

Categorie formali dell'eccesso e della narcosi

Fabrizio Rivola

Abstract. The article is concerned with researching how the representation of battle has changed in certain examples of contemporary art, transferring to it characteristics of expression and signification, and thus of effectiveness, similar to those produced by the formal instruments of Baroque painting, while at the same time provoking, from a pathemic-perceptual point of view, through this over-stimulation, the effects of narcosis proposed by Marshall McLuhan. Wölfflin's formal categories describing the transition to the Baroque style emphasise the characteristics of complexity, depth, spatial openness, pictorialism and luministic effects that are well suited to the challenge posed by the theme of battle, already indicated by Leonardo as the main one for history painting. The effect of perceptive and emotional excess aroused by the style and content is comparable to that of shock with consequent narcosis of the sense involved, contributing to the work's symbolic effectiveness through somatic remodulation of the spectator.

1. Introduzione

L'articolo verterà sulla ricerca di come sia mutata la rappresentazione della battaglia¹ in alcuni esempi di arte contemporanea, trasferendovi caratteristiche di espressione e di significazione, dunque di efficacia, simili a quelle prodotte dagli strumenti formali della pittura barocca e provocando al contempo, dal punto di vista patemico-percettivo, attraverso questa sovra-stimolazione, gli effetti di narcosi proposti da Marshall McLuhan (1964).

Da secoli, dalle teorizzazioni di Leonardo (1890, p. 63) al concetto romantico di sublime, la battaglia ha costituito per eccellenza la "messa in campo" delle capacità tecniche e conoscitive dell'artista e allo stesso tempo, sul versante opposto, ha costituito l'apice della loro volontaria negazione, proponendosi come la rappresentazione dell'irrapresentabile. Infatti, l'evento e la rappresentazione della battaglia sembra costituire il momento in cui l'esperienza estetica ed estetica viene a precedere la sua piena ricezione cognitiva.

2. L'enunciazione

Questo effetto infatti spesso è reso disperdendo all'interno del testo le istanze di spazio, tempo e soggetto. La negazione di uno spazio-tempo-soggetto decidibile ci porta al cuore del problema dell'enunciazione². La dimensione enunciazionale infatti rivela o nasconde la presenza del soggetto, contribuendo a questo collasso di competenza cognitiva. Il tema della battaglia si è dimostrato uno dei più adatti per mettere in risalto, proprio perché messi in discussione, alcuni elementi fondamentali della discorsivizzazione.

¹ Alcune idee espresse in questo articolo hanno preso avvio dagli stimoli offerti dal corso di Semiotica dell'Arte *I sensi della battaglia* tenuto da Paolo Fabbri all'Università degli Studi di Bologna nel 2001-2002. Il tema della rappresentazione della battaglia ha costituito un ricco campo di indagine semiotico (cfr. ad esempio Montanari 2004; Fortunati, Fortezza, Ascari 2008, a cui rimandiamo anche per la bibliografia).

² Sull'enunciazione in pittura, cfr. tra gli altri Marin (1994), Calabrese (1985) e i saggi raccolti in Corrain (2004 parte seconda).

Cercheremo di mettere in rilievo come sia possibile ritrovare le marche della soggettività dell'autore inscritte nell'opera ma soprattutto le modalità attraverso cui egli abbia cercato di celarle. Attraverso l'enunciazione si instaura la presenza dell'autore infatti ma nella rappresentazione della battaglia la soggettività viene messa in discussione attraverso la complessità generata dalla moltiplicazione dei punti di vista, che può corrispondere, ad esempio, a livello spaziale, a una moltiplicazione delle prospettive. A livello temporale la battaglia diviene il luogo dell'Evento come *Aiòn* (Deleuze 1969, p. 94): momento limite in cui non vi è più temporalità. Percezione allucinatoria che porta al presente eterno, presente dell'evento, impassibile neutralità da cui hanno origine passato e futuro. Un'ulteriore possibilità è quella di creare indecibilità da parte del ricevente di riconoscere il soggetto dell'enunciazione perché esso si presenta come attante duale o collettivo.

3. Come l'arte rappresenta la battaglia oggi

Come si è trasformata la rappresentazione della battaglia³? La fotografia di guerra, dalla sua comparsa, cita la configurazione della pittura, e volte la anticipa. Ma dove si trasferisce la battaglia e la sua rappresentazione nelle forme e nei nuovi mezzi utilizzati dell'arte contemporanea?

Anche sul piano della figurazione, cosa assume la funzione di mistione degli elementi rispetto agli esempi indicati da Leonardo? La rappresentazione della battaglia si è configurata in epoca moderna, in particolare nel Barocco, come la possibilità di rappresentazione per eccellenza di un confronto e uno scontro di forze. Rinunciando alla sua tematizzazione, l'Informale ed in particolare l'Espressionismo astratto (cfr. Marin 1980) concepiscono proprio il quadro come campo dove mettere in scena le forze direttamente impersonificate, e dunque attorializzate, nella materia, la quale agisce su questo campo (non più dunque campo visivo, ma presentato in quanto tale, campo d'azione). Il problema del tempo e dello spazio è proprio, oltre che dell'enunciazione, della percezione. Il ricorso ad un approccio fenomenologico può essere di aiuto per avanzare degli strumenti descrittivi, per connettere la storia dell'arte a una storia del corpo, attraverso la descrizione del mutamento dei nostri a priori estetici⁴.

4. Aspetti formali: configurazione della rappresentazione

Mistione, miscuglio di elementi, la mischia e il mescolarsi dei corpi, sovrapposizioni, accumuli di materia: la mischia è una delle configurazioni base della pittura di battaglie, e per una lettura a livello formale risulta utile ricorrere agli strumenti messi a punto dalla teoria formale dell'arte, scegliendo ad esempio quelli definiti da Wölfflin (1915)⁵. La progressione, proposta dall'autore, dei caratteri delle coppie categoriali che portano dallo stile classico a quello barocco, cioè dal chiuso all'aperto, dal semplice al complesso, dalla superficie alla profondità, dal lineare al pittorico e dalla chiarezza assoluta a quella relativa, conduce alla scelta del tema stesso della battaglia come più adatto a evidenziare tutte queste caratteristiche formali.

Per quel che riguarda le categorie della profondità e della complessità, già Leonardo indica esplicitamente come, al contrario dei dipinti di figure singole, dove sconsiglia di ricorrere agli scorci, nella pittura di storia suggerisce al pittore “di farne di tutti i modi che ti accade e massime nelle battaglie,

³ Per una panoramica sulla rappresentazione della guerra cfr. Puiseux (1997), Virilio (1984).

⁴ Riguardo la necessità dell'apporto della fenomenologia cfr. Lancioni (2001), Didi-Huberman (2002) sul dialogo Cassirer-Benjamin e del rapporto sema/soma negli studi sulla efficacia simbolica e le trasformazioni passionali Greimas, Fontanille (1991), Fabbri, Marrone (2001, parte quinta).

⁵ La storia dell'arte “formalista” proposta da Wölfflin è di fatto uno delle principali fonti teoriche dell'approccio post-strutturalista alle arti visive e delle conseguenti ricerche sul livello plastico e figurale della significazione, vedi Greimas (1984), Calabrese (1985) e i saggi di Floch, Fontanille, Thurlmann, Zilberberg, fra gli altri, raccolti in Corrain (1999, 2004), Corrain, Valenti (1991). Inoltre le categorie che propone sono già state parzialmente “tradotte” in termini semiotici fra tutti Deleuze-Guattari (1980) e Floch (1985). Cfr. anche Lancioni (2001 parte terza) per una ricognizione sintetica di questo percorso.

dove per necessità accadono infiniti scorciamenti piegamenti de' compositori di tal discordia, o vuoi dire pazzia bestialissima" (Leonardo 1890, p. 72).

Leonardo nella comparazione tra poesia e pittura in apertura del trattato sottolinea come il pittore che "figuri il furore di una battaglia" rispetto al poeta che la descrive sia avvantaggiato dal carattere universale delle forme rispetto a quello convenzionale della lingua e rivolgendosi ai poeti rivendica appunto che "se voi avete gli effetti delle dimostrazioni, noi abbiamo la dimostrazione degli effetti" (Leonardo 1890, p. 11).

Questo ci porta a considerare quali scopi di efficacia si possono conseguire dall'allontanamento del concetto formale di classico. Una possibile controprova è possibile trovarla proprio considerando l'arte di ispirazione neoclassica nei suoi ricorsi (Rinascimento, Classicismo secentesco, Neoclassicismo). Il tema della battaglia, che di per sé conduce appunto a facilitare l'espressione delle seconde categorie wölffliniane, diventa una difficoltà ulteriore, e per questo apprezzata, per mantenere l'ordine e l'equilibrio ambito. Di qui la strategia di imprimere un sottordine geometrico alla complessità espressa nel numero di attori e azioni compresenti nell'opera. Vedi per esempio le battaglie di Poussin (*La battaglia di Giosuè contro gli Amaleciti*, 1626 circa, Ermitage, San Pietroburgo).

In virtù delle sue configurazioni formali e conseguenti interrelazioni tra linguaggio e corpo il dispositivo barocco è già stato considerato di per sé un dispositivo efficace, le cui forme espressive sono coordinate per produrre specifiche trasformazioni estetiche e passionali (cfr. Calabrese 1985; Careri 1990, 2005; Elkins 2001; Marin 1994)⁶. Il Barocco "vuole commuovere e colpire immediatamente, con la possanza della passione. Quello che esso esprime non è tranquilla animazione, ma eccitazione, estasi, ebbrezza" (Wölfflin 1988, p. 136). Inoltre, da esso "si riceve sulle prime una forte impressione, che però presto ci abbandona, lasciando in noi una specie di vuoto" (*ibidem*). Questo effetto percettivo ed emotivo di estrema pienezza, cui segue il senso, di vuoto avvicina l'esperienza della pittura al sovra-eccitamento sensoriale provocato da qualsiasi mezzo nella definizione di McLuhan.

5. Aspetti psico-percettivi: narcosi in McLuhan

Secondo Wölfflin, al contrario dello stile lineare, "lo stile pittorico rinuncia alla raffigurazione 'esatta' dei singoli corpi per produrre l'effetto di grandi masse, in cui i corpi sembrano compenetrarsi vicendevolmente" (Lancioni, 2001, p. 146). Riguardo al problema dell'estesia, dunque, la rappresentazione barocca della battaglia esplicita al massimo grado la fusione del soggetto col corpo e la fusione uomo-mondo attraverso la corporeità.

La battaglia e la sua rappresentazione viene posta come situazione in cui si verifica quindi anche l'ottundimento dei sensi che accompagna l'esperienza estetica. McLuhan ha messo in luce l'effetto di narcosi che si realizza nel momento in cui avviene "l'autoamputazione" dei nostri organi provocata dalle protesi sensoriali.

Scriveva McLuhan (1969, p. 12) a conclusione dell'introduzione a *Gli strumenti del comunicare*: "L'esame delle origini e degli sviluppi delle estensioni individuali dell'uomo dovrà essere preceduto da un accenno ad alcuni aspetti generali dei media, o estensioni dell'uomo, cominciando dal torpore, mai spiegato da nessuno, che ogni estensione provoca nell'individuo e nella società".

L'autore mette in grande evidenza fin dal principio del suo lavoro, oltre all'aspetto di estensione, di protesi della tecnologia e dei media, anche quello di torpore che essa provoca, "mai spiegato da nessuno". Infatti, questa idea dell'autoamputazione, che sempre accompagna l'estensione offerta da un nuovo mezzo, è contributo originale da McLuhan, mentre il concetto di estensione lo acquisisce da studi portati avanti da altri autori. In particolare, da Harold Adam Innis, economista canadese, che aveva pubblicato *The Bias of Communication* nel 1951, il quale suddivide i media in base alla loro capacità di offrire estensioni in senso spaziale o continuità temporale. McLuhan salda il debito nei suoi confronti

⁶ Si può qui fare riferimento alle Pathosformel e alla "sopravvivenza" contemporanea di configurazioni elaborate in epoche precedenti (Warburg 1932) e il relativo tema, molto dibattuto in sede di estetica e di teoria dell'arte e dei media, dell'anacronismo e della riattivazione contemporanea di dispositivi estetici moderni e in particolare barocchi. Cfr. Calabrese (1987), Didi-Huberman (2000, 2002), Corrain (2016).

tanto che, scrivendone l'introduzione, arriverà a definire *Gutenberg Galaxy* come “una nota a margine delle osservazioni di Innis circa le conseguenze psicologiche della scrittura, prima, e poi della stampa” (McLuhan 1962, p. 37). “Ogni invenzione o tecnologia è un'estensione o un'autoamputazione del nostro corpo, che impone nuovi rapporti o nuovi equilibri tra gli altri organi e le altre estensioni del corpo”. E ancora: “Ricevendo continuamente tecnologie ci poniamo nei loro confronti come altrettanti servomeccanismi” (McLuhan 1964, p. 56).

Per McLuhan questa teoria, oltre a suggerimenti tratti dalla letteratura, in particolare dal mito di Narciso, trova riscontro anche nella ricerca medica. Egli parte dalla teoria di Jonas e Seye riguardo agli effetti di torpore e di autoamputazione provocati da uno *shock* percettivo, per spiegare l'effetto analogo operato dalla tecnologia, che ha origine in particolare dalla "irritazione specialistica" proveniente dalla stimolazione di un unico senso⁷. Egli ha inoltre messo in evidenza come ciò sia quindi in stretta connessione con il problema della guerra e della battaglia, sia attraverso questa teoria legata allo *shock*: (riportando anche l'esempio del dispositivo anestetico *audiac*), sia con riferimenti letterari legati all'effetto di specializzazione e quindi di separazione e frammentazione che le tecnologie operano sui nostri organi: “Blake [...] insisteva nell'affermare che queste tecnologie sono autoamputazioni dei nostri organi. Una volta amputato, ogni organo diventa un circuito chiuso di grande intensità che spinge l'uomo al “martirio e alla guerra” (*ibidem*). Egli suggerisce inoltre dove si possa trasferire questa “funzione”: “E creiamo spesso situazioni artificiali che ripetono le irritazioni e le pressioni della vita reale nelle condizioni controllate della gara sportiva o del gioco” (*ivi*, p. 52). Il concetto di *shock* sensoriale ed emotivo indicato da McLuhan ci porta anche a considerare lo *shock* evocato da Benjamin (1936) come elemento sensoriale costituente l'efficacia dei nuovi mezzi artistici, come quello operato dalla iperstimolazione dei fotogrammi e del montaggio cinematografico, tale da condurre anch'essa per converso ad un ottundimento percettivo e ad una “ricezione nella distrazione” (*ivi*, p. 46)⁸.

Come può avvenire dunque oggi la trasformazione dei corpi, e delle capacità sensoriali rispetto alla rappresentazione artistica? Se McLuhan ipotizza che nell'era elettrica abbiamo un'estensione del nostro stesso sistema nervoso con le conseguenti narcotizzazioni e amputazioni dell'organo di controllo dell'identità, queste stesse trasformazioni si trasferiscono sul corpo stesso dell'artista, ad esempio nel passaggio dalla rappresentazione, pittorica, ad esempio espressionista, alla Performance e alla Body Art (cfr. Lamberti 2000, pp. 129-130).

6. Trasformazioni passionali: dalla narcosi alla catarsi

A livello passionale la rappresentazione della guerra ha sempre avuto lo scopo e si è sempre dimostrato luogo di produzione di affetti⁹. Il concetto di Aristotele di catarsi¹⁰ (la battaglia e la guerra essendo tra l'altro parte dell'espressione del *sublime*, rappresentazione dell'indicibile) può essere paragonato negli effetti che provoca a livello patemico-emotivo, agli effetti invece estetico-percettivi indicati da McLuhan. La sollecitazione che comporta l'esperienza di alcune passioni relative alla guerra, pietà e paura,

⁷ Un effetto analogo di *shock* emotivo e percettivo, con conseguente ottundimento a livello mnestico, può riguardare la teoria secondo la quale le persone affette da disturbo post-traumatico somatico da stress (DPTS) ricordano gli eventi traumatici in modo frammentario, privo di una struttura coerente. Un soldato potrebbe ricordare elementi disparati di tipo sensoriale, odori, suoni, di una battaglia senza la possibilità di una ricostruzione dell'evento in modo completo. Questa teoria era stata formulata fin da Aristotele paragonando l'effetto della passione sul ricordo a “quando il sigillo si imprime nell'acqua corrente” (Tommaso d'Aquino, *La conoscenza sensibile: commenti ai libri di Aristotele De sensu et sensato De memoria et reminiscentia*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna, 1997, p. 202).

⁸ Vattimo (1989) ipotizza che, sviluppando l'analogia tra lo *shock* di Benjamin e lo *Stoss* heideggeriano, dato il sempre maggiore impatto dei mass-media nella società contemporanea, “sia possibile cogliere i tratti della nuova essenza' dell'arte nella società tardo industriale” (Vattimo 1989, p. 66).

⁹ Per alcuni riferimenti alla letteratura sulla semiotica delle passioni: Fabbri, Sbisà (1985), Greimas (1983), Greimas, Fontanille (1991), Pezzini (1991).

¹⁰ Paolo Fabbri ha riesaminato il concetto di catarsi aristotelica nel rapporto tra significazione e trasformazioni somatiche nel corso di Semiotica dell'arte *L'efficacia simbolica* tenuto all'Università degli Studi di Bologna a.a. 1999-2000 (cfr. Fabbri 1998, p. 89).

conducono ad una loro “purificazione”, che si risolve in un loro ottundimento. Anche se diversi sono il piano in cui tale trasformazione ha luogo e i tempi in cui tale effetto si realizza rispetto alla “narcosi”, si può formulare l’ipotesi che le problematiche messe in luce dalla rappresentazione della battaglia pongono in stretta relazione due fenomeni, relativi uno alla sfera sensoriale e uno a quella affettiva e passionale, ma entrambe tendono ad un medesimo effetto di trasformazione e risemantizzazione del mondo percepito e del soggetto che percepisce. Questo avviene, al contrario di come appare nei suoi effetti esteriori (protesi sensoriale, eccitazione emotiva), attraverso un processo di ottundimento, riduzione, piuttosto che un subitaneo effetto di accrescimento e pienezza.

In che modo avviene nell’arte delle ultime tendenze l’espressione di questi effetti e affetti, di cui la rappresentazione della battaglia si è da lungo tempo fatto il più rappresentante veicolo? Dalla rappresentazione tematica vera e propria della battaglia è possibile anche lo slittamento delle medesime strutture semantiche ad altre soluzioni figurative, come suggeriva McLuhan, ad esempio il gioco, il combattimento sportivo. O alla presentazione a livello plastico di configurazioni che ci riportino alla via che stiamo percorrendo, ovvero che, in fondo, proprio la battaglia sia un ottimo “pretesto” per analizzare quali siano i rapporti che intercorrono tra piano dell’espressione e piano del contenuto perché si realizzi una possibile efficacia dell’opera d’arte.

7. Applicazione di analisi a esempi nell’arte contemporanea

Nell’arte contemporanea, come avviene in generale riguardo ai temi tradizionali già considerati accademici e dunque *pompier* dalle nuove tendenze, la battaglia non viene più considerata se non in modo anti-celebrativo da alcuni o comunque anticonvenzionale ad altri (l’uso, ad esempio, del linguaggio avanguardistico nel Futurismo, pur nell’intento politico di estetizzazione della guerra).

Questo non significa che l’esigenza della rappresentazione della battaglia sia diminuita, avendo essa una grandissima diffusione nel cinema e nei mass media. Il linguaggio video-cinematografico e il fotogiornalismo permettono una migliore resa dinamica, percettiva ed emotiva, dunque passionale della battaglia, accentuando l’effetto di presenza e di partecipazione dello spettatore.

Già Bernhard Berenson sconsigliava i soggetti tragici agli artisti figurativi in quanto la manifestazione del dolore, della sofferenza e delle passioni negative in genere non avevano la possibilità, al contrario della musica e della letteratura, di mostrare trasformazioni e dunque la possibilità di un processo catartico. La rappresentazione del dolore non aprirebbe a null’altro che a sé stessa, facendoci assistere a figure in quello stato che spesso risulta essere un’immagine, negativa per l’autore, deforme dell’uomo (Berenson 1947).

Per restare in ambito più strettamente contemporaneo, è interessante vedere come nella tematizzazione della battaglia spesso ne venga colto l’aspetto terminativo dell’azione, l’esito della battaglia e non il momento culminante, scelta tradizionalmente più consona nell’arte barocca. Osserviamo l’opera *Dead Troops Talk* di Jeff Wall (Fig. 1) realizzata ispirandosi ai combattimenti dei soldati russi nella guerra in Afghanistan. Nonostante il momento scelto, qui l’autore mantiene però gli stessi caratteri di accentuazione percettiva ed emotiva osservati nelle scene di battaglia nella pittura barocca. Scegliendo questo tema, Wall da un lato cerca, come suo *modus operandi*, un riferimento puntuale alla pittura di storia, in questo caso a *Barricade* di Meissonier, dall’altro guarda alla fotografia di reportage di guerra, che nello stesso periodo appariva sui mezzi di comunicazione. Il tema offre la possibilità a Wall di esplicitare la continua tensione tra effetto di realtà e finzione della fotografia, affrontato in modo diverso in tutta la sua opera: “I was going to advance a claim to authenticity that couldn’t be satisfied” (in this case, a claim to the authenticity of war photography, a privileged instance of the documentary mode since it records the most extreme of human experiences)” (Burnett 2005, p. 59).

L’accentuazione percettiva viene ottenuta nell’utilizzo stesso del mezzo: il *lightbox*: esso possiede un grande effetto di accentuazione luministica e cromatica dato dall’essere esso stesso fonte luminosa, e, al contempo, ne richiama il vecchio uso pubblicitario, ormai caduto nell’obsolescenza (cfr. Krauss 1999, p. 59) dato l’utilizzo attuale di tecnologie video e digitali per il medesimo scopo. Ma soprattutto la percezione viene portata all’eccesso dall’uso del fotomontaggio digitale, sommando numerosi scatti per ricreare una ricchissima quantità di dettagli, impossibile altrimenti per una foto stampata in quelle

dimensioni (una larghezza di oltre quattro metri). Anche l'effetto espressivo viene portato all'eccesso attraverso una accentuazione parossistica e antinaturalistica del comportamento dei soldati sopravvissuti, avvicinandone i gesti e le espressioni a una sorta di sconfinamento del sottogenere *zombie*.



Fig. 1 – *Dead Troops Talk* (a vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986), Jeff Wall, 1917, transparency in lightbox cm. 229 × 417.

Anche il trittico fotografico *Iraq* di Sophie Ristelhueber (Fig. 2) rappresenta gli esiti della battaglia. Lo fa scegliendo l'elemento normalmente connotato positivamente del palmeto, che richiama il giardino islamico, l'oasi, o nel mondo occidentale i viali hollywoodiani, che si mostra qui invece abbattuto, bruciato. Le palme sono qui quasi irriconoscibili a un primo sguardo e attori che hanno subito una trasformazione totale causata dalla battaglia e dal bombardamento aereo. Il richiamo indiretto ma efficace, è anche alle famose sequenze video notturne della prima Guerra del Golfo, quando per la prima volta le scene di battaglia erano trasmesse in diretta televisiva e, secondo le testimonianze dei telespettatori o di quelle riportate degli stessi piloti, le immagini richiamaevano quelle di film o dei *videogame* piuttosto che l'esperienza reale. Le palme si configurano come corpi straziati, trasformati dalla violenza del conflitto.



Fig. 2 – *Iraq*, Sophie Ristelhueber, 2001, 3 fotografie a colori, cm. 120 x 180 ciascuna.

L'uso dell'arma da fuoco, sempre più potente e sofisticata, caratterizza la rappresentazione contemporanea della battaglia. L'arma stessa come estensione del corpo che ne provoca contemporaneamente la narcosi e l'arma come attore ibrido uomo-strumento tecnologico (cfr. Fabbri, Montanari 2004) può diventare il mezzo espressivo stesso scelto dall'artista piuttosto che la sua rappresentazione. Si viene a formare così quell'elemento intersoggettivo a livello di enunciazione che contribuisce a celare la presenza dell'autore empirico. La tattica dell'attante duale o collettivo (Greimas 1983) evitando appunto il totale controllo formale dell'autore, lascia che l'azione, in parte imprevedibile, della combustione e della deflagrazione prenda il sopravvento.

Cai Guo-Qiang, utilizza la polvere da sparo (Fig. 3) mantenendo l'ambiguità tra uso bellico e uso spettacolare, essendo i fuochi d'artificio la prima applicazione di questa invenzione in oriente. L'autore la utilizza sia per *performance* di grande impatto visivo e acustico, sfruttando anche l'effetto sorpresa che ne accentua l'effetto *shock* e di allarme, per eventi che spesso sono effettuati durante il giorno, al contrario di quanto avviene per gli spettacoli pirotecnici in occidente. Compensa questo effetto traumatico, accentuato dall'uso espressivo del fumo denso e pigmentato, con la tematizzazione di elementi naturali. L'effetto dominante sullo spettatore, tuttavia, non può non richiamare l'esperienza del bombardamento, accentuato con il lancio di oggetti paracadutati, dal fragore e dall'oscuramento del cielo.



Fig. 3 – *Elegy*, Cai Guo Qiang, 2014, Fuochi d'artificio diurni realizzati sul fiume di fronte al Power Station of Art, Shanghai, 8 agosto, ore 17:00, durata circa 8 minuti. Commissionato dal Power Station of Art, Shanghai.



Fig. 4 – *Impression of The Ninth Wave*, Cai Guo Quiang, 2014, polvere da sparo su carta, cm. 300 x 400, veduta dell'installazione alla Power Station of Art, Shanghai, 2014.

L'uso delle tracce lasciate dalle polveri e i loro effetti, analoghi a quelli della battaglia nelle *performance* e nei relativi video di documentazione, viene anche trasposto sul tradizionale supporto della carta (Fig. 4), che accoglie le impronte delle combustioni; di nuovo traccia terminale di un'azione svolta in modo tale da permettere solo un parziale controllo sul risultato finale, a volte corredato di elementi figurativi, ma che rimane dunque ancora nella forma di attante duale costituito da uomo-materiale esplosivo.

Per tornare ad esempi pittorici, inoltre, alla Tate Britain c'è una sala dedicata alla guerra coi disegni dei cosiddetti *war artist* assoldati dal governo inglese durante la Seconda guerra mondiale. Ricordiamo in particolare quelli di Sutherland incaricato dalla National Gallery di Londra per documentare le devastazioni dei bombardamenti su Londra e nel Galles, e quelli di Henry Moore sul comportamento degli abitanti di Londra, rifugiati nella metropolitana durante le incursioni.

Entrambi scelgono di rappresentare gli effetti delle azioni belliche, dunque le passioni, sulle cose e sulle persone. Spesso Sutherland utilizza la visione multipla dell'accadimento, anche questo un modo per negare il punto di vista unico autoriale e anche per introdurre un elemento temporale nella fruizione delle opere (Fig. 5). “A poco a poco mi resi conto – dirà poi riguardo a quell'esperienza – in mezzo a quel silenzio, della strana maniera in cui una forma si trasformava in un'altra. L'intelaiatura di un ascensore, ad esempio – tutto ciò che era rimasto in una casa che si indovinava esser stata di dimensioni imponenti – assomigliava, nella posizione assunta dopo il crollo, ad un animale. Le forme non erano quelle di un animale, ma la posa certamente era animalesca” (Ferrario, Ghinzani 2011). L'autore rappresenta e ci invita a percepire dunque gli oggetti e gli edifici come trasformati in cadaveri, in corpi fusi con l'ambiente. Un simile effetto di dilatazione temporale e rappresentazione di corpi dilaniati è costituito dalla quasi coeva serie pittorica le *Fantasie* di Mario Mafai, recentemente acquisite dalla Pinacoteca di Brera e installata per l'occasione al completo (Fig. 6). I piccoli dipinti narrano la strage dell'Hotel Meina sul Lago Maggiore nel 1943 operata dai tedeschi dopo una retata nei confronti di sedici ebrei. Anche qui lo stile mantiene alcuni caratteri del *ductus* pittorico barocco, la pennellata, l'imprecisione della forma che accentua il carattere dinamico ed espressionista (part. Fig. 7).



Fig. 5 – *Devastation*, Graham Sutherland, 1940. Tecnica mistazsu carta, Tate London.

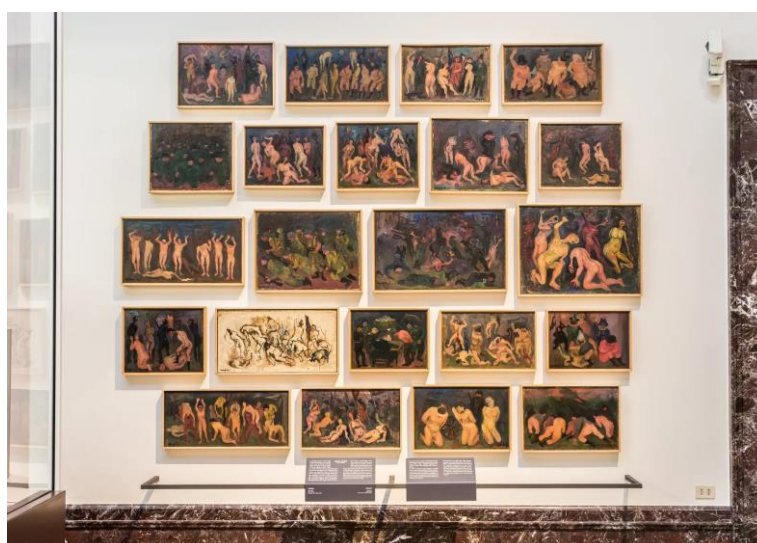


Fig. 6 – *Fantasie*, Mario Mafai, 1939-1943, 22 olio su tavola, cm. 300 x 400, veduta dell'installazione alla Pinacoteca di Brera, Milano, 2021.

8. Conclusioni

La rappresentazione diretta dei corpi lacerati (come in Mafai e in Wall) o la loro metaforizzazione nelle scene di devastazione (come in Sutherland e Riestelhueber) comunicano già all'esperienza dello spettatore una prima trasformazione somatica, attraverso una sorta di empatia già nota agli autori purovisibilisti, vedi i concetti *Einfühlung* di Hildebrand (1893) o di "significato materiale" in Berenson (1947), per essere poi potenziata col rinforzo delle caratteristiche estetiche evidenziate in questo articolo. Nell'arte contemporanea l'esperienza e la partecipazione dello spettatore vengono ulteriormente coinvolte, uscendo dalla pittura, attraverso l'introduzione dei linguaggi dell'Installation Art e della Body Art, permettendo una maggiore coinvolgimento e relativo *shock* (basti pensare alla presentazione della violenza sul corpo nelle *performance* di Abramovic, Gina Pane o nell'Azionismo viennese).

Inoltre, così come nell'utilizzo della serie, pittorica, grafica e fotografica o nella accentuazione parossistica dei dettagli, il tempo della fruizione viene dilatato. Esso inoltre assume un carattere fondamentale rientrando direttamente nella costituzione dei nuovi linguaggi artistici, come Video Art, Performance e Installation Art¹¹.

Le trasformazioni passionali che riguardano le esperienze estreme della battaglia implementano così la possibilità di essere espresse e agire sullo spettatore nei propri termini di efficacia simbolica ovvero in continua tensione tra attivazione e narcosi.



Fig. 7 – *Conquistatori (Fantasia n. 5)*, Mario Mafai, 1939-1943, olio su tavola, 35 x 57 centimetri.

¹¹ Claire Bishop (2005) vede proprio nelle forme di esperienza dello spettatore e il suo modo di vivere lo spazio la base per una tipologia del linguaggio dell'installazione artistica.



Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Bishop, C., 2005, *Installation Art. A Critical History*, London, Tate Publishing.
- Benjamin, W., 1936, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*; Frankfurt-Main, Edition Suhrkamp; trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi 1966.
- Berenson, B., 1947, *Aesthetics Ethics and History in the Arts of Visual Representation*, Ann Arbor, University of Michigan Press; trad. it. *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, Firenze, Electa 1948.
- Burnett, C., 2005, *Tate Modern Artists: Jeff Wall*, London, Tate Gallery.
- Calabrese, O., 1985, *La macchina della pittura*, Roma-Bari, Laterza.
- Calabrese, O., 1987, *L'età neobarocca*, Roma-Bari, Laterza.
- Careri, G., 1990, *Envols d'amour. Le Bernin: montage des arts et dévotion baroque*, Paris, Usher; trad. it. *Voli d'amore. Architettura, pittura e scultura nel «Bel composto» di Bernini*, Roma, Laterza 1991.
- Careri, G., 2005, *Gestes d'amour et de guerre: la Jérusalem délivrée, images et affects, XVIIe-XVIIIe siècle*, Paris, EHESS; trad. it. *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*, Milano, Il Saggiatore 2010.
- Corrain, L., 1999, *Leggere l'opera d'arte II*, Bologna, Esculapio.
- Corrain, L., 2016, *Il velo dell'arte. Una rete di immagini tra passato e contemporaneità*, Firenze, La Casa Usher.
- Corrain, L., a cura, 2004, *Semiotica della pittura*, Roma Meltemi.
- Corrain, L., Valenti, M., 1991, *Leggere l'opera d'arte*, Bologna, Esculapio.
- Deleuze, G., 1969, *Logique du sens*, Paris, Minuit; trad. it. *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli 1975.
- Deleuze, G., Guattari, F., 1980, *Mille plateaux*, Paris, Minuit; trad. it. *Mille piani*, Roma, Castelvecchi 1980.
- Didi-Huberman, G., 2000, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit; trad. it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri 2007.
- Didi-Huberman, G., 2002, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantôme selon Aby Warburg*, Paris, Minuit; trad. it. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri 2006.
- Elkins, J., 2001, *Pictures and Tears. A History of People who have Cried in front of Paintings*, Routledge, New York; trad. it. *Dipinti e lacrime. Storie di gente che ha pianto davanti a un quadro*, Bruno Mondadori, Milano 2006.
- Fabbri, P., 1998, *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza; nuova ed. accresciuta, a cura di G. Marrone, La nave di Teseo, Milano 2023.
- Fabbri P., Marrone, G., a cura, 2001, *Semiotica in nuce II*, Roma Meltemi.
- Fabbri, P., Montanari, F., 2004, "Per una semiotica della Comunicazione Strategica", in *E/C*, www.ec-aiss.it.
- Fabbri, P., Sbisà, 1985, "Appunti per una semiotica delle passioni", in P. Fabbri, G. Marrone, a cura, 2001, pp. 237-249.
- Ferrario, R., Ghinzani A., a cura, 2011, *Graham Sutherland 1940-1945. Disegni dalla città in fiamme*, Milano, Skira.
- Fortunati, V., Fortezza, D., Ascari, M., a cura, 2008, *Conflitti: strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*, Roma, Meltemi.
- Greimas, A. J., 1983, *Du sens II – Essais sémiotiques*, Paris, Seuil; trad. it. *Del senso 2*, Milano, Bompiani 1984.
- Greimas, A. J., Fontanille, J., 1991, *Sémiotique des passions. Des états choses aux états d'âme*, Paris, Seuil; trad. it. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Milano, Bompiani 1996.
- Floch, J.-M., 1985, *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Paris & Amsterdam, Hadès.
- Hildebrand, A. von, 1893, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg, Heitz & Mündel; trad. it. *Il problema della forma*, Messina-Firenze, D'Anna 1949.
- Innis, 1951, *The Bias of Communication*, Toronto University Press; trad. it. *Le tendenze della comunicazione*, Milano, Sugarco 1981.
- Krauss, R., 1999, "Reinventing the Medium", in *Critical Inquiry*, n. 25, pp. 289-305; trad. it. *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, Milano, Bruno Mondadori 2005.
- Lamberti, E., 2000, *Marshall McLuhan. Tra letteratura, arte e media*, Milano, Bruno Mondadori.
- Leonardo da Vinci, 1890 [1540ca], *Trattato Della Pittura, condotto sul cod. Vaticano Urbinate 1270*, Roma, Unione cooperativa editrice.
- Lancioni, T., 2001, *Il senso e la forma. Il linguaggio delle immagini fra teoria dell'arte e semiotica*, Bologna, Progetto Leonardo.
- Marin, L., 1980, "L'espace Pollock", in *Les cahiers du musée national d'art modern*, n.10, pp. 316-327; trad. it. in L. Corrain, a cura, *Semiotica della pittura*, Roma, Meltemi 2004, pp. 207-224.
- Marin, L., 1994, *De la Répresentation*, Paris, Gallimard; trad. it. *Della rappresentazione*, Roma, Meltemi 2001.
- McLuhan, M., 1962, *Gutenberg Galaxy The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press; trad. it. *La galassia Gutenberg*, Roma, Armado Editore 2011.



- McLuhan, M., 1964, *Understanding Media. The Extensions of Men*, New York, Signet; trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore 1967.
- Montanari, F., 2004, *Linguaggi della guerra*, Roma, Meltemi.
- Pezzini, I., a cura, 1991, *Semiologia delle passioni*, Bologna, Esculapio.
- Puiseux, H., 1997, *Les figures de la guerre*, Paris, Gallimard.
- Vattimo, G., 1989, *La società trasparente*, Torino, Garzanti.
- Virilio, P., 1984, *Guerre et Cinema*, Paris, Seuil.
- Warburg, A., 1932, *Gesammelte Schriften*, Leipzig & Berlin; trad. it. parziale *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia 1966.
- Wölfflin, H., 1888, *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München, Theodor Ackermann; trad. it. *Rinascimento e Barocco. Ricerca sull'essenza e sull'origine dello stile barocco in Italia*, Firenze, Vallecchi 1928.
- Wölfflin, H., 1915, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München, Bruckmann; trad. it. *Concetti fondamentali della storia dell'arte: la formazione dello stile nell'arte moderna*, Milano, Longanesi 1953.