

Studium/Punctum. Il turno di enunciazione dello spectator

Tiziana Migliore

Abstract

Semiotics studied Barthes' concepts of *studium* and *punctum*, but they still have not been integrated as tools of analysis in the semiotic methodology. *Studium* and *punctum* do not exclusively concern the code of photography, and do not arise only late along with the famous book *Camera Lucida* (1980), but depend on Barthes's particular conception of the ways we read the world. Thus, it is relevant to understand how *studium* and *punctum* can be introduced into the theory of discourse, and if they can bring any development to the research on enunciation. The description of a photo by Vik Muniz from the *Pictures of Magazine* series (2011) will show how the *spectator*, as the instance of action in the processes of *studium* and *punctum*, has his turns of speech.

In questo articolo l'enunciazione incontra i concetti barthesiani di *studium* e *punctum*, che la semiotica ha indagato, ma non ha ancora importato come sue categorie di analisi. Dopo averli rivisitati, dimostreremo che *studium* e *punctum* non riguardano solo il codice della fotografia e non nascono con *La camera chiara* (1980), ma dipendono da una più ampia concezione di Barthes sui modi di lettura del mondo. Tenteremo quindi di capire a che livello *studium* e *punctum* siano commensurabili con la teoria del discorso e se non riescano ad arricchire e sviluppare le ricerche sull'enunciazione, apportando alla conoscenza qualcosa che mancava o che non avevamo ancora colto. Il metodo è quello euristico fabbricano dell'*interdefinizione dei concetti*, dove "una noce schiaccia l'altra": si scopre meglio come funzionano *studium* e *punctum* attraverso il dispositivo dell'enunciazione; e, viceversa, si scopre altrimenti e oltremodo l'enunciazione attraverso *studium* e *punctum*.

Lo *spectator*, che è l'istanza di azione pertinente nell'opposizione *studium/punctum* – "tutti noi che compulsiamo, nei giornali, nei libri, negli album, negli archivi, nelle collezioni di fotografie" (Barthes 1980, p. 11) – osservato con gli strumenti della narrativa e dell'enunciazione, mostra di essere un ruolo attanziale mobile. Attiva la psiche, manifesta una serie di umori (Marrone 2016, p. 226) e non è sempre e solo un enunciario¹: spesso diviene un enunciatore e un *operator* a sua volta, se si tiene conto della concatenazione e della trasformazione coerente fra il particolare enunciativo e il *punctum* e il dettaglio enunciazionali. La descrizione di una fotografia di Vik Muniz dalla serie *Pictures of Magazine* (2011) mostrerà che anche nel visibile *spectator* e *operator* hanno "turni di parola".

1. "La mia regola strutturale"

Ne *La camera chiara* (1980) Barthes esplicita, in relazione alla forma fotografica, la presenza di una "dualità", di due elementi discontinui, "eterogenei in quanto non appartenenti allo stesso mondo", eppure concomitanti e talmente ricorrenti da fargli "subodorare" quella che lui chiama "la mia regola strutturale" (Barthes 1980, pp. 23-25).

Il primo elemento è "una distesa", ha l'estensione di un campo che si vede in funzione del sapere, della

¹ Sugli scambi di posto fra enunciatore ed enunciario, per cui l'attività interpretativa è pronta a tradursi in una "rfigurazione" verbale e visiva cfr. Migliore 2017. Riscontriamo un meccanismo simile in Barthes e ci interessa capire come funziona qui.

cultura che ciascuno ha. È qualcosa di codificato, può essere più o meno riuscito, ma rinvia a un'“informazione classica”: “la rivolta, il Nicaragua e tutti i segni dell'una e dell'altro: combattenti poveri, in abiti civili, strade in rovina, morti, dolori, il sole e i gravi occhi degli Indios”. Ne discende un “affetto medio”, “un addestramento”. Questo elemento è *studium*, nel senso latino del termine: applicazione a una cosa, partecipazione ma senza particolare intensità (*ivi*, p. 27).

