quello che fece lo studioso amburghese nell'analisi del dettaglio espressivo.

Vi fu però un altro aspetto che scosse e al contempo acuì la sensibilità dell'artista americano rendendo particolarmente rilevante *Dolorosa*: il padre di Viola, in quell'anno, stava lentamente morendo. L'artista raccontò, sempre nelle

²⁹⁹ Cfr. MOSHE BARASCH, *The crying face*, "Artibus et Historiae"8, n.15(1987), pp.21-36, qui pp.22,24,25. Si vedano gli esempi pittorici utilizzati dall'autore.

³⁰⁰ Cfr. *ivi*, p. 26.

³⁰¹ Cfr. *ivi*, pp.31-32.

³⁰² Cfr. SETTIS, *Incursioni...*cit. p. 265.

conversazioni tenute con Belting, in che modo il suo sentire influiva sulla ricezione di determinate immagini:

Durante tutto il tempo che ero al Getty mio padre stava lentamente, inesorabilmente morendo. Era nuovamente l'esperienza che avevo vissuto con mia madre in modo diverso – estesa nel tempo, ma ugualmente intensa. Ho pianto molto quell'anno. Mentre era ancora vivo ma stava deperendo, io ero all'Art Institute of Chicago a un incontro e camminavo nella galleria di quadri del quindicesimo secolo. C'era la Madonna Piangente (Mater Dolorosa, Vergine Dolente 1480 – 1500) di Dieric Bouts, da sola, gli occhi gonfi e rossi, nel crudele realismo dei pittori fiamminghi, con le lacrime che le scorrevano sul viso. Ho cominciato a singhiozzare senza riuscire a smettere. Poi, ho capito cosa fosse successo. Si era formato una specie di cappio, un circuito viscerale ed emotivo, e come uno specchio: piangevamo entrambi – il quadro e io. Avevo capito a fondo il quadro, come non avevo mai pensato prima e in quel momento, per me, la funzione di un'opera d'arte è cambiata moltissimo. La formazione che avevo avuto all'università si basava su rispondere alle opere d'arte in modo intellettuale, percettivo o culturale – in altre parole, dalla prospettiva di chi osserva, non da quella di chi partecipa...certamente non implicava un liquido che esce incontrollato dagli occhi!³⁰³

Sebbene la *Vergine dolente* di Dieric Bouts sia la fonte più evidente, la ricerca dell'artista statunitense includeva una serie di fonti ben più vasta; naturalmente l'umanesimo fiorentino faceva da sfondo (comprensivo di testi scritti: probabilmente ha avuto modo di sfogliare il *De Pictura* di Alberti (1435) o di averne perlomeno sentito parlare), inoltre, come possiamo desumere visti i contatti intellettuali di cui si circondò al Getty, esaminò minuziosamente le opere

³⁰³ VALENTINI, *Testi*, cit. p.259. Si veda anche HENRI DE RIEDMATTEN, *Bill Viola, Disturbed Mirror*, in *Narcissous...*, pp.149-150.

fiamminghe di Rogier Van der Weyden e dei suoi contemporanei.³⁰⁴ Viola era affascinato dai dettagli veristici e cercava di estrapolarne la forza emotiva.



Rogier Van der Weyden, *Deposizione di Gesù Cristo dalla croce*, dettaglio: *Ritratto di Nicodemo in preghiera*, olio su tavola, 220x264 cm, 1443, Madrid, Museo del Prado.

Attraverso *Dolorosa*, però, non solo riuscì a riprendere delle forme del passato e riconfigurarle in maniera pertinente e intelligente nel contemporaneo, ma ruppe le barriere del contesto biblico, quindi strettamente religioso. L'opera non si limita a rappresentare un personaggio cristiano, ma invita gli spettatori a identificarsi con il dolore umano universale. Il dittico si compone di due figure a mezzobusto - tipico della pittura sacra - una donna a sinistra e un uomo a destra, proprio come la Vergine e Gesù, ma si tratta di persone ordinarie. Bill Viola

³⁰⁴Cfr. DE RIEDMATTEN, *Bill...*cit. p. 152.

sceglie due attori: Natasha Basley e Shishir Kurup. A differenza dell'opera di Bouts e delle altre immagini devozionali, questa volta le mani dei soggetti non sono unite in preghiera. Il punto focale in Viola è l'espressione umana, in particolar modo gli occhi irrorati di pianto delle due persone. La donna non ha nessun velo, come l'uomo non porta una corona di spine, non c'è alcun rimando simbolico ad elementi devozionali. Tuttavia, la composizione, la prospettiva, la ripresa della struttura a dittico, sono rimaste perfettamente invariate.

Viene di conseguenza creato un collegamento tra le diverse sfere spirituali, promuovendo un senso di empatia, andando oltre la fede in senso stretto e consentendo a chiunque di connettersi con l'esperienza umana, in questo caso, della sofferenza.³⁰⁵ Questa connessione è resa possibile dal movimento suscitato dal dettaglio espressivo, che, a sua volta, stimola sia il sentire interiore e soggettivo che la sua rappresentazione artistica. Riprendendo nuovamente una prospettiva lotmaniana, potremmo dire che l'opera contenga, pure in questo caso, in sé un meccanismo per produrre idee e - uscendo dalla prospettiva culturale - sia capace di veicolare un'esperienza umana universale.

Viene dunque rappresentata una reazione personale e intima alle immagini devozionali tradizionali. La scelta di utilizzare un dittico di piccolo formato³⁰⁶ (40,6 cm x 62,2 cm x 14,6 cm), composto da due pannelli piatti LCD, riflette il suo desiderio di connettere due epoche lontane attraverso l'innovazione mediale. L'opera fonde il passato col presente alludendo al tema dell'evoluzione tecnologica che influenza la produzione di immagini nel corso del tempo. Inoltre, questa opera suggerisce che, nonostante le differenze temporali e tecniche, le

³⁰⁵ Cfr. *ivi*, pp. 165-166.

³⁰⁶ Cfr. *ivi*, p. 147: sussiste un rimando fisico alle immagini devozionali in piccola scala del XV secolo. Il loro carattere trasportabile le rendeva fruibili in momenti di bisogno ed erano facilmente reperibili. C'è in oltre un richiamo all' *affectum devotionis* attraverso la produzione di immagini interiori alla vista di immagini sacre, attraverso il pathos da esse trasmesso. A tal proposito si veda anche ARASSE, *Il dettaglio...*, cit. p. 78.

emozioni ed il bisogno spirituale innato possono essere esperiti in modo intimo e soggettivo attraverso l'arte. Indipendentemente dall'epoca o dai mezzi tecnologici, però, la condizione umana rimane universale; cambia solamente il veicolo che abbiamo a disposizione per esprimerla.

Alessandro Alfieri, autore del saggio *Tempo dell'attesa, noia e affezione nell'arte di Bill Viola* (2011), tratta dell'interessante rapporto tra staticità e il movimento. Le opere di Viola, di fatti, si inseriscono in un dominio che non è propriamente pittorico, né fotografico, né cinematografico. Il tempo che l'artista propone è un tempo diverso. Nella rappresentazione pittorica classica, ma anche rinascimentale, del pathos, l'efficacia risiedeva nella tensione creata dal contrasto tra l'immobilità del mezzo artistico (come la scultura o la pittura) e l'intensità del moto fisico, ossia del moto espressivo delle figure raffigurate.³⁰⁷ Questa dinamica è stata abilmente rovesciata da Bill Viola, senza mutarne il senso. Viola sfrutta la naturale fluidità del mezzo video, l'immagine mobile *par excellence*, ma contrappone a questa fluidità la staticità dell'immagine, ripresa direttamente dalla pittura. Enfatizza, quindi, il rallentamento estremo, che è efficace proprio perché contrasta con la frenesia e la velocità tipiche dell'iconosfera contemporanea (es. TV). L'immagine può mutare forma e muoversi ma, per coglierne appieno la significativa metamorfosi, dobbiamo dedicarvi una profonda attenzione, rimanendo così assorbiti dallo slow motion, coinvolti in una sorta di meditazione visiva.³⁰⁸ In questo modo, Viola sfida il nostro rapporto con il tempo e la percezione, portando l'osservatore a riflettere sulla tensione tra l'immobilità e il movimento, tra il momento contemplativo e quello attivo,

³⁰⁷ Cfr. ALESSANDRO ALFIERI, *Tempo dell'attesa, noia e affezione nell'arte di Bill Viola*, "Engramma"89(2011), pp.126-132, qui p.130.

³⁰⁸ Cfr. ibidem.

offrendo una prospettiva unica sulla rappresentazione dell'emozione attraverso un medium nuovo.

3.2.2 Ascensioni e ascendenze



Bill Viola, *Isolde's Ascension*, video su schermo al plasma (dimensioni variabili), colore, sonoro stereo, 10'30'', 2005, Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea.

Isolde's Ascension è un'opera che nasce dal coinvolgimento complesso di elementi teatrali³⁰⁹; inizia con un'immagine illusoria di una superficie blu trasparente, attraverso la quale vediamo filtrare un fascio luminoso; sul fondo avvertiamo poi un progressivo movimento, una sorta di espansione del fluido fino all'entrata in scena del corpo femminile emergente dal fondo.³¹⁰ È come se stesse "affondando" dal basso verso l'altro sfidando ogni legge della fisica. L'illusione inizia a svelarsi solamente al culmine dell'ascesa quando diviene chiaro che la compressione dello spazio e l'innaturale movimento del corpo sono frutti di un ingegnoso gioco scenico: il video è semplicemente capovolto. Viola confessò, in un'intervista, di

³⁰⁹ Per approfondire la questione: TIMOTHY MURRAY, *Via Viola on the Passage of Theatricality*, "Substance" 31, n.2/3(2002), pp.265- 275.

³¹⁰ Cfr. ANDREW MAERKLE, *Beyond Horizon*, Intervista a Bill Viola consultabile al link: https://www.art-it.asia/en/u/admin_ed_feature_e/4jbjxkq6zntmfraek5i/ (ultima consultazione 07/09/2023)

aver voluto ottenere il massimo della resa scenica con l'operazione più semplice possibile³¹¹, possiamo constatare che vi riuscì. Infatti, a detta dell'artista, il pubblico, per l'intensità dell'evento rappresentato, non si accorse dell'effetto speciale, nemmeno delle bolle il cui moto era diretto nel verso opposto rispetto al normale.³¹² Lo spettatore viene letteralmente inghiottito dal movimento lento³¹³, dall'atmosfera acquea e ipnotica all'unisono con le note di Wagner, da un'esperienza immersiva. Non siamo in grado di distinguere se Isotta sta annegando in acqua o ascendendo al cielo, tuttavia, poco importa se sarà quest'ultimo atto a portarla alla liberazione riunendola finalmente a Tristano.

L'opera originariamente presuppone un doppio titolo *Isolde's Ascension* e, tra parentesi, *The Shape of Light in Space After Death* e nacque nel contesto del progetto *LOVE/DEATH: The Tristan Project* (2004) che prevedeva un ciclo di video per la celebre opera di Richard Wagner, *Tristano e Isotta* (1857). Prima di entrare nel merito del progetto stesso e del processo creativo retrostante, vorrei soffermarmi sulla genesi dell'opera musicale. Il mito omonimo nasce nel contesto dell'epica bretone; le prime fonti scritte riconducibili alla storia dei due amanti risalgono al romanzo in versi, di cui sono note solo alcune parti, di Thomas (poeta anglosassone) e poi ai frammenti di Béroul (giullare normanno) della fine del XII secolo³¹⁴. La vicenda compare anche nella *Divina Commedia* di Dante e riaffiora in numerosi adattamenti, culminando nel libretto drammatico di Wagner.³¹⁵

³¹¹ Cfr. Ibidem.

³¹² Cfr. ibidem.

³¹³ L'introduzione del concetto di tempo nell'arte visiva, nel caso di Viola attraverso l'utilizzo dello slow motion, è rivoluzionaria. «This introduction of time in visual art could prove to be as important as Brunelleschi's pronouncement of perspective and demonstration of three-dimensional pictorial space»: DENNIS ALAN NAWROCKI, *Bill Viola Intimations of Mortality*, "Bulletin of the Detroit Institute of Arts" 74(2000), pp. 44-56, qui p. 49.

³¹⁴ Cfr. GIOIA PARADISI, *Tristano e Isotta di Bèroul*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013; FRANCESCA GAMBINO, *Tristano e Isotta di Thomas*, Modena, Mucchi, 2014.

³¹⁵ Cfr. DANIEL BARENBOIM, *Dialoghi su musica e teatro: Tristano e Isotta*, tr.it, Maria Teresa Crisci, Milano, Feltrinelli, 2008.

Wagner, influenzato dalla filosofia di Schopenhauer, ha riadattato il mito medievale mettendo in primo piano la relazione tra *eros* e *thanatos*³¹⁶, sublimandola nel suo concetto di *Liebestod* (letteralmente amore-morte). Bill Viola, a sua volta, intensifica ulteriormente l'indagine di una dimensione ultraterrena attraverso la sua installazione video³¹⁷. Qui viene tracciato il percorso di Isolde mentre cerca di riunirsi al suo amato attraverso la morte. L'immagine rimanda all'iconografia de *L'Assunzione della Vergine* di Tiziano situato nella chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia.³¹⁸ Wagner, mentre cercava l'ispirazione per la stesura del secondo atto, afflitto da problemi amorosi, si trovava a Venezia; confessò che l'opera dei Frari lo aveva ispirato particolarmente.³¹⁹

Al contempo, la mortalità rappresenta uno dei temi più profondi e senza tempo della cultura occidentale, ed emerge come un *leitmotiv* pervasivo nella produzione di Viola.³²⁰ Secondo l'artista è la consapevolezza della nostra stessa finitezza che definisce la condizione umana.³²¹ Oltretutto, il mezzo stesso del video sembra suggerire e sottolineare un senso di trascendenza, poiché le immagini in movimento intrinsecamente portano con sé la fragilità dell'esistenza temporale.³²² Le immagini nascono da un'idea (come immagini interiori),

³¹⁶ Per approfondire il tema: LINDA HUTCHEON, MICHAEL HUTCHEON, *Death Drive: Eros and Thanatos in Wagner's "Tristan und Isolde"*, "Cambridge Opera Journal" 11, n.3(1999), pp. 267-293; BRAYTON POLKA, *Liebestod: On Love and Death in Wagner's "Tristan und Isolde"*, "International Review of the Aesthetics and Sociology of Music" 44, n. 2 (2013), pp. 239-252.

³¹⁷ Il tema di amore e morte nella videoarte di Bill Viola viene ampiamente trattato, in relazione al mito, nel saggio di SOPHIE ISABELLE DUFOUR, *Video Art in the House of Hades*, in *Contemporary Art and Classical Myth...*, cit. pp.295-309.

³¹⁸ Cfr. Sito ufficiale del Castello di Rivoli, dove l'opera di Viola è permanentemente collocata. <https://www.castellodirivoli.org/en/artista/bill-viola/> (Ultima consultazione 07/09/2023).

³¹⁹ RICHARD WAGNER, *My Life*, New York, Dodd, Mead & Co., 1911, II, p.802 cit. in SETTIS, *Incurioni...*p.272.

³²⁰ Cfr. NAWROCKI, *Intimations...* cit. p. 54.

³²¹ Cfr. ibidem.

³²² Cfr. ibidem.

vengono create (attraverso il medium), esistono (creano altre immagini) e alla fine si dissolvono (vengono dimenticate). Le opere video sembrano così subire "many tiny deaths"³²³ solo per rinascere nuovamente in altre forme.



Tiziano, *Assunzione della Vergine*, olio su tavola, 690x360 cm, 1515-1516, Venezia, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari.

Viola intende la sua adesione al *Tristan Project* come un processo molto lungo e piuttosto impegnativo. In un'intervista del 2013, circa la genesi del ciclo per l'opera, l'artista svela che tale processo iniziò dapprima mediante l'attento ascolto del brano musicale di Wagner in diverse versioni e adattamenti; in un secondo momento si focalizzò sul libretto stesso dell'opera, consultando dunque una fonte scritta; in ultima battuta il processo prevedeva la configurazione delle

³²³ Titolo di un'installazione di Bil Viola del 1993.

immagini interiori, prodotte dall'ascolto a quelle prodotte dalla lettura, per meglio declinarle alla musica che avrebbe sotteso l'intero ciclo.³²⁴

L'opera è di per sé multimediale, in quanto prevede la convergenza della parte musicale con la parte scritta e talvolta della rappresentazione recitata. Viola, in questo caso, alza il livello di complessità aggiungendo la commistione tra il quadro pittorico, la narrazione cinematografica e, chiaramente, la parte musicale. Tutte le parti si configurano, infine, con il libretto dell'opera (parte scritta). È evidente che i testi, in particolar modo le tecnologie digitali- video-arte in questo caso- sott'intendono una continua connessione intertestuale ed esistono solo attraverso queste connessioni.³²⁵ Ogni testo diventa, potenzialmente, in questo modo, un intertesto.³²⁶

I testi vengono intesi come dei processi e più questi divengono complessi, più informazioni culturali saranno in grado di veicolare. Questa tendenza è ontologicamente presente nella cultura (es. il tramandarsi di fonti orali che si sedimentano in fonti scritte, riprese per la produzione di fonti visive) ma, nell'era contemporanea, con le infinite possibilità mediali offerteci, essa si intensifica esponenzialmente.³²⁷ Vale la pena, in questa sede, ricordare nuovamente la lucida osservazione riguardante gli interstizi tra le varie forme testuali offertaci da Lotman³²⁸, in quanto: la retorica (iconica, in questo caso) è una figura chiave nell'interazione tra diverse forme d'arte. La sua essenza sta nel trasferimento dei principi strutturali da un codice semiotico a un altro - si ricorda che tra i due codici sussiste un grado, più o meno alto, di mutua in traducibilità. Questo fenomeno si manifesta in modo particolarmente rilevante nella zona di confine

³²⁴ HEIDI MCKENZIE, BILL VIOLA, *The inspiration behind Tristan Und Isolde*, intervista al link: <https://www.youtube.com/watch?v=MWZHnqix6Q8&t=805s> (ultima consultazione 07/09/2023).

³²⁵ Cfr. DUSI, SPAZIANTE, *Introduzione...*, cit. p. 9.

³²⁶ Cfr. *ibidem*.

³²⁷ Cfr. *ivi*, p. 10.

³²⁸ Cfr. LOTMAN, *La lingua...*, cit. p. 110.

tra due diversi linguaggi di modellazione secondaria. Un principio retorico simile rimane valido anche nel caso in cui le parti comunicanti fanno parte dello stesso codice, ma sono contraddistinte da diverse temporalità.³²⁹

Un'ultima possibile fonte per *Isolde's Ascension* emerge attraverso la mostra a Palazzo Magnani (Reggio Emilia) dal titolo *Bill Viola e Giovanni Lanfranco. Eterne visioni tra presente e passato* (17 ottobre 2015 -10 gennaio 2016).³³⁰ Il dipinto di Lanfranco che trova numerosi punti d'incontro con l'opera di Viola è *La Maddalena assunta in cielo*, dipinta tra il 1603 e il 1605.

La rappresentazione di Santa Maddalena di Lanfranco è un'opera di straordinaria modernità. La sua composizione si basa su un contrasto sorprendente tra il realismo "terreno" (e anche carnale) della figura nuda di Santa Maddalena sorretta dai putti da un lato e, dall'altro, l'ampio cielo dominato da forti contrasti tra luci, ombre e tonalità cromatiche fredde. L'opera esprime al contempo una profonda dimensione trascendentale e una presenza esplicita nel mondo terreno. Inoltre, Lanfranco è stato perfettamente in grado di catturare il movimento e di rappresentare un'azione che sottintende il lasso temporale dell'ascesa. La sua capacità di bilanciare gli aspetti spirituali e quelli concreti in un'unica opera, riflette la maestria nel catturare l'essenza della fede e dell'esperienza umana attraverso la pittura. La figura di Santa Maddalena sembra sospesa tra l'umano e il divino, rappresentando la tensione tra l'aspirazione spirituale e la realtà terrena. Salvatore Settis, che tenne una lezione all'apertura della mostra sottolineando il rapporto di Bill Viola con l'arte del

³²⁹ Cfr. JURIJ M. LOTMAN, *Il Ritratto*, 1993, tr.it., a cura di Silvia Burini, in *Il Girotondo...*, qui pp. 90-91.

³³⁰ Link al sito della mostra: <https://www.arte.it/calendario-arte/reggio-emilia/mostra-bill-viola-e-giovanni-lanfranco-eterne-visioni-tra-presente-e-passato-19497#> (ultima consultazione 07/09/2023). Si confronti anche il comunicato stampa della suddetta mostra, al link: <https://studioesseci.net/mostre/bill-viola-e-lanfranco-eterne-visioni-tra-presente-e-passato/> (ultima consultazione 22/09/2023).

passato³³¹, vede una connessione tra l'Assunta di Tiziano e Lanfranco tracciando una sorta di triadica convergenza, inserendo in questa danza temporale anche "l'Isotta digitale":

In questo video, provocato non dalla memoria visuale di un dipinto ma dalla maestà della musica di Wagner, il rapporto di Bill Viola con la tradizione è forse ancor più evidente, e l'accostamento al quadro di Lanfranco ne ha messo a nudo il meccanismo più segreto. [...] la Maddalena di Lanfranco, lanciata in cielo come una Madonna in *nubibus*, deve qualcosa a quel Tiziano [della Madonna ai Frari], e ne è spia anche il titolo, teologicamente impossibile con cui è spesso citata, L'Assunzione di Santa Maria Maddalena [...]³³²

E ancora:

[...] questa triplice convergenza è molto difficile da descrivere e da provare, non ci sono identità iconografiche, gesti che possano sovrapporsi, derivazioni puntuali. C'è tuttavia un'"aria di famiglia": come la Maddalena di Lanfranco, anche l'Isotta wagneriana di Viola innesta l'intensità emotiva sulla prospettiva della morte; l'amore profano di Isotta si rivela analogo all'estasi divina della Maddalena, e perciò genera analoghi esiti espressivi.³³³

³³¹ È possibile seguire un intervento molto simile di Salvatore Settis, *Video-arte in USA e tradizione artistica europea: Bill Viola*, al link: <https://www.youtube.com/watch?v=Exd8T7sPeSI> (Ultima consultazione 07/09/2023), in particolare dal minuto 38' al minuto 44'.

³³² SETTIS, *Incursioni...* cit. pp. 271-272.

³³³ Cit. *ibidem*.

L'opera di Lanfranco sembra l'anello mancante tra Tiziano e Viola. La Maddalena crea una situazione retorica con la Vergine, e produce un'Isotta profana che viene "santificata" attraverso la nobiltà del suo sentimento. L'unione dei contrari è un altro tema da cui Bill Viola è affascinato; vi si avvicinò dapprima attraverso le filosofie orientali (es. yin e yang) e una volta introiettato ed elaborato il concetto in maniera creativa, lo trasferì nella sua produzione artistica. Il gioco dei quattro elementi, interscambiabili e metamorfici, è spesso presente nelle sue opere³³⁴. Nel caso dell'*Ascensione*, Isotta è associata all'acqua, elemento che, se capovolto diviene il suo contrario, il fuoco. L'opera in questione sintetizza le due polarità varcando le barriere del mondo materiale.



Giovanni Lanfranco, *Assunzione della Maddalena*, olio su tela, 110x78 cm, 1615-1617, Napoli, Museo nazionale di Capodimonte.

³³⁴ Cfr. MCKENZIE, VIOLA, *The inspiration...*, minuti 6'58''-8'15''.
<https://www.youtube.com/watch?v=MWZHnqix6Q8&t=805s> (ultima consultazione 07/09/2023).

3.3 Marlene Dumas

Marlene Dumas³³⁵ (1953, Città del Capo) disse di sé stessa che il suo contenuto era sudafricano e la sua forma olandese. Artista complessa, Dumas dipinge ma dedica molto del suo tempo alla scrittura di poesie, testi e aforismi riguardanti soprattutto l'arte e i suoi processi creativi. Ammette apertamente di attingere a diverse fonti: fotografie, opere d'arte del passato, film, riviste, cultura popolare. Elenca spontaneamente gli artisti che hanno lasciato una impronta costante nei suoi lavori: Velazquez, Goya, Holbein, Manet, Degas, Courbet³³⁶. Tuttavia, sappiamo non essere questi gli unici nel suo archivio d'immagini personale; nell'opera *Venus & Adonis* (2016), che vedremo nell'ultima sezione, si ispirò fortemente a Munch; il suo metodo creativo è piuttosto simile, come abbiamo visto, a quello di Bacon a cui l'artista era molto affezionata; riprende di frequente Ingres, Tiepolo, anche Michelangelo. Insomma, la vastità di fonti note a cui attinge non è esaustivamente circoscrivibile in questa sede.

Il suo rapporto con la scrittura è, per quanto ci riguarda, molto importante. Dichiarò di necessitare della parola per spiegare la sua arte, la quale, diversamente, non verrebbe capita. Allo stesso tempo, l'utilizzo della parola riferita all'immagine di Dumas non è limitante, non costringe l'interpretazione a un unico significato ma vuole aprire gli orizzonti della significazione. Quando descrive la sua arte, non utilizza la prosa bensì, la poesia:

³³⁵ Per una panoramica generale sull'artista, si confronti: ILARIA BONACOSSA, *Marlene Dumas*, Milano, Electa, 2006; LEONTINE COELEWIJ, KERRY GREENBERG, HELEN SAINSBURY, THEODORA VISCHER, *Marlene Dumas: Image as a Burden*, Londra, Tate D.A.P., 2014; ANGELA VATTESE, *Marlene Dumas*, Firenze- Milano, Giunti, 2022.

³³⁶ Cfr. MARLENE DUMAS, *Sweet Nothings. Notes and Texts 182-2014*, Londra, Tate Publishing, 2015, p. 75. Si confronti anche NEAL DAVID BENEZRA, *Distemper, Dissonant themes in the art of 1990's*, New York, Smithsonian Institution, 1996, p.35.

Vorrei che i miei dipinti fossero come poesie. Le poesie sono come frasi che si sono spogliate dai loro vestiti. Il significato di una poesia sta in ciò che produce il suo palpito, il suo ritmo. Il modo in cui le parole si muovono sulla pagina. La poesia è una scrittura che respira, fa dei salti, lascia spazi aperti, così che possiamo leggere tra le righe.³³⁷

L'apertura di senso, in questo dialogo tra il visivo e il verbale proposto dall'artista, è anche uno spunto per richiamare la memoria dello spettatore³³⁸. A questo proposito si aggiungono anche le strategie di reiterazione e ripetizione di determinate immagini di cui si avvale Dumas, in modo da creare un costante *dèjà vu*.

L'apertura verso a numerose prospettive di significazione, nell'arte di Dumas avviene anche attraverso la dissoluzione dei significati originali (quelli primari delle opere di cui si appropria) e la loro ricostruzione³³⁹. Alle volte, questo processo è rafforzato dal rapporto tra il titolo³⁴⁰, quasi sempre inaspettato e non sicuramente direttamente riconducibile all'immagine, e il dipinto.

Anche Marlene Dumas vede la centralità del corpo, della figura umana, la cui corporalità è resa dal «colore grezzo fluido e dissolutore di forme»³⁴¹ che, attraverso la sua presenza «cambia completamente le condizioni risultanti della

³³⁷ Cit. *ivi*, p. 96.

³³⁸ Cfr. ELISABETH LÉBOVICI, *Ossessionat3*, in *Open-end*, catalogo della mostra a cura di Marlene Dumas, Caroline Burgeoise (Venezia, Palazzo Grassi, 27 marzo 2022- 8 gennaio 2023), pp. 21-34, qui p. 23.

³³⁹ Cfr. ULRICH LOOCK, MARLENE DUMAS, *L'origine della pittura*, in *Open-end...cit.* pp. 191-210, qui p. 208.

³⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 193: «(...) i titoli sono particolarmente significativi poiché annunciano la fugacità e la mancanza di significato.» Tuttavia, sappiamo che il significato non è del tutto mancante, ma è piuttosto "cangiante". Non è responsabilità dell'artista, né soltanto dello spettatore o del contesto. È piuttosto un concorso di cause tra diversi elementi, tra cui quelli sopra indicati.

³⁴¹ Cit. *ivi*, p. 198.

visualità pittorica»³⁴² estrapola il visivo dal contesto sensoriale. Un po' come Bacon, le cui immagini colpivano direttamente il sistema nervoso.

Vedremo di seguito alcune opere che, attenendosi alle modalità creative che abbiamo introdotto, risultano declinabili anche ai temi affrontati in questa sede: l'intermedialità della pittura come struttura aperta e un'esposizione esemplificativa della loro genealogia. Particolarmente significativo è il dialogo con le strutture testuali mitiche e di conseguenza quelle poetiche, che vedono un rapporto osmotico continuo con la pittura di Dumas. Tale dinamica permette di vedere l'evoluzione di un dato soggetto rappresentato più volte dallo stesso artista.

3.3.1 *Painting her meaning*



Marlene Dumas, *Ophelia, now don't make the water dirty*, mixed media, 81,5x151,5 cm, 1978, Utrecht, Central Museum.

³⁴² Cit. ibidem.

Il dipinto in questione riporta una scritta in alto a destra: "Ophelia, now don't make the water dirty". Si tratta di una chiara e ironica allusione alla *muddy death* dell'Ofelia shakespeariana, nella cui ecfrasi si evita in ogni modo il confronto con la morte e con i suoi aspetti macabri; di conseguenza, anche nelle successive rappresentazioni pittoriche, Ofelia viene rappresentata come una donna bellissima; anche quando è ormai inerme, con le vesti gonfie dall'acqua, pare catturata in un momento di sonno dolce, con un viso pulito, angelico e non vi è rimando alcuno al fatto che fosse morta. Marlene Dumas, in questo caso, opta per una resa astratta del soggetto, il quale, se non per un sottile e quasi invisibile disegno che ne contorna il viso, non è affatto riconoscibile. Il titolo è un'affermazione, quasi un ordine, come se, una volta sopraggiunta la morte, Ofelia potesse decidere di non "sporcare l'acqua". Vi è quindi una presa di posizione sarcastica, una sorta di risposta alla tradizionale rappresentazione della donna nell'arte che deve sempre essere impeccabile, piacente, pura.

Oltre al dialogo con la tradizione, vi è un'altra possibile e interessante lettura. Riguardo al rapporto tra l'immagine e la parola, l'artista si esprime attraverso la poesia *Sulle parole e sulle immagini* (1984):

Io posso capire perché a molti artisti visivi | non piacciono le parole nelle
opere d'arte. Essi credono | che le parole sporchino le acque limpide
che | debbono riflettere il cielo. Disturbano | il piacere dell'immagine
silenziosa, | la libertà dalle storie, la bellezza | di forme senza nome. | Io voglio
chiamare i nostri dolori per nome. | Io voglio continuare a cambiare | i nostri
nomi. | Io so che né le immagini né le parole | possono sfuggire l'ubriacatura

e | la brama causata dal fatto che il mondo | gira. | Parole ed immagini bevono
lo | stesso vino. | Non vi è purezza da proteggere.³⁴³

Sono le parole, dunque, a “sporcare”, secondo alcuni, la purezza dell’immagine: seguendo questa metafora potremmo intendere che Ofelia, in questo caso, sia la poesia che s’insinua nel mondo della rappresentazione visiva. È di fatto un testo scritto a fare da sfondo a una larga produzione di immagini “silenziose” che si sono sempre attenute alla descrizione di Gertrude. Dumas, da questo punto di vista, non solo libera l’immagine da costrizioni culturalmente sovra costruite, ma concede alle due modalità rappresentative di conciliarsi. I possibili livelli di lettura sono molteplici, poiché in questo caso, la parola non viene data a Ofelia, viene rivolta a lei senza però presupporre una risposta. Potremmo pensare che l’Ofelia rimanga ancora muta e che, dalle rappresentazioni ottocentesche a ora, a parte la totale astrazione del soggetto, non sia cambiato nulla. Non è così: il titolo e l’immagine si rafforzano a vicenda³⁴⁴ e ci portano dunque a riflettere sul possibile significato, ma anche sul ruolo di Ofelia, e su quello femminile in generale. Alcuni sostengono che Ofelia non abbia una storia “tutta sua” e che dovremmo rappresentarla come un avvocato rappresenta un cliente raccontando la sua storia, ma secondo Kaara Peterson invece «the history of representation that we must evince is one that recognizes her as a site of the convergence of the literary body and the pictorial body»³⁴⁵

³⁴³ DUMAS, *Sweet...* cit. p. 57.

³⁴⁴ Cfr. FREDA DROES, *Art at the Edge: The Painter Marlene Dumas*, “Feminist Theology” 14(2006), pp. 389-397, qui p. 392.

³⁴⁵ PETERSON, *Framing...* cit. p. 22.



Marlene Dumas, *Ophelia revisited*, mixed media: inchiostro e pittura a olio su carta, 25,7x31,4 cm, 1987, collezione privata.

Ophelia Revisited è un'opera del 1987 che vede una conformazione quasi identica a *Ophelia, now don't make the water dirty*: il titolo scritto, questa volta, viene posto in basso ed è centrale. Il dipinto sembra la continuazione temporale di quello precedente. L'acqua prima era torbida, ora è nera, putrida. La figura continua a non essere propriamente riconoscibile. La cornice rettangolare sembra indicare una sorta di "campo d'esistenza" di ciò che è visibile e su cui dovremmo soffermarci, come se si trattasse del frame di un rullino o fossimo noi a effettuare lo scatto attraverso il mirino della fotocamera. Potrebbe trattarsi del volto gonfio e turpe di Ofelia o solamente del suo vestito inzuppato e molle. Anche questa volta siamo stati lasciati a svariate possibilità interpretative, nessuna risposta,

soltanto domande.³⁴⁶ Marlene Dumas, riguardo al significato, ha una visione che potremmo definire anti-iconografica in cui vede nello spettatore un potenziale co-creatore dell'opera e del suo valore informativo. Parla, in uno degli scritti raccolti in *Sweet Nothings*, di sovraesposizione del significato e del suo sfruttamento:

Non è la paura di essere fraintesa che mi spinge a scrivere (non più). “Significato” e “fraintendimento” non sono così utili, come termini, a descrivere questioni visive. De- e Re- contestualizzare sono un elemento essenziale [...] delle esperienze creative. Lo stesso Duchamp ha fatto riferimento al rapporto tra “non espressivo ma intenzionale” ed “espresso intenzionalmente”. Dal momento che il cosiddetto spettatore passivo è scomparso, siamo ormai dipendenti da collaboratori (iper)attivi, che completano le opere d'arte.³⁴⁷

³⁴⁶ Il contenuto, talvolta propedeutico per l'individuazione del significato, per Marlene Dumas è una variabile che dipende da numerosi fattori. Tra i suoi testi troviamo uno scritto interessante, dal titolo *Tredici modi per guardare un merlo*, che vede, appunto, tredici momenti che definiscono il contenuto:

- «1. Il contenuto che origina da quell'aspetto dell'opera d'arte che è concepito come rappresentativo.
2. Il contenuto che origina dai supplementi verbali forniti dall'artista.
3. Il contenuto che origina dal genere o dallo strumento mediale dell'opera d'arte.
4. Il contenuto che origina dal materiale di cui è fatta l'opera d'arte.
5. Il contenuto che origina dalle dimensioni dell'opera d'arte.
6. Il contenuto che origina dalla durata temporale dell'opera d'arte.
7. Il contenuto che origina dal contesto dell'opera d'arte.
8. Il contenuto che deriva dalla relazione dell'opera con la storia dell'arte.
9. Il contenuto che il lavoro acquisisce mentre progressivamente rivela il suo destino attraverso il persistere nel tempo.
10. Il contenuto che deriva dalla partecipazione ad una specifica tradizione iconografica.
11. Il contenuto che deriva direttamente dalle proprietà formali dell'arte.
12. Il contenuto che deriva da gesti attitudinali (verve, ironia, parodia e così via) che possono apparire come qualifiche di qualsiasi delle categorie sopra menzionate
13. Il contenuto che si basa su risposte biologiche o fisiche, o nella consapevolezza cognitiva delle stesse.”: DUMAS, *Sweet...cit.*, p. 57.

³⁴⁷ Cit. *ivi*, p. 11.

Quest'opera enigmatica e di difficile analisi critica s'inserisce, cronologicamente e tematicamente, tra quella precedente e il binomio successivo di una vasta portata simbolica: *Losing (Her Meaning)* e *Waiting (For Meaning)*, del 1988. Ci soffermeremo soprattutto sulla prima in quanto è possibile delineare un rapporto di continuità visiva con le rappresentazioni precedenti dello stesso soggetto.

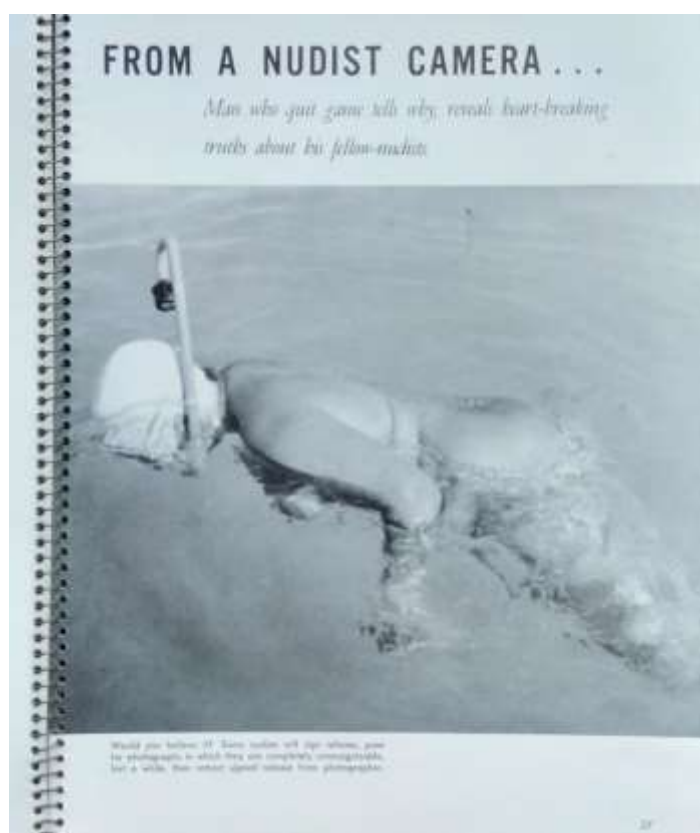


Marlene Dumas, *Losing (Her Meaning)*, olio su tela, 50x70 cm, 1988, Parigi, Collezione Pinault.

Quando Dumas creò l'opera si era appena affermata come una delle principali pittrici post-concettuali in Europa. Nel 1985, fece un trionfante ritorno alla pittura dopo una pausa di cinque anni, sviluppando un approccio complesso alla pittura figurativa che aveva come punto di partenza il suo archivio visivo di riproduzioni d'arte tradizionale, ritagli di giornali e immagini fotografiche.³⁴⁸

La base per la suddetta opera deriva da un'immagine tratta da una rivista raffigurante una donna intenta a fare *snorkeling*:

³⁴⁸ Cfr. *Marlene Dumas and the Eternal Search for Meaning*, al link: <https://www.phillips.com/article/44094741/marlene-dumas-losing-her-meaning> (Ultima consultazione 08/09/2023)



L'artista, operando questa decontestualizzazione formale di un ritaglio di giornale, si avvale della familiarità visiva che intercorre tra l'immagine interiore da essa suscitata e l'immagine effettivamente rappresentata. È come se la connessione tra le due fosse sottesa dall'implicita drammaticità di un corpo, nudo, femminile, che galleggia sulla superficie dell'acqua. Vediamo che anche Marlene Dumas opera con l'aiuto di un archivio di immagini composto da fonti visive estremamente disparate, che ci riportano, se vogliamo, al pannello numero settantasette³⁴⁹ di *Mnemosyne*, che vede l'immagine di una giocatrice di golf in

³⁴⁹ Link al pannello in questione:

https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1077 (ultima consultazione 23/09/2023).

relazione ad altre immagini della storia dell'arte dai toni più drammatici e solenni.

La composizione formale è ripresa dal ritaglio sopracitato, ma l'opera instaura al contempo un dialogo con la tradizione pittorica del nudo femminile³⁵⁰. La relazione tuttavia non è simmetrica, Dumas sceglie appositamente di raffigurare la donna di schiena e con il volto immerso, impedendo così uno sguardo diretto tra il soggetto e lo spettatore. L'elemento cruciale è individuare e rivelare attraverso la pittura ciò che rimane invisibile nelle immagini, trovando i nessi giusti nel confronto con le opere del passato. Questi nessi hanno il potere di trasformare la percezione delle cose nel presente.³⁵¹

Come spiega l'artista con un velo di ironia:

After having used confrontational and frontal compositions for a long time (the big eyes and faces), it was time to turn the gaze away. 'The death of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world,' said E.A. Poe...and a naked one even more so Roger Vadim could add.³⁵²

La figura si trova sospesa senza uno sfondo circostante, isolata e immersa in una superficie neutralizzata, talvolta perdendo i suoi contorni nel flusso del colore in movimento.³⁵³ Questa decontestualizzazione estrae la figura dal suo contesto tradizionale di rappresentazione, aprendo la propria struttura a significati più

³⁵⁰ Sono particolarmente evidenti i riferimenti a: *La bagnante di Valpinçon* di Ingres, 1808; alla *Ophelia* di Millais, 1852 o *La sirena*, Munch, 1896.

³⁵¹ Cfr. LOOCK, *Marlene...* cit. p. 200.

³⁵² 20TH CENTURY & CONTEMPORARY ART EVENING SALE (Catalogue), p. 144. Consultabile al link: https://issuu.com/phillipsauction/docs/uk010419_catalog/144 (Ultima consultazione 08/09/2023).

³⁵³ Cfr. LOOCK, *Marlene...* cit. p.207.

ampi, metaforici, molteplici.³⁵⁴ Tuttavia, questo genere di estrazione è sempre condizionato dalla necessità di rompere con un contesto situazionale preesistente. Ciò permette di creare relazioni diverse e soggettive, in base ad ogni spettatore, aprendo così le porte a numerosi processi di significazione. Il titolo gioca nuovamente un ruolo fondamentale annunciando «la mancanza e la fugacità del significato»³⁵⁵ e addirittura la perdita dello stesso.³⁵⁶ Ma questo non significa che non possiamo cercarlo, vuol dire semplicemente che l'immagine - donna, se volessimo applicare una lettura femminista sicuramente possibile e pertinente³⁵⁷ - è libera da un simbolismo imposto e coercitivo.³⁵⁸ Il gioco tra titolo, rappresentazione e significazione è una costante nel lavoro di Dumas, specialmente in questa lunga serie di Ofelie che sembrano essere un tema ricorrente. Nel 2006 prende vita il dipinto dal titolo *Male Ophelia* (Ofelia maschile) che, a differenza della precedente *Losing (her menaning)*, pur mantenendo la stessa cromaticità, è ancor più "astratta" e vede nuovamente uno spazio geometrico e una profondità abbozzata sullo sfondo. La figura è fluida, il volto irriconoscibile di un corpo supino, inerme, sembra sprofondare questa volta sull'asfalto di un marciapiede. Malgrado il titolo, non c'è alcun elemento che possa definire il suo genere o il suo sesso. L'accentuata orizzontalità è una scelta compositiva frequente nella sua *oeuvre*: la pittrice dichiarò di essersi ispirata soprattutto al

³⁵⁴ Cfr. ibidem.

³⁵⁵ Cit. ivi p.193.

³⁵⁶ Cit. ibidem.

³⁵⁷ Secondo Linda Nochlin queste nuove incarnazioni delle vecchie opere d'arte, restauri contemporanei, sembrano rivelare le implicazioni nascoste che, per la maggior parte, solo una femminista dei giorni nostri sarebbe in grado di comprendere. Cfr. LINDA NOCHLIN, *Seeing Beneath the Surface*, "Art in America"3(2002), pp. 119-121.

³⁵⁸ Nella visione dell'immagine come soggetto subalterno di Mitchell è evidente che la posizione "predefinita" delle immagini sia femminile, poiché si costruisce lo spettatore basandosi sull'opposizione tra la donna come oggetto di rappresentazione e l'uomo come colui che osserva. Quindi, la questione di ciò che le immagini cercano di comunicare è indissolubilmente legata a ciò che le donne desiderano. Cfr. W.J.T. MITCHELL, *What Do Pictures "Really" Want?*, "October"77(1996), pp. 71-82, qui p. 75.

celebre *Cristo morto* di Hans Holbein il giovane (1520-1522). È possibile che anche nel nostro caso si tratti di un martire? Se ritorniamo al nudo femminile e ai canoni di rappresentazione della bellezza ideale, potremmo pensare a Manet che ha infranto le regole con la sua *Olympia*.³⁵⁹ Successivamente vedremo l'idealismo sostituito dal "realismo" della prostituta, divenuta la donna per eccellenza della pittura d'avanguardia nel primo Novecento. Marlene Dumas vede una relazione tra la posizione dell'omosessuale e l'immagine della prostituta nella cultura occidentale.³⁶⁰ L'equivalente maschile della "cattiva donna" (tentatrice o, nel caso dell'*Ophelia*, folle) è quindi l'uomo gay. Secondo questa interpretazione il dipinto *Male Ophelia* acquisisce un'altra luce e vede i suoi strati di significato intricarsi e moltiplicarsi.



Marlene Dumas, *Male Ophelia*, olio su tela, 140x300 cm, 2006, Dallas, The Rachofsky Collection.

³⁵⁹ MARLENE DUMAS, *Miss interpreted*. L'estratto del testo è consultabile al link: <https://www.marlenedumas.nl/miss-interpreted-2/> (Ultima consultazione 09/09/2023) La prima versione ufficiale della raccolta è stata pubblicata nel 1992.

³⁶⁰ Cfr. *ibidem*.

L'ultimo dipinto che vedremo da vicino è *Red Moon* (2007), che si avvicina maggiormente alla composizione e all'iconicità rappresentativa dell'*Ofelia* preraffaellita di Millais, eccetto per l'assenza totale di dettagli pittorici. Vediamo una figura femminile in cui l'unica parte che emerge dallo sfondo scuro e avvolgente è il volto illuminato dal riflesso lunare. In tutta la serie pittorica ad ora presentata è la sola opera in cui il viso non solo è visibile, ma è anche protagonista del dipinto. Dumas sembra dirci che la donna non sta più annegando, ma sta fluttuando, pacifica e libera da ogni costrutto interpretativo o simbolico; tuttavia, le sue labbra sono di un colore grigio e freddo.³⁶¹ Non sappiamo se è viva o meno, sembra esistere in uno spazio liminale, quasi estatico tra la vita e la morte, o, se vogliamo, tra la rappresentazione e l'infinità di significati possibili. Vediamo in quest'opera una sintesi tra l'elemento astratto, qui preponderante, e l'elemento figurativo del volto (come oggetto primordiale e superficie della mimesi³⁶²); un gioco tra superficie e profondità in grado di stabilire un'autonomia dell'immagine nella relazione con lo spettatore.



Marlene Dumas, *Red Moon*, olio su tela, 100x200 cm, 2007, The Ying Foundation.

³⁶¹ Recensione della mostra Open-end. Consultabile al link:

<https://www.theartnewspaper.com/2022/04/19/marlene-dumas-at-palazzo-grassi-reviewexhausting-and-uplifting-at-once> (ultima consultazione 09/09/2023).

³⁶² Cfr. MITCHELL, *What...* cit. pp. 81-82.

Vediamo, attraverso la serie di questi dipinti, che la libertà nello scegliere i contesti interpretativi dell'opera, all'interno delle regole sopra-linguistiche (culturali), è piuttosto considerevole. Non possiamo, tuttavia, escludere la presenza di significati insiti all'immagine, ma si presuppone che essi si formino attraverso il materiale segnico implicito nel testo, stratificandosi con i mutamenti storici del codice correlato all'opera in questione. Questo fatto, come abbiamo potuto appurare approcciando gli scritti di Lotman nei capitoli precedenti, comprova la capacità del testo artistico di accumulare informazioni ³⁶³ per effetto delle transcodificazioni di lettura, e visione, che accompagnano la sua sopravvivenza. Inoltre, lo spettatore attivo collabora alla funzione comunicativa (e informativa) del testo, il quale prende vita non appena lo si guardi o lo si legga. Il testo comunica perché vi è stato concentrato un contenuto, ma allo stesso tempo non esiste soltanto lo spettatore presente. Da quando l'opera è stata creata, diversi fruitori si sono succeduti, e la sostanza comunicativa è sopravvissuta alla soggettività. L'opera, che sia la fonte o una successiva rilettura, contiene già le informazioni precedentemente assimilate, ogni visione presuppone quindi una riscrittura del codice fornito in precedenza.

³⁶³ Cfr. LOTMAN, *La struttura ...* cit. p.33

3.3.2 Venere e Adone, per sempre



Marlene Dumas, *Venus and Adonis*, inchiostro e acrilico metallico su carta, dimensioni variabili, 2015-2016, Maryland, Glenstone Museum.

Venus and Adonis di Dumas, che costituisce un pendant all' *Alpha and Omega*³⁶⁴ di Munch (1908-1909), è una serie di trentatré disegni a pennello (2015-2016), in cui Dumas interpreta il poema di William Shakespeare datato al 1593, basato sulla mitologia classica, in particolare sulle *Metamorfosi* di Ovidio, che racconta la tragica storia di una relazione d'amore tra una dea adulta e un ragazzo più giovane. Lei lo desidera ma lui non ricambia. Una sintesi del testo di Shakespeare è ora esposta in forma d'immagine, scritta appositamente per la mostra dall'autore olandese Hafid Bouazza³⁶⁵. È stato lui a chiedere a Dumas di illustrare il poema e fu anche la prima volta che lei creò una serie di immagini per accompagnare un testo letterario.³⁶⁶ In questa serie di disegni, Dumas esplora la

³⁶⁴ La trama consiste nell'amore tragico tra i due personaggi principali, Alpha e Omega. La storia è ambientata su un'isola deserta e il dramma ha inizio quando Alfa sorprende Omega, annoiata, che amoreggia con un serpente. Il comportamento promiscuo di lei si acuisce e finisce con l'aver rapporti amorosi con tutti gli animali dell'isola, finché lui, furibondo per il sentimento di gelosia e possesso, la uccide. Gli animali dell'isola la vendicheranno, uccidendo Alfa.

³⁶⁵ La mostra dal titolo evocativo *Myths and Mortals* si tenne alla galleria di David Zwirner (New York), a giugno 2018. Il tema era articolato sulla rivisitazione del poema shakespeariano di Hafid Bouazza, recentemente scomparso. Cfr. CAROLINE BOURGEOIS, *Introduzione*, in *Open-end...*, cit. pp.13-14, qui p. 13.

³⁶⁶ Cfr. TRINE OTTE BAK NIELSEN, *Moonrise. Dumas and Munch*, in *Omega's Eyes*, Connecticut, Yale University Press, 2018, cit. p. 176. Il volume è stato pubblicato in occasione della mostra *Moonrise, Marlene Dumas&Edvard Munch*, Oslo, Munch's Museum (29 settembre 2018-13 gennaio 2019).

complessità dei desideri e delle relazioni amorose, offrendo una prospettiva contemporanea su un tema classico. La sua interpretazione offre nuove sfumature e riflessioni sulla storia d'amore tra Venere e Adone, mettendo in luce le dinamiche di desiderio, potere e rifiuto che permeano la narrazione. Il ciclo illustrativo funge da sintesi del testo di Shakespeare ma è anche una sintesi della poetica di Marlene Dumas stessa.

Com'è noto, l'arte figurativa, in particolar modo quella classica (si consideri per esempio *Venere e Adone* di Tiziano del 1553), si è rivelata un eccellente veicolo per il tramandarsi del mito, tanto che la questione della relazione tra mito (scritto o orale) e la sua rappresentazione, soprattutto in ambito disciplinare, è stata affrontata raramente al di fuori dal paradigma mimetico.³⁶⁷ Di conseguenza, dal punto di vista dell'intersezione tra arte e mimesi, il mito potrebbe sembrare privo di rilevanza per l'attuale sfera dell'arte che vede un quasi totale abbandono della concezione mimetica.³⁶⁸ Se l'arte non è più impegnata nel raccontare storie in modi convenzionali, a cosa serve il mito nell'ambito artistico? Eppure, da un altro punto di vista, si potrebbe altrettanto facilmente sostenere che queste circostanze rendono la relazione tra arte e mito nuovamente pertinente, poiché artisti e storici dell'arte si trovano nella posizione di concepire l' "arte come mito" al di fuori del predominante paradigma dell'illusione.³⁶⁹ È questa la ragione per cui Dumas non solo riattualizza il mito, ma attraverso di esso sembra svelare la propria maniera di fare pittura. I miti sono racconti in cui il soggetto reale si trova altrove, essi sono in qualche modo distaccati dalla trama narrativa principale attraverso cui significati più profondi sono inevitabilmente comunicati³⁷⁰. Il lettore o lo spettatore è quindi invitato a interpretare, cioè a creare il significato da sé,

³⁶⁷ Cfr. ISABELLE LORING WALLACE, JENNIE HIRSH, *Introduzione*, in *Contemporary...*, cit. p.6.

³⁶⁸ Cfr. *ibidem*.

³⁶⁹ Cfr. *ivi*, p.7.

³⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 5.

proprio come suggerisce la pittrice sudafricana quando si appella allo spettatore “(iper)attivo” che completa l’opera.



Tiziano, *Venere e Adone*, olio su tela, 186x207 cm, 1553, Madrid, Museo del Prado.

Oltre alla ripresa del mito, prima da parte di Shakespeare, poi con Bouazza, Dumas trae ispirazione da un breve racconto illustrato, scritto da Munch, il quale assume una struttura che richiama quella mitologica. L’influenza di Munch sulla pittrice è nata dal 1981, quando ella ebbe modo di vedere *Alpha e Omega* al Museo di Munch a Oslo.³⁷¹ Sin da subito capì che avevano qualcosa in comune, a partire dai temi trattati, spesso derivanti dalla loro esperienza diretta, quali: l’amore, l’erotismo, l’ansia e la morte;³⁷² ma anche aspetti tecnici e stilistici. La pittura di Munch, specie i primi lavori, prevede un alto grado di semplificazione che tende all’astrattismo, come abbiamo visto, parimenti accade in Dumas. Il colore domina

³⁷¹ NIELSEN, *Moonrise...*, cit. p. 173.

³⁷² Cfr. *ivi*, p. 175.

sulla forma in entrambi e questo permette alle immagini di «non essere imprigionate dal dipinto»³⁷³.

Si tratta di un testo accompagnato da una serie di ventidue opere litografiche ed è scritto in un registro solenne e biblico, che enfatizza l'ambizioso respiro mitico della storia: è nientemeno che una riscrittura della Genesi, un mito fondante, quindi, secondo Munch.³⁷⁴ Tuttavia, il racconto è alquanto bizzarro, grottesco a tratti, mentre le illustrazioni si fanno sovente di una delicatezza quasi commovente. Marlene Dumas, di certo, non poteva che apprezzare una creazione simile.

Teneri ed erotici, con sfumature di violenza, anche i disegni realizzati a inchiostro acquerellato di *Venus and Adonis*, vedono un'esplorazione della dimensione mitica nell'intreccio con l'amore e la carnalità istintiva. Nella successione di immagini, delicate e a intervalli aggressive, la pittrice coglie con sensibilità la polarità degli opposti (tensione sempre presente tra apollineo e dionisiaco), concependo il desiderio come uno spazio liminale ed estremo in cui si esprime, potenzialmente, la condizione umana.³⁷⁵ Si tratta di un'opera dotata di una forza espressiva notevole, derivante anche dalla complessità delle relazioni intertestuali, nonché intermediali, che la sottendono; a partire dal mito greco originario, passando poi per Ovidio e Shakespeare, Hafid Bouazza ne riscrive i contorni, i quali vengono poi, filtrati attraverso il mito d'invenzione di Munch, tradotti nella pittura di Marlene Dumas. Un incredibile gioco di riflessi ha portato luce nuova in uno dei temi più antichi della cultura europea.

³⁷³ Cit. *ivi*, p.180.

³⁷⁴ Cfr. ELIN KITTELSEN, *Myth of 1910. Reading Edvard Munch's Alpha and Omega, "Kunst og Kultur"*100(2017), pp. 20-33, qui p. 20.

³⁷⁵ Cfr. BOURGEOIS, *Introduzione...* cit. p.13.



Edvard Munch, *Alpha and Omega*, dettagli (da sinistra in alto): *Amaryllis*, *Omega and the flower*, *Moonrise*, litografia, dimensioni variabili, 1908-1909, Oslo, Munch Museum.

Conclusioni

Il presente elaborato si propone di offrire un contributo allo studio genealogico delle immagini che permeano l'arte contemporanea attraverso possibili ascendenze e discendenze delle stesse. Il quesito che mi sono posta inizialmente si riferiva alla possibilità di "sopravvivenza" e trasmissione di alcuni motivi, immaginali, stilistici e formali nelle opere di Francis Bacon, Bill Viola e Marlene Dumas.

La tesi, sulla base di una ricerca prettamente bibliografica che ha previsto l'analisi e la selezione di metodologie storico-artistiche, semiotiche e culturologiche (in particolar modo sullo sfondo della Visual Culture), si compone di tre parti interconnesse che vedono uno sviluppo progressivo dalle istanze più teoriche a quelle più concrete, legate soprattutto alle modalità di creazione delle opere prese in esame. La ricerca in questione nasce anche dalla visione di due mostre in particolare, *Open- end* di Marlene Dumas a Palazzo Grassi, visitata a ottobre dello scorso 2022, e *Poussin et l'amour: Picasso - Poussin bacchanales*, visitata a febbraio di quest'anno presso il Museo di belle arti a Lione; le due esposizioni hanno ispirato e reso possibile lo sviluppo di tale tematica. Si sono esaminate, inoltre, fonti di tipo digitale come video-interviste e siti ufficiali di musei ed esposizioni per poter far luce sulle modalità creative degli artisti analizzati nella sezione dedicata ai casi studio.

Nella prima parte è emersa l'importanza dell'approccio visuale alla cultura occidentale proposto da Aby Warburg, che ha a sua volta influenzato metodologie più recenti sviluppatesi nella seconda metà del Novecento. La crescente necessità di studiare i fenomeni visivi, sempre più frequenti nella sfera socio-culturale degli ultimi cinquant'anni, ha posto un'attenzione particolare sull'economia del codice visivo, resosi all'apparenza autonomo, in maniera man

mano più evidente, da quello verbale. Attraverso una panoramica sintetica delle proposte teoriche di studiosi come W.J.T. Mitchell, Ludwig Wittgenstein e Hans Belting, mi sono resa conto che, dando per assunto che nessuna delle precedenti proposte fosse, singolarmente, esaustivamente idonea ad abbracciare un approccio genealogico per lo studio della sfera visuale, queste avessero trovato una sintesi nonché una possibile applicazione universale nella complessa prospettiva della semiotica (inter)testuale di Jurij M. Lotman. Quest'ultima dimostra un carattere intertestuale e intermediale della sfera culturale la quale si manifesta attraverso il concetto di semiosfera. L'autonomia espressiva dei diversi codici culturali è certa, com'è certa la loro costante dinamica dialogica che pertanto ne rende inderogabile la complementarità a livello semiotico. Abbiamo visto anche l'importanza dell'applicazione metodologica non strettamente storiografica in senso lineare, bensì declinata a diverse temporalità contemporaneamente, senza limiti esclusivamente verticali posti alla genesi dei testi culturali.

L'incipit della seconda parte vuole essere una breve riflessione sull'importanza dell'atlante per immagini *Mnemosyne*, soprattutto se inteso come strumento epistemologico dal carattere menemotecnico e quindi applicabile sia a uno studio dell'immagine come testo, sia a un'analisi dei possibili processi creativi. Considerando soprattutto la facoltà eidetica della percezione culturologica ed esistenziale ho accennato al processo del montaggio, inteso, nella concezione di Sergej Ejzenstejn e più tardi da Georges Didi-Huberman, come uno strumento epistemologico che si attua attraverso la decomposizione e la ricomposizione di immagini, che siano esse dettate da una memoria non ereditaria e quindi culturale, oppure ereditaria e pertanto "naturale". Possiamo dedurre che tale processo sia insito nella natura umana e sottenda la pratica del rito, implicata nella formazione della memoria genetica, come nella formulazione del mito,

implicato nella formazione della memoria non ereditaria. È poi emersa l'urgenza di esaminare l'immagine attraverso il rapporto della cultura con la tradizione. In tale ambito mi sono avvalsa delle considerazioni sui processi di continuità, fusione, anticipazione e rottura, di Salvatore Settis, concludendo che il carattere dell'immagine è essenzialmente dinamico, fluido e dunque performativo. Queste sono state le basi su cui tracciare alcuni aspetti salienti della relazione tra l'immagine e la parola, considerando i due codici sullo sfondo della musicalità ma anche della gestualità. È possibile dedurre che il suddetto rapporto si manifesti in termini dialettici e per tanto significativi che ci permettono di vedere l'opera come una struttura aperta e mutevole. Ho potuto riscontrare che, più spesso di quanto ci si possa aspettare, siano codici diversi da quelli visivi a rendere possibile la genesi di alcune immagini. Inoltre, la suddetta genesi avviene non solo in rapporto a linguaggi di modellazione secondaria, ma affondi le sue radici in dati prettamente esperienziali e quindi soggettivi, rendendo possibile una continuità non soltanto con le istanze culturali, ma anche con quelle ascrivibili alla sfera del reale, della casualità, della natura.

Il terzo capitolo funge da riflesso degli assunti teorici sopra trattati nella cultura materiale prodotta dai tre artisti in questione. In Francis Bacon ho osservato come il processo creativo avvenga attraverso la fusione dell'esperienza personale, legata anche al periodo storico e sociale dell'artista, e la relazione con la tradizione culturale preesistente. Ho cercato di porre in evidenza anche l'utilizzo di fonti esterne alla sfera propriamente culturale e al modo in cui, attraverso l'appropriazione e la selezione, queste venissero riconfigurate in maniera quasi totalmente irriconoscibile. Il metodo creativo di Bacon agisce sullo sfondo di un archivio di immagini che rasenta il *Bilderatlas Mnemosyne*. Oltretutto, la modalità con cui le immagini vengono elaborate e proposte dall'artista irlandese ci riconduce a una sorta di gioco leggibile in due diversi modi (che non si escludono

vicendevolmente): gioco come funzione, sulla base del “gioco linguistico” wittgensteiniano; gioco come atto performativo e quindi riconducibile al teatro, più precisamente al “teatro dell’assurdo” di Samuel Beckett. Con Bill Viola si è potuto constatare che le nuove forme di medialità, come la video-arte in questo caso, si prestino particolarmente al dialogo inter e intra-mediale offrendo così numerose possibilità di configurazione e ri-figurazione di testi-fonte. In particolar modo ho trattato le dinamiche di trasmissione dei topoi visivi attraverso l’arte religiosa, che vede in Bill Viola un progressivo allontanamento dalle implicazioni istituzionali e quindi una riconsiderazione umana, quasi laica dei suddetti motivi. Inoltre, abbiamo notato come l’artista americano continui a dialogare in maniera quasi diretta con il concetto warburghiano di *Pathosformeln* e della loro sopravvivenza. Nell’operato pittorico di Marlene Dumas è stato possibile mettere in luce le discendenze di temi derivanti dal mito e dal dramma teatrale, attivate in maniera innovativa e originale attraverso il medium tradizionale della pittura. Mi sono soffermata soprattutto sulle esigenze moderne di leggere e interpretare l’opera d’arte anche in maniera socialmente critica, talvolta politica che vede, di conseguenza, nell’immagine un valore informativo. Questo tipo di lettura è stata impostata sullo sfondo dell’evoluzione di un soggetto femminile, l’Ofelia. In ultima battuta ho preso in esame, ancora una volta, il tema mitico della polarità tra morte e amore, così radicato nella natura umana quanto presente nella cultura occidentale, attraverso l’analisi dell’opera intertestuale *Venere e Adone*. Dall’analisi delle suddette opere è emerso un dialogo intertestuale continuo ed estremamente significativo, conciliabile, pertanto, con la concezione retorica degli scambi intratestuali a cui si riferiva Lotman.

In conclusione, rispondendo alla domanda iniziale se fosse o meno possibile intentare un approccio utile allo studio genealogico delle immagini presenti nei succitati artisti, si potrebbe sicuramente affermare che ciò non solo è possibile,

ma partendo dal presupposto multimediale e intertestuale delle opere contemporanee, è anche utile allo studio della cultura presente e passata. Consapevole di aver affrontato in maniera estremamente circoscritta un tema molto vasto e complesso, credo possa risultare proficuo approfondire gli aspetti relativi alle pratiche culturali soprattutto rituali e religiose per delineare e ampliare ulteriormente le caratteristiche performative dell'immagine, le loro declinazioni e l'impatto che esse hanno sulla configurazione culturale della nostra società. Sarebbe inoltre interessante poter approfondire a livello neuroscientifico il rapporto tra le tipologie di memoria e la creatività, sia a livello fruitivo che propriamente artistico.

Nota bibliografica

2023

RAOUL KIRCHMAYR, *Per una semantica del Nach. Osservazioni di metodo su Warburg, Freud e Benjamin*, "Engramma" n. 199, febbraio, pp. 57-66.

2022

CAROLINE BOURGEOIS, *Introduzione*, in *Open-end in Open-end*, catalogo della mostra a cura di Marlene Dumas, Caroline Burgeoise (Venezia, Palazzo Grassi, 27 marzo 2022- 8 gennaio 2023), pp.13-14.

SILVIA BURINI, *Le muse fanno il girotondo* in Jurij M. Lotman, *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, Milano, Bompiani, 9- 45.

ELISABETH LEBOVICI, *Ossessionat3*, in *Open-end*, catalogo della mostra a cura di Marlene Dumas, Caroline Burgeoise (Venezia, Palazzo Grassi, 27 marzo 2022- 8 gennaio 2023), pp. 21-34.

ULRICH LOOCK, *Marlene Dumas. L'origine della pittura*, in *Open-end*, catalogo della mostra a cura di Marlene Dumas, Caroline Burgeoise (Venezia, Palazzo Grassi, 27 marzo 2022- 8 gennaio 2023), pp. 191-210.

JURIJ M. LOTMAN, *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, a cura di Silvia Burini, Milano, Bompiani.

ANGELA VATTESE, *Marlene Dumas*, Firenze- Milano, Giunti.

GIULIA ZANON, *Zooming Mnemosyne. Notes on the Use of Detail in the Mnemosyne Atlas*, "La Rivista di Engramma", n. 191, pp. 15-47.

Catalogo della mostra, *Poussin er l'amour: Picasso/Poussin/Bacchanales*, a cura di Nicolas Milovanovic, Mickaël Szanto e Ludmila Virassamynaïken, Lyon, Musée des Beaux-Arts, In Fine, (26 novembre 2022-5 marzo 2023).

2021

MICHAEL BIGGS, *Wittgenstein's Bridge. A Linguistic Account of Visual Representation*, "JoLMA, The Journal for the Philosophy of Language, Mind and the Arts" 2, pp. 171-186.

ADA NAVAL GARCÍA, *El reliquat de la Ninfa. Aproximación a la Pathosformel Ninfa en la obra de Georges Didi-Huberman*, "La Rivista di Engramma" n. 182, pp. 11-43.

JOZEF MUHOVIC, *Umetnost in teorija v casu vmesnosti*, in *Umetnost med prakso in teorijo*, a cura di Jozef Muhovic, Lubiana, ALUO.

JOŽEF MUHOVIČ, *Umetnost in meje. O genomu in modelih razširjenega prostora umetnosti*, in *Umetnost med prakso in teorijo*, a cura di Jozef Muhovic, Lubiana, ALUO, pp. 47-71.

2020

MICHELE COMETA, *Cultura Visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

ROGER SANS, *The Transanthropological, Anachronism and Contemporary*, in *Across Anthropology*, a cura di Margareta Von Osvald, Jonas Tinius, Leven University Press, pp. 365-381.

SALVATORE SETTIS, *Incursioni. Arte contemporanea e tradizione*, Milano, Feltrinelli.

VALENTINA VALENTINI, *Testi e conversazioni*, Roma, Sciami edizioni.

2019

CRISTINA BALDACCI, *Reenactment: Errant Images in Contemporary Art*, in *Re: An Errant Glossary*, a cura di C.F.E. Holzhey, A. Wedemeyer, "Cultural Inquiry"15, pp. 57-67.

GIUSEPPE BARBIERI, *Jurij Lotman, la retorica iconica e il dibattito sulla vita delle immagini*, in *Protagonisti e temi della critica d'arte nella prima metà del '900*, (Atti della giornata di studi, a cura di Simone Ferrari, Università di Parma, 13 giugno 2019), Mantova, Universitas Studiorum, 2021, pp. 27-43.

KATHARINA GÜNTHER, *Taking it so much further away from the photograph*, "The British Art Journal"19, n.3, pp. 96-105.

KERSTIN SCHANKWEILER, PHILIPP WUSCHNER, *Images that move. Analyzing Affect with Aby Warburg*, in *Analyzing Affective Societies. Methods and Metodologies*, a cura di Antje Khal, London, Routledge, pp. 101-119.

CLAUDIA WEDEPOHL, *Why Botticelli?: Aby Warburg's Search for a New Approach to Quattrocento Italian Art*, In *Botticelli Past and Present*, a cura di Ana Debenedetti and Caroline Elam, Londra, MUSE, pp.183–202.

2018

LUCIA D'ERRICO, *Powers of Divergence: An Experimental Approach to Music Performance*, Leven, University Press, pp. 33-36.

ANNA FRESSOLA, *La danza delle Pathosformeln. Formulazioni dell'espressione corporea secondo la lezione di Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma" n. 165, pp. 45-71.

CHIARA LOMBARDI, *Due storie d'acqua in Shakespeare: Ofelia e Narciso tra Pitagora e Ovidio*, in "Status Quaestionis" 14, pp.85-99.

TRINE OTTE BAK NIELSEN, *Moonrise. Dumas and Munch*, in *Omega's Eyes*, Connecticut, Yale University Press.

2017

CRISTINA BALDACCI, *Re-enactment e altre storie, Dall'archivio alla contro narrazione per immagini nell'arte contemporanea*, "Engramma" 150, pp. 41- 48.

ARTURO GALANSINO, *Bill Viola*, "Art e dossier" n.341.

ELIN KITTELSEN, *Myth of 1910. Reading Edvard Munch's Alpha and Omega*, "Kunst og Kultur" 100, pp. 20-33.

LUIGI PERISSINOTTO, *Wittgenstein, Una guida*, Milano, Feltrinelli.

2016

MARGARITA CAPPOCK, *A Life on Canvas*, "Autumn" 33, n.3(2016), pp.400-405.

FEDERICO DI SANTO, *Genealogia della mimesis antica e imitatio rinascimentale*, Pisa, Edizioni ETS.

SOPHIE ISABELLE DUFOUR, *Video Art in the House of Hades*, in *Contemporary Art and Classical Myth*, a cura di Isabel Lorrington Wallace, Jennie Hirsh, New York, Routledge, pp. 295-309.

MARTIN HARRISON, REBECCA DANIELS, *The Catalogue Raisonné*, New York, The Estate of Francis Bacon.

ROBERT KOPP, *Aby Warburg Enfin!*, "Revue Des Deux Mondes", pp.171-74.

ISABELLE LORING WALLACE, JENNIE HIRSH, *Introduzione*, in *Contemporary Art and Classical Myth*, a cura di Isabel Lorrington Wallace, Jennie Hirsh, New York, Routledge, pp. 1-18.

ISABELLE LORRINGTON WALLACE, JENNIE HIRSH, *Contemporary Art and Classical Myth*, New York, Routledge.

TIZIANA MIGLIORE, *Il "contestato" in Jurij Lotman*, "Versus"123, n.2, pp. 293-308.

SHARON SLIWANSKI, *Icarus Returned: The falling man and the survival of antiquity*, in *Contemporary Art and Classical Myth*, a cura di Isabel Lorrington Wallace, Jennie Hirsh, New York, Routledge, pp. 199-216.

2015

GIUSEPPE BARBIERI, *Pinze e cacciaviti nel dibattito storico-artistico del secondo Novecento*, in *Le Muse fanno il girotondo. Jurij Lotman le arti. Studi in onore di Giuseppe Barbieri*, a cura di Matteo Bertelè, Angela Bianco, Alessia Cavallaro, Silvia Burini, Treviso, Terra Ferma, 2015.

MARLENE DUMAS, *Sweet Nothings. Notes and Texts 182-2014*, Londra, Tate Publishing.

LAURA GHERLONE, *La cultura come intreccio. Testo e testualità in Jurij Lotman*, in *Le Muse fanno il girotondo. Jurij Lotman le arti. Studi in onore di Giuseppe Barbieri*, a cura di Matteo Bertelè, Angela Bianco, Alessia Cavallaro, Silvia Burini, Treviso, Terra Ferma, pp.40-51.

ABY WARBURG, *The Absorption of the Expressive Values of the Past*, 1929, a cura di Matthiew Rampley, "Art in Translation", n.2, pp. 273-283.

2014

LEONTINE COELEWIJ, KERRY GREENBERG, HELEN SAINSBURY, THEODORA VISCHER, *Marlene Dumas: Image as a Burden*, Londra, Tate D.A.P.

FRANCESCA GAMBINO, *Tristano e Isotta di Thomas*, Modena, Mucchi.

LAURA GHERLONE, *Dopo la semiosfera*, Milano, Mimesis.

SJORED VAN TUINEN, *Mannerism, Baroque and Modernism*, "Substance" 43, pp. 166-190.

MATTHEW VOLLGRAFF, *The Archive and the Labyrinth: On the Contemporary Bilderatlas*, "October" 149, pp. 143–58.

ABY WARBURG, HENRIETTE FRANKFORT, CLAUDIA WEDEPOHL, *Manet and Italian Antiquity*, "Bruniana & Campanelliana" 20, no. 2, pp. 455–476.

CLAUDIA WEDEPOHL, *Menemonics, Mneme and Mnemosyne. Aby Warburg's Theory of Memory*, "Bruniana & Campanelliana" 20, n.2, pp. 385-402.

2013

GIOIA PARADISI, *Tristano e Isotta di Bèroul*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

BRAYTON POLKA, *Liebestod: On Love and Death in Wagner's "Tristan und Isolde"*, "International Review of the Aesthetics and Sociology of Music" 44, n. 2, pp. 239-252.

HENRI DE RIEDMATTEN, *Narcissus in Troubled Waters*, tr.it., Roma, L'Erma di Bretschneider, 2014.

2012

RINA ARYA, *Painting in a godless world*, tr.it., Milano, Hoepli, 2012.

KATHLEEN M. GOUGH, *Between the Image and Anthropology: Theatrical Lessons from Aby Warburg's "Nympha"*, "The MIT Press" 56, n.3, pp.114-130.

ANNE HIGONNET, *Manet and the Multiple*, "Grey Room", n. 48, pp.101-116.

JOANNA E. RUSSELL, BRIAN W. SINGER, JUSTIN J. PERRY, ANNE BACON, *Investigation of the materials found in the studio of Francis Bacon (1909-1992)*, "October" 57, n.4, pp. 195-206.

SALVATORE SETTIS, *Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria*, "Engramma" 100, pp.269-287.

2011

ALESSANDRO ALFIERI, *Tempo dell'attesa, noia e affezione nell'arte di Bill Viola*, "Engramma" 89, pp.126-132

SARA ANGEL, *The Mnemosyne Atlas and the Meaning of Panel 79 in Aby Warburg's Oeuvre as a Distributed Object*, "Leonardo" 44, no. 3, pp. 266–267.

VALENTINA FUSI, *Formule di passione nell'arte elettronica di Bill Viola*, "Engramma" 89, pp.116-125.

LAURA MAXIA, *Samuel Beckett entre abstraction et figuration: Une Critique En Mouvement (1990-2010)*, "Samuel Beckett Today" 23, pp. 245–259.

HENRI DE RIEDMATTEN, *Francis Bacon "De-Faced" Self-Portrait*, in *Narcissus in Troubled Waters*, Roma, L'Erma di Bretschneider.

2010

MONICA CENTANNI, *Passagenwerke per Mnemosyne: montaggio di immagini e spaziature del pensiero*," *Aisthesis*", n.2, pp.15-30.

SERGEJ EJZENSTEJN, *Laocoon*, in *Sergej Eisenstein, Selected Work, Towards a theory of montage*, a cura di Michael Glenny e Richard Taylor, London-New York, I.B. Tauris, pp. 109-202.

MICHAEL GLENNY, RICHARD TYLOR, *Sergej Eisenstein, Selected Work, Towards a theory of montage*, London-New York, I.B. Tauris.

ANGELA MENGONI, *Sulla teoria lotmaniana dell'ansambl'. Esplosioni anacronistiche da Burden a Manet*, in *Incidenti ed esplosioni: A.J. Greimas, J.M. Lotman per una semiotica della cultura*, a cura di Tiziana Migliore, Roma, Aracne, pp. 115-148.

TIZIANA MIGLIORE, *Incidenti ed esplosioni: A. J. Greimas, J. M. Lotman per una semiotica della cultura*, Roma, Aracne.

MATTHEW RAMPLEY, *Aby Warburg: Kulturwissenschaft, Judaism and the Politics of Identity*, "Oxford Art Journal" 33, n. 3, pp. 317-335.

2009

EMANUEL ALLOA, *Vedere – come, vedere – in, vedere – tramite: guardare attraverso le immagini*, in *Wittgenstein, l'estetica e le arti*, a cura di E. Caldarola, D. Quattrocchi e G. Tomasi, Roma, Carocci editore, pp. 333-344.

RINA ARYA, *Painting the Pope: an analysis of Francis Bacon's "Study after Velazquez's portrait of Innocent X"*, "literature and Theology"23, pp. 33-50.

ELISA CALDAROLA, *Wittgenstein su immagini e linguaggio: elementi per la comprensione delle rappresentazioni pittoriche*, in *Wittgenstein, l'estetica e le arti*, a cura di E. Caldarola, D. Quattrocchi e G. Tomasi, Roma, Carocci editore, pp. 315-332.

E. CALDAROLA, D. QUATTROCCHI E G. TOMASI, *Wittgenstein, l'estetica e le arti*, Roma Carocci Editore.

REBECCA DANIELS, *Francis Bacon and Walter Sickret. Images that unlock other images*, "The Burlington Magazine"151, n.123, pp. 224-230.

ANDREA PINOTTI, ANTONIO SOMAINI, *Teorie dell'immagine*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

2008

RUDY CHIAPPINI, *La bellezza sarà convusa o non sarà*, in *Bacon*, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 5 marzo- 29 aprile 2008), pp. 25-40.

TOMAS GEYSKENS, *Painting and Hysteria: Deleuze on Bacon*, "Deleuze Studies"2, pp. 140-154.

CRISTOPH HEINRICH, *Il corpo come ricettacolo: i piccoli ritratti* in *Bacon*, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 5 marzo- 29 aprile 2008), pp. 55-68.

FABRICE HERGOTT, *Il dispositivo creativo di Francis Bacon*, in *Bacon*, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 5 marzo- 29 aprile 2008), pp. 41-54.

AUBREY D. KUBIAK, *Godot: the non-negative nothingness*, "Romance Notes" 48, n. 3, pp. 395-405.

JEAN LOUIS SCHEFER, *Quale somiglianza?*, in *Bacon*, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 5 marzo- 29 aprile 2008), pp.69-79.

2007

DANIEL BARENBOIM, *Dialoghi su musica e teatro: Tristano e Isotta*, tr.it, Maria Teresa Crisci, Milano, Feltrinelli, 2008.

W.J.T. MITCHELL, *Visual Literacy or Literary Visualcy*, in *Visual Literacy*, a cura di James Elkins, New York, Routledge.

RICHARD T. NEER, *Poussin and the Ethics of Imitation*, "Memoirs of the American Academy in Rome" 51, pp. 297-344.

2006

ILARIA BONACOSSA, *Marlene Dumas*, Milano, Electa.

NICOLA DUSI, LUCIO SPAZIANTE, *Introduzione*, in *Remix- Remake, Pratiche di replicabilità*, a cura di Nicola Dusi e Lucio Spaziante, Roma, Meltemi.

NICOLA DUSI, LUCIO SPAZIANTE, *Remix- Remake, Pratiche di replicabilità*, Roma, Meltemi.

FREDA DROES, *Art at the Edge: The Painter Marlene Dumas, "Feminist Theology"*¹⁴, pp. 389-397.

KARIN HELLWIG, *Aby Warburg Und Das 'Weberinnenbild' von Diego Velázquez*," *Zeitschrift Für Kunstgeschichte*" 69, n. 4, pp. 548–560.

CLAUDE IMBERT, NIMA BASSIRI, MICHAEL ALLAN, *Aby Warburg, Between Kant and Boas: from Aesthetics to the Anthropology of Images*, "Qui Parle"¹⁶, n.1, pp.1-45.

DOROTHEA MCEWAN, *Aby Warburg's (1866-1929) Dots and Lines. Mapping the Diffusion of Astrological Motifs in Art History*," *German Studies Review*" 29, n. 2, pp. 243-268.

MARCO SENALDI, *Cover Theory. L'arte contemporanea come reinterpretazione*, in *Remix-Remake, Pratiche di replicabilità*, a cura di Nicola Dusi, Lucio Spaziante, Roma, Meltemi.

2005

HANS BELTING, *Image-Medium-Body: a New Approach to Iconology*, "Critical Inquiry" 31, n.2.

CYNTHIA FREELAND, CHRIS TOWNSEND, *L'arte di Bill Viola*, tr.it., Milano, Mondadori, 2005.

SVEN LÜTTICKEN, *Keep Your Distance. Aby Warburg on Myth and Modern Art*," Oxford Art Journal" 28, n. 1, pp. 45–59.

W.T.J. MITCHELL, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago, University of Chicago Press.

2003

PETER SELLARS JOHN WALSH, KIRA PEROV, *The Passions*, Oxford, Oxford University Press.

CARLO SEVERI, *Warburg Anthropologue Ou Le Déchiffrement d'une Utopie: De La Biologie Des Images à l'anthropologie de La Mémoire*," L'Homme", n. 165, pp. 77–128

BILL VIOLA, *Un rinascimento a Firenze*, in *Tra Firenze e Santa Teresa*, a cura di Maria Gloria Bicchocchi, Venezia, Edizioni del Cavallino, pp. 9-11.

2002

NICOLAS BOURRIAUD, *Postproduction*, tr.it., Milano, Postmedia Books, 2004.

GEORGES DIDI-HUBERMAN, *The Surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology*, "Oxford Art Journal" 25, n. 1, pp. 59–69.

GEORGES DIDI HUBERMAN, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, tr.it. a cura di Alessandro Serra, Torino, Bollati Borlinghieri, 2006.

BRUNO LATOUR, *Che cos'è Iconoclash?*, tr.it., in *Teorie dell'immagine*, a cura di Antonio Pinotti e Andrea Somaini, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009, pp. 287-330.

TIMOTHY MURRAY, *Via viola on the Passage of Theatricality*, "Substance" 31, n.2/3, pp.265- 275.

LINDA NOCHLIN, *Seeing Beneath the Surface*, "Art in America" 3, pp. 119–121.

PAUL RICOEUR, *Ricordare, dimenticare, perdonare, L'enigma del passato*, tr. it., Bologna, Il Mulino, 2004.

ALESSANDRO SERPIERI, *Testo e contesto - Il mistero del primo "Amleto"*, in *Tradurre/interpretare Amleto*, a cura di Giuseppina Restivo, Renzo Crivelli, Bologna, Clueb, pp. 1-13.

ABY WARBURG, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, a cura di Maurizio Ghelardi, Torino, Aragno.

2001

HANS BELTING, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Fink, tr.it., Roma, Carocci editore, 2011.

CHARLOTTE SCHOELL-GLASS, *Serious Issues: The Last Plates of Warburg's Picture Atlas "Mnemosyne"*, in *Art History as Cultural History*, a cura di Richard Woodfield, New York, Routledge, pp.183-208.

LOUIS MARIN, *Della rappresentazione*, a cura di Lucia Corraini, Roma, Meltemi.

SUSAN PETRILLI, *Lo stesso altro, Athanor: arti visive, letteratura, semiotica, filosofia*, Susan Petrilli, Roma, Meltemi.

2000

VLADIMIR E. ALEXANDROV, *Biology, Semiosis, and Cultural Difference in Lotman's Semiosphere*," *Comparative Literature*"52, n.4, pp. 339-362.

DANIEL ARASSE, *Non si vede niente. Descrizioni*, tr.it., a cura i Luca Bianco, Bologna, Einaudi, 2013.

NAOMI JOY BARKER, *'Diverse Passions': Mode, Interval and Affect in Poussin's Paintings*," *Music in Art*"25, pp. 5-24.

DENNIS ALAN NAWROCKI, *Bill Viola Intimations of Mortality*, "Bulletin of the Detroit Institute of Arts"74, pp. 44-56.

PEETER TOROP, *L'intersemiosi e la traduzione intersemiotica*, tr.it., in *Lo stesso altro, Athanor: arti visive, letteratura, semiotica, filosofia*, a cura di Susan Petrilli, Roma, Meltemi, 2001.

1999

ACHILLE BONITO OLIVA, *Figurabile: Francis Bacon*, Milano Electa.

TAYLOR CARMAN, *The Body in Husserl and Merleau -Ponty*," *Philosophical Topics*"27, n.2, pp. 205-226.

LINDA HUTCHEON, MICHAEL HUTCHEON, *Death Drive: Eros and Thanatos in Wagner's "Tristan und Isolde"*, "*Cambridge Opera Journal*"11, n.3, pp. 267-293.

1998

SILVIA BURINI, *Postfazione, Jurij Lotman e la semiotica delle arti figurative*, in *Il girotondo delle muse*, Bergamo, Moretti & Vitali, pp. 131-164.

DAVID CARRIER, *Andy Warhol and Cindy Sherman: The Self Portrait in the Age of Mechanical Reproduction*, "*Notes in the History of Arts*"18, pp. 36-40.

JURIJ M. LOTMAN, *La lingua teatrale e la pittura (Sul problema della retorica iconica)*, tr.it, a cura di Silvia Burini, in *Il girotondo delle muse*, Bergamo, Moretti & Vitali, pp. 96-112.

PHILIPPE ALAIN MICHAUD, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Parigi, Macula.

KAARA PETERSON, *Framing Ophelia: Representation and Pictorial Tradition*, "An Interdisciplinary Critical Journal" 31, pp. 1-24.

1996

DANIEL ARASSE, *Il Dettaglio*, tr. it., Milano, Il saggiatore, 2007.

MIEKE BAL, *Leggere l'arte?*, tr.it., in *Teorie dell'immagine*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009, pp.199-240.

NEAL DAVID BENEZRA, *Distemper, Dissonant themes in the art of 1990's*, New York, Smithsonian Institution.

ROUMIANA DELTCHEVA, EDUARD VLASOV, *Review: Lotman's Culture and Explosion: a Shift in the Paradigm of Semiotics of Culture*, "The Slavic and East European Journal" 40, n. 1, pp. 148-152.

W.J.T. MITCHELL, *What Do Pictures "Really" Want?*, "October" 77, pp. 71-82.

1995

HANS BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte - Eine Revision nach zehn Jahren*, München, C.H. Beck.

GEORGES DIDI-HUBERMAN, PATRICK LACOSTE, *Dialogue sur le symptome*, "L'inactuel", n.3, pp. 191-226.

ELENA GIGLI, *Marlene Dumas e Francis Bacon*, Milano, Charta edizioni.

1994

GOTTFRIED BOEHM, *Il ritorno delle immagini*, tr.it., in *Teorie dell'immagine*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009, pp. 39-72.

JURIJ LOTMAN, *Cercare la strada*, tr.it., Venezia, Marsilio.

W.T.J. MITCHELL, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press.

MARTHA C. RONK, *Representations of "Ophelia"*, "Criticism"36, pp. 21-43.

MICHAEL VINCENT, *Between Ovid and Barthes: Ekphrasis, Orality, Textuality in Ovid's "Arachne"*, "Arethusa"27, pp. 361-386.

1993

HAL FOSTER, *Postmodernism in Parallax*, "October"63, pp. 3-20.

JANE HALE, *Framing the Unframable: Samuel Beckett and Francis Bacon*, "Samuel Beckett Today"2, pp. 95-102.

CLAUDE LÈVI-STRAUSS, *Guardare, ascoltare, leggere*, tr.it., Milano, Il Saggiatore, 1994, pp. 7-34.

JURIJ M. LOTMAN, *Il Ritratto*, tr.it., a cura di Silvia Burini, in *Il Girotondo delle muse*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, pp. 63-96.

LOUIS MARIN, *L'essere dell'immagine e la sua efficacia*, tr.it., in *Teorie dell'immagine*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009, pp. 269-286.

VALENTINA VALENTINI, *Bill Viola: vedere con la mente e con il cuore*, Milano, Gangemi.

1992

OMAR CALABRESE, *L'età neobarocca*, Bari, Laterza.

JURIJ M. LOTMAN, *La cultura e l'esplosione: prevedibilità e imprevedibilità*, tr.it., di Caterina Valentino, Milano, Feltrinelli, 1993.

JURIJ M. LOTMAN, *Ripetitività e unicità nel meccanismo della cultura*, tr.it., in *Dopo la Semiosfera*, a cura di Laura Gherlone, Milano, Mimesis, 2014, pp. 131-136.

1990

MARK P. DROST, *The Primacy of Perception in Husserl's Theory of Imagining*, "Philosophy and Phenomenological Research" 50, n.3, pp. 569-582.

JURIJ M. LOTMAN, *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

DAVID ROSAND, *Ekphrasis and the Generation of Images*, "A Journal of Humanities and the Classics" 1, pp. 61-105.

1988

JOHN HOLLANDER, *The Poetics of Ekphrasis*, "Word & Image" 4, n.1, pp. 209-219.

EUGENE KLEINBAUER, *The End of the History of Art? by Hans Belting and Christopher S. Wood*, (Review), "The American Historical Review" 93, n.5, , pp. 1295-1296.

LOUIS MARIN, *Mimesi e descrizione, 1987-1988*, tr.it., a cura di Lucia Corrain, in *Della Rappresentazione*, Roma, Meltemi, pp. 118-138.

W.J.T. MITCHELL, *Wittgenstein's Imagery and what it tells us*, "New Literary History" 19, n.2, pp. 361-370.

1987

MOSHE BARASCH, *The crying face*, "Artibus et Historiae" 8, n.15, pp. 21-36.

JURIJ M. LOTMAN, *L'architettura nel contesto della cultura*, tr.it., a cura di Silvia Burini, in *Il girotondo delle muse*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, pp. 38-50.

W.T.J. MITCHELL, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press.

ROBERTO VENTURI, *Lotman e Kandinsky: la logica della creazione di un nuovo testo tra semiotica e pittura*, "Italianistica: Rivista di letteratura italiana" 6, n.1, pp. 135-141.

1985

EDDY BATACHE, *Francis Bacon and the last conclusions of humanism*, "Art and Australia" 23, n.2, pp. 222-225.

SERGEJ M. EJZENSTEJN, *Teoria generale del montaggio*, tr.it., a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio.

SERGEJ M. EJZENSTEJN, *Scritti sull'arte. Il montaggio in pittura*, "Artibus et Historiae", n.6, pp. 151-169.

ROLAND KANY, *Lo sguardo filologico: Aby Warburg e i dettagli*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia" 15, n.4, pp. 1265-1283.

1984

GIORGIO AGAMBEN, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, "Aut-aut" 199-200, pp.51-66.

ARTHUR C. DANTO, *The Death of Art*, Michigan, Haven.

DAVID GERVAIS, *Delacroix 'Hamlet'*, "The Cambridge Quarterly" 13, n.1, pp. 40-70.

JURIJ M. LOTMAN, *La semiosfera: asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985.

1983

HANS BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte?* München, Dt. Kunstverlag.

TOM DRIVER, *Interview: Beckett by the Madeleine*, "Columbia University Press"4, pp.21-23.

MICHAEL LIERIS, *Francis Bacon*, tr.it., Milano, Rizzoli, 1989.

1981

HANS BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlino, Mann.

GILLES DELEUZE, *The Logic of Sensation*, tr. ing., London, Continuum, 2003.

SALVATORE NATOLI, *Ermeneutica e genealogia, filosofia e metodo in Nietzsche, Heidegger, Foucault*, Milano, Feltrinelli.

1980

MICHAEL LEIRIS, *Francis Bacon*, tr.it., Milano, Abscondita,2001.

W.T.J. MITCHELL, *The Language of Images*, Chicago, University of Chicago Press.

1979

MAX BLACK, *Wittgenstein's Language-games*, "Dialectica"33, n.3-4, pp. 337-353.

1976

JURIJ M. LOTMAN, *Testo e contesto: semiotica dell'arte e della cultura*, tr.it., a cura di Simonetta Salvestroni, Roma-Bari, Laterza, 1980.

1975

LORENZA TRUCCHI, *Francis Bacon*, Milano, Fabbri.

1974

JURIJ M. LOTMAN, *L'insieme artistico come spazio quotidiano*, tr.it., a cura di Silvia Burini, in *Il girotondo delle muse*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, pp.23-37.

1973

JURIJ M. LOTMAN, BORIS A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, tr. it. a cura di Remo Faccani e Marzio Marzaduri, Milano, Bompiani, 1975.

MEYER SCHAPIRO, *Parole e Immagini*, tr.it., a cura di Susanna Boschi, Parma, Pratiche, 1985.

1972

MICHAEL BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, tr.it. Torino, Einaudi, 2001.

LILIANA GRASSI, *Introduzione*, in *Trattato di Architettura*, Antonio Averlino detto il Filarete, Milano, Edizioni il Polifilo.

1970

ERNST GOMBRICH, *Aby Warburg. Una biografia Intellettuale*, tr. it., a cura di Alessandro Dal Lago e Pier Aldo Rovatti, Milano, Feltrinelli, 1983.

ROBERT KLEIN, *La forma e l'intelligibile, Scritti sul rinascimento e sull'arte moderna*, tr.it., Torino, Einaudi, 1975.

JURIJ M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, tr.it., a cura di Eridano Bazzarelli, Milano, Mursia, 1972.

WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ, *Storia dell'estetica*, tr.it., Torino Einaudi, 1980.

1969

MICHAEL FRIED, *Manet's Sources*," Artforum "7, pp. 28-82.

THEODORE REFF, *Manet's Sources: A Critical Evaluation*," Artforum" 8, pp.40-48.

1968

FRANCIS HASKELL, *Art and society*, in *International encyclopaedia of social sciences*, vol. V, New York, pp. 439-447.

GEORGE KUBLER, *La forma del tempo*, tr.it., Torino, Einaudi, 2002.

1967

JACQUES DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Parigi, Points, 2014.

1960

LAWRENCE E. HARVEY, *Art and the Existential in En Attendant Godot.*, "PMLA "75, n. 1, pp.137– 146.

ERWIN PANOFSKY, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, tr.it., Milano, Feltrinelli, 1971.

1953

MEYER SCHAPIRO, *Lo stile*, tr.it., Roma, Donzelli, 1960.

1952

ARNOLD HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, tr.it., Torino, Einaudi, 2009.

1947

FRIEDRICK ANTAL, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, tr.it., Torino, Einaudi, 1981.

1927

ABY WARBURG, *Da arsenale a laboratorio*, tr.it., a cura di Maurizio Ghelardi, "Belfagor" LVI, n.2(2001) pp. 175-183.

1911

RICHARD WAGNER, *My Life*, New York, Dodd, Mead & Co., II, p.802.

1601

WILLIAM SHAKESPEARE, *Hamlet*, Milano, Feltrinelli, 1995.

1590

GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *L'idea del tempio della pittura*, a cura di Robert Klein, Firenze, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1974.

1464

ANTONIO AVERLINO (FILARETE), *Trattato di architettura*, a cura di Liliana Grassi, Milano, Edizioni il Polifilo, 1972.

Tesi di laurea e di dottorato

DUNJA RADETIĆ, *Scomode Continuità dello sguardo: quattro re- visioni della tradizione visiva occidentale*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari Venezia, XXV ciclo, anno di discussione 2013, (Relatore: prof. Giuseppe Barbieri).

MARTINA DEMARIA, *Il Pictorial Turn di Mitchell*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2017/2018, (Relatore: prof. Giuseppe Barbieri).

Nota sitografica

Aby Warburg. Bilderatlas Mnemosyne, mostra virtuale:

<https://warburg.sas.ac.uk/aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-virtual-exhibition>

VIANA CONTI, *Il canto di Mnemosyne, una ninfa danzante. Warburg e Agamben*:

<https://rebstein.wordpress.com/2020/09/03/warburg-e-agamben/>

Corrispondenza tra Nicolas Poussin e Paul Frèart de Chantelou:

https://archive.org/stream/correspondancede05pous/correspondancede05pous_djvu.txt

VALENTINA DOMENICI, *La pittura di Francis Bacon come fonte figurativa del film Ultimo Tango a Parigi, "Aracne"* (2022):

<https://aracne-rivista.it/wp-content/uploads/2022/07/la-pittura-di-francis-bacon-di-valentina-domenici.pdf>

Sergej Ejzenstejn, *La corazzata Potemkin* (1925), scena "della carrozzina":

<https://www.youtube.com/watch?v=Cj8yyfdG3hk>

PAOLA SOZZI, *Il corpo nello schermo, "Academia.edu"* (2012):

https://www.academia.edu/6042961/2012_Il_corpo_nello_schermo_Analisi_di_The_Quintet_Of_The_Astonished_di_Bill_Viola

ANDREW MAERKLE, *Beyond Horizon*, Intervista a Bill Viola: https://www.art-it.asia/en/u/admin_ed_feature_e/4jbjxkq6zntmfraaek5i/

Sito ufficiale del Castello di Rivoli:

<https://www.castellodirivoli.org/en/artista/bill-viola/>

HEIDI MCKENZIE, BILL VIOLA, *The inspiration behind Tristan Und Isolde*, intervista:
<https://www.youtube.com/watch?v=MWZHnqix6Q8&t=805s>

Sito della mostra *Bill Viola e Giovanni Lanfranco*:

<https://www.arte.it/calendario-arte/reggio-emilia/mostra-bill-viola-e-giovanni-lanfranco-eterne-visioni-tra-presente-e-passato-19497#>

SALVATORE SETTIS, *Video-arte in USA e tradizione artistica europea: Bill Viola*:
<https://www.youtube.com/watch?v=Exd8T7sPeSI>

MCKENZIE, VIOLA, *The inspiration behind Tristan und Isolde*, intervista:
<https://www.youtube.com/watch?v=MWZHnqix6Q8&t=805s>

Marlene Dumas and the Eternal Search for Meaning, articolo:
<https://www.phillips.com/article/44094741/marlene-dumas-losing-her-meaning>

20TH CENTURY & CONTEMPORARY ART EVENING SALE, catalogo:
https://issuu.com/philipsauction/docs/uk010419_catalog/144

MARLENE DUMAS, *Miss interpreted*, estratto:
<https://www.marlenedumas.nl/miss-interpreted-2/>

Recensione della mostra *Open-end*:
<https://www.theartnewspaper.com/2022/04/19/marlene-dumas-at-palazzo-grassi-reviewexhausting-and-uplifting-at-once>

Comunicato stampa della mostra *Bill Viola e Giovanni Lanfranco: eterne visioni tra passato e presente*:

<https://studioesseci.net/mostre/bill-viola-e-lanfranco-eterne-visioni-tra-presente-e-passato/>

Bilderatlas Mnemysyne, pannello 77:

https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1077