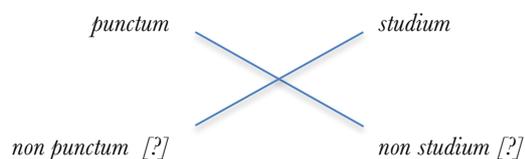
Il secondo elemento “infrange” e “scandisce” lo *studium*. “Oggetto parziale” intenso, “esce dalla scena come una freccia” e “mi trafigge”, mi ferisce. Per designarlo esiste una parola adatta, in quanto “rinvia all'idea di punteggiatura e le foto sono in effetti punteggiate di questi punti sensibili”. È *punctum*: “puntura, piccolo buco, macchiolina, piccolo taglio – e anche impresa aleatoria, dado gettato” (*ivi*, p. 28). Nella foto di Koen Wessing, *Nicaragua. Genitori davanti al cadavere del figlio* (1979, Fig. 1), questa dualità sta nello *studium* dell'insurrezione in Nicaragua con la strada dissestata, i genitori, i parenti, gli amici e nel *punctum* del lenzuolo portato dalla madre in lacrime.

Lo *studium* – continua Barthes – appartiene all'ordine del *to like*, del mi piace/non mi piace; mobilita un desiderio noncurante, è una sorta di educazione, di sapienza e cortesia, che riconcilia fotografia e società. Il *punctum* è invece dell'ordine del *to love*, è privato, “non riguarda che me” (*ivi*, p. 29): la larga cintura, le braccia dietro la schiena e soprattutto le scarpe con il cinturino *démodé* della donna di colore, sorella o figlia, nel *Ritratto di famiglia* (1926) di James van der Zee (*ivi*, p. 44). Il *punctum* “libera il tratto che rapporta all'unico” (Derrida 1981, p. 296).



Fig. 1 - *Nicaragua. Genitori davanti al cadavere del figlio*, Koen Wessing, 1979.

Prima osservazione: questi due elementi, *studium* e *punctum*, formano una categoria sull'asse dei contrari. Sono concomitanti, ma non simultanei. Si oppongono binaristicamente per la tensione che li caratterizza: lo *studium* è esteso e riconosce la scena come una totalità integrale, il *punctum* è intenso e afferrisce a un'unità partitiva. Le reazioni patemiche e cognitive che scatenano sono distinte. Lo *studium* attiva la curiosità e il piacere, il *punctum* la sorpresa e il sensibile. Potremmo aggiungere, riprendendo René Thom (1988), che lo *studium* è saliente, fa emergere configurazioni decodificabili storicamente e culturalmente, mentre il *punctum* è pregnante: non si limita a incuriosire, ma investe e sommuove il corpo e i sensi. È possibile che alcuni testi mettano in scena i contraddittori e i complementari di questa coppia di contrari? Che tratti semiotici avrebbero? Ci torneremo (§ 5.2.).



2. Concatenazioni enunciazionali

Studium e *punctum* non sono apporti esterni alle fotografie, ma effetti di processi testuali che animano lo spettatore in maniera diversa, “attraverso questo occhio che pensa” (Barthes 1980, p. 47). I due elementi marcano motivi di interesse difformi in seno a situazioni empiriche – “stavo sfogliando una rivista illustrata” (ivi, p. 23). Nella cornice della comunicazione fra testi e pubblico c’è commensurabilità con la teoria dell’enunciazione, propriamente con i due livelli dell’enunciazione enunciata e della prassi enunciazionale, per la continuità di senso che *studium* e *punctum* garantiscono. Nessuno dei tanti esempi forniti da Barthes, infatti, dà adito a divagazioni peregrine, ad abusi interpretativi, a considerazioni inopportune, impertinenti o create di sana pianta. Al contrario *studium* e *punctum* sono sempre aspetti che lo spettatore coglie a partire da temi e figure empirici. La “regola strutturale” di Barthes prolunga dunque la tesi di una pragmatica semanticamente inscritta, interna al testo, cioè della correlazione forma-senso tramite “una testa di Medusa che sta nel cuore della lingua” (Benveniste 2009, trad. it., p. 52). Il *punctum*, soprattutto, “permette alla fotografia di superare se stessa” (Marrone 2016, p. 228).

2.1. Aspettualità delle prassi di enunciazione

Barthes offre indicazioni fruttuose alla semiotica sia generativa sia interpretativa. Esamina i modi di ricezione spettatoriale sotto forma di concatenazioni di enunciazione fra istanze produttive e istanze fruttive. Mette a regime, tracciandola per anticipazione, la reazione predicativa del fruitore, le sue letture lente e pigre oppure spedite, “contratte come una belva” (Barthes 1980, p. 50). La *mathesis singularis*, che dà valore alla contingenza, impedisce certo di giungere a definizioni univoche. Ma c’è una ricerca preziosa qui sulle dinamiche interenunciazionali, sui simulacri degli attanti comunicativi, sulle strategie propriamente di *shifting*, del “discorso spostato”, che va inglobata, come anello mancante della teoria e della metodologia semiotiche. Sondiamola attraverso la descrizione di Barthes.

Il *punctum* è un evento in co-presenza, come lo “sguardo in macchina” nell’enunciazione enunciata, che “mi fissa nell’istante e nel luogo in cui lo fisso” (Barthes 1980, p. 111). Supplemento inevitabile del testo, non è “voluto”, nel senso che non è cercato dall’*intentio operis*, non è programmato, ma ha la peculiarità di prendere in carico e semantizzare l’“avventura” che ne consegue (ivi, p. 21), “il lavoro percettivo dello *spectator* di costruzione di quel *punctum* come significante, che è già il problema della costruzione del senso” (Mangano 2018, p. 68). Barthes avanza su quella che in termini semiotici chiameremmo la dimensione aspettuale dell’atto di enunciazione, cioè i punti di vista attoriali, spaziali e temporali dell’enunciazione in atto. I semiologi sanno riconoscere e analizzare le sfaccettature aspettuative enunciative. Poche sono invece le indagini sulla durata e sugli aspetti della prassi enunciazionale, oltre l’idea dell’attesa di un enunciario.



Fig. 2 - *Andy Warhol*, Duane Michals, 1958

“Io animo la foto e lei mi anima”, scrive Barthes (1980, p. 21). Il *punctum* turba, crea un ritmo sincopato, “è un’esplosione che provoca una piccola incrinatura nel vetro del testo o della foto” (ivi, p. 50). Ha una “forza di espansione metonimica” di tipo proustiano, per cui di fronte alla fotografia di André Kertesz con il violinista tzigano, cieco e guidato da un bambino, Barthes ritrova i borghi attraversati in occasione di passati viaggi in Ungheria e Romania. Oppure, restando “un particolare”, esso arriva a “riempire un’intera fotografia”, come “la materia un po’ ripugnante delle unghie a spatola, insieme tenere e annerite” (ivi, p. 47) nel ritratto di Andy Warhol di Duane Michaels (1958, Fig. 2). L’attenzione è per i momenti successivi all’incrinatura, molti dei quali, benché singolari, sono però pertinentizzati dallo studioso e spiegati. Il *punctum* può anche manifestarsi “in un secondo tempo”, in “mancanza fisica della foto”, che ciò nonostante “continua a lavorare dentro” finché non “risale da solo alla coscienza affettiva” (ivi, p. 55).

2.2. *Punctum saliens lucidum*

Per Dominique Chateau (2017) questo *punctum temporis* non istantaneo ma che suscita movimento e si protrae nel tempo arriverebbe a Barthes da Etienne Souriau, dalla sostituzione del *cogito ergo sum* cartesiano – anzi, contestando l’“Io”, del *nunc cogitatur, ergo quid est* – con il *patefit, ergo quid est*: “è patente, dunque è” (Souriau 1955, p. 98, trad. ns.). Ogni cosa esiste, prima che attraverso il pensiero, manifestandosi visivamente, scoprendola come un “*punctum saliens lucidum* che è costitutivo della mancanza nella purezza del non essere”. Si dà “saltando fuori” (ivi, p. 99, trad. ns.). Le operazioni che caratterizzano il *punctum* sono proprie allora “non dell’essere né dell’avere o del potere, ma del fare e al fine di oltrepassarne i limiti” (ibidem, trad. ns.), modo di esistenza dell’opera ancora da produrre (Souriau 1956). Souriau dà un esempio molto chiaro, dove stupisce l’omonimia di termini con Barthes: “lo scultore, che con il martello percuote il blocco di pietra per trasformarlo in una statua, fa saltare in aria delle schegge che potranno essere raccolte da altri e servire a nuove instaurazioni” (1955, p. 100, trad. ns.). Interventi e recuperi concreti da parte di istanze che non sono “lo scultore” garantiscono il “carattere di avventura” del *punctum* (ivi, p. 101, trad. ns.) – il suo aspetto di presente al futuro – e un procedere non alla cieca ma con una “forza di espansione” orientata.

2.3. Ingrandimenti. “Un lampo che fluttua”

Nella riflessione di Barthes l’operazione più prossima al *punctum* e da esso incoraggiata è l’atto di ingrandimento. Un particolare iconico, plastico o figurale, punge lo sguardo, diventa dettaglio ed è quindi suscettibile di essere estratto. Un passaggio de *La camera chiara* esplicita queste dinamiche:

Credo che, ingrandendo il particolare “in serie”, finirei finalmente col pervenire all’essere di mia madre. Ciò che Marey e Muybridge hanno fatto in qualità di *operatores*, io voglio farlo in qualità di *spectator*: io scompongo, ingrandisco, e, per così dire, rallento, per avere finalmente il tempo di sapere (Barthes 1980, p. 100).

L'enunciatorio si fa enunciatore, "sviluppando" l'opera dell'enunciatore a monte, mutando un particolare in dettaglio. E questo lo mette in condizione di conoscere. Il rifiuto del *punctum temporis* come momento che non ha movimento (Arnheim 1954; Gombrich 1964) è superato dall'idea di una concatenazione tra la temporalità del testo visivo e i processi di ricezione non solo percettivi, ma rielaborativi: "scomporre", "ingrandire", "rallentare" per "sapere" (Barthes 1980, p. 100). Appunto il *cogitatur* è un effetto e un prodotto del *patefit*, di ciò che si rende manifesto con una serie di operazioni *ad hoc*, che cominciano a far "fluttuare" il "lampo", la puntura del *punctum* (*ivi*, p. 55). Ecco perchè il *punctum* "sopraggiunge su una competenza ancora da costruire" (Basso, Dondero 2006, pp. 59-60). Lo *spectator* valuta in situazione come aggiustarsi alle forme del testo e prolungarle. Il cosiddetto "dettaglio", allora – lo vedremo – non è interamente enunciativo, ma, come suggeriva Calabrese (1987), "dipende dal programma d'azione del dettagliante", "presuppone un soggetto che taglia un oggetto". L'atto del dettagliare è successivo al *punctum*.

Barthes indica anche "quando non è *punctum*": non lo è la mano di uno dei due mozzi posata sulla coscia di Savorgnan De Brazza nel celebre scatto di Nadar (Fig. 3). Questo gesto "incongruo" richiama

l'attenzione ma non è un *punctum*, perché l'atteggiamento è codificabile come "strambo" e ciò che si riesce a definire non può pungere (Barthes 1980, p. 100). "Per me il *punctum* sono le braccia conserte dell'altro mozzo" (*ivi*, p. 52).

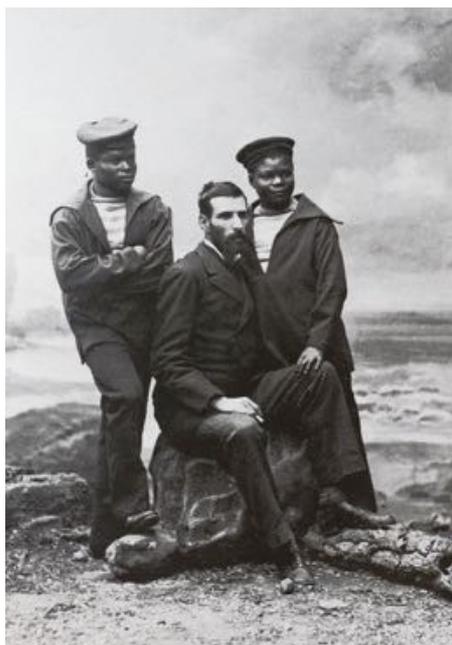


Fig. 3 - Pierre Savorgnan de Brazza, Félix Nadar, 1882.

3. Strade tracciabili. L'avvenimento del dettaglio

Si è mancato di riconoscere il legame fra *punctum* e dettaglio, benché Daniel Arasse, nel suo saggio, non abbia lesinato riferimenti a Barthes:

Il taglio, cioè la denominazione". La formula di Roland Barthes ricorda che il taglio del reale, già nella sua percezione, è un'attività investita e attraversata dall'istanza linguistica. Riconoscere un oggetto o una figura consiste nel poterli nominare, nell'isolarli, e nel dettagliarli dal flusso e dal *continuum* reale. Col suo resistere ad ogni denominazione referenziale, ad ogni forma di riconoscimento identificante, il dettaglio [...], attraverso l'ostacolo che frappone alla trasparenza della rappresentazione, dà localmente all'immagine la sua importanza come pittura, stabilendo un potere permanente di sollecitazione sensoriale (Arasse 1996, trad. it., p. 266).



La rielaborazione pragmatica da parte dello spettatore sarebbe verbale, prima che manuale, e replicherebbe l'immagine hjelmsleviana della rete gettata sul *continuum*, per segmentarlo. In campo pittorico chiameremmo questa attività *ekphrasis*, limitata però a una porzione dell'intero quadro.

3.1. Dal particolare al *punctum* al dettaglio

Il *punctum* diventa dettaglio, per Arasse, nella cattura verbale del particolare, che lo restituisce “brillante”, trionfante” (*ivi*, p. 358). La differenza fra particolare e dettaglio è nota ed è stato Arasse a evidenziarla: il particolare è un elemento del quadro; il dettaglio è quando uno di questi particolari suscita “una sincope significativa” (*ibidem*) ed è riconosciuto come un segno, con un'espressione che apre però a un contenuto di ordine diverso da quello generale del quadro. Si pensi al senso del “cavaliere parentesi” di Albrecht Altdorfer (*San Giorgio nella foresta*, 1510) in Calvino (1984). Con una metafora, il dettaglio è una “finestra” affacciata su altri panorami. Non necessariamente iconico, si contraddistingue per essere “una figura del dissimile” (Didi-Huberman 1990) che irrompe nel presente proponendo una storia a sé. Funziona nel suo effetto di presenza, rendendo opaca la scena rappresentata. La sua efficacia è in ogni caso somatica, esercitata sul sensibile.

Proviamo a ricostruire i passaggi enunciativo-enunciazionali dal particolare, attraverso il *punctum*, fino al dettaglio. Molte “avventure” di ricezione personali sono infatti tracciabili in questa successione. La lettura del testo visivo si compie in una durata – che è il motivo per cui Greimas (1984) attribuisce un ruolo all'intuizione nella procedura descrittiva (Migliore 2018b) – con l'iscrizione di un avvenimento di pittura nel tempo dello sguardo. Mentre il particolare è enunciativo e non tutti i particolari sono *punctum* – Barthes lo ha dimostrato a proposito della foto di Nadar – tutti i *punctum* sono enunciazionali e nascono come particolari del testo. Il particolare si trasforma in *punctum* a contatto con uno sguardo che, anche a distanza di tempo, se ne sente colpito. Il *punctum*, però, proprio perché è un “sintomo di turbamento”, è in sé “impossibile da definire” (Barthes 1980, p. 52). La possibilità della sua “denominazione”, della traduzione linguistica, accompagnata da mosse di ingrandimento, di zoom, di effettiva estrazione e rfigurazione, rendono il *punctum* un dettaglio, che a posteriori mostrerà il punto di vista del dettagliante.

3.2. Sorprese e ricompense. Il *punctum* di Rilke

“Culmine” del processo di rappresentazione del pittore e del processo di percezione vissuto dallo spettatore, il dettaglio, con il suo effetto “dislocante”, pone per un momento quadro e spettatore “in uno stato di privazione di intelligibilità”, sospendendo la significazione del quadro e tornando a uno stadio virtuale del senso” (Arasse 1996, p. 358). Poi, nel continuare l'opera da cui parte attraverso varie operazioni, può colmare questo vuoto. È il tema del rapporto della storia col fantasma, della deviazione e dislocazione dell'enunciazione dal luogo del Padre al luogo fantasmatico del corpo del figlio, con affidamenti pur aleatori per la trasmissione del sapere. Arasse ne parla in termini di “sorprese” e “ricompense” dello spettatore. Ma sono ricompense spesso “sconcertanti”, perché il dettaglio di un volto dipinto da Correggio può provocare *shifting* temporali verso epoche diverse, rivelando, per esempio, sembianze settecentesche (*ivi*, p. 12).

La penultima pagina del testamento di Rilke è emblematica a riguardo. “Svela il punto che lo lascia sconvolto (un *punctum*, nel vero senso in cui lo ha inteso Barthes)” (*ivi*, p. 227). Immerso nella contemplazione di una riproduzione della *Madonna di Lucca* di Jan van Eyck (1436, Fig. 4), Rilke è attratto da uno dei luoghi meno significativi dell'opera:

E d'improvviso desiderai, desiderai, oh desiderai con tutta l'intensità di cui il mio cuore fu mai capace, desiderai essere non una delle due piccole mele del quadro, non una di quelle mele dipinte sul davanzale dipinto – già questo mi sembrava un destino eccessivo... No: diventare la morbida, piccola ombra poco appariscente di una di quelle mele – ecco il desiderio in cui su concentrava tutto il mio essere (Rilke 1925, p. 109).

Non occorre trovarsi di fronte all'originale perché un elemento del quadro, perfino il più “infimo”, punge lo sguardo, permettendo di “spostare avanti, contemporaneamente, l'insieme figurativo da cui

prende vita e il suo messaggio” (*ibidem*). Il dipinto enunciato, tramite il *punctum*, poi nell’“avvenimento del dettaglio”, muta livello di percezione e scala. In arte accade lo stesso nel rapporto di derivazione dei generi, soprattutto fra la natura morta e il quadro di storia, che la conteneva *in nuce* come “rifiuto moderno” (Arasse 1996, § 1). Il desiderio muove queste dinamiche in maniera “arbitrariamente soggettiva” (*ivi*, p. 227), ma con effetti di cambiamento sia nella fruizione pubblica sia nello sviluppo dei generi artistici.



Fig. 4 - *Madonna di Lucca*, Jan van Eyck, 1436, olio su tavola, cm 49,5 x 65,5, Francoforte sul Meno, Städtisches Kunstinstitut, particolare

Nel caso di Rilke l’avvenimento del dettaglio è propriamente verbale: si manifesta in termini di denominazione di una certa “mela”, anzi “della sua piccola ombra poco appariscente”, che “folgora” il poeta a motivo della sua testura, per la sensazione tattile di morbidezza che suscita (*ibidem*). La testura induce inoltre un movimento anomalo, inverso, dal mondo della vita al quadro: è il dettaglio enunciativo qui ad assorbire l’istanza di sguardo enunciazionale. Da quel momento, comunque, per la fortuna del brano, divenuto un paratesto del dipinto fiammingo, altri testi fotografici riprodurranno la porzione isolata verbalmente da Rilke, incidendo sull’immagine individuale e collettiva della *Madonna di Lucca*.

4. Studium/punctum oltre “La camera chiara”. Le proporzioni della percezione

È tempo di notare che la logica *studium/punctum* della continuità fra due grandezze – il testo per come opera, da un lato, e le prassi del fruitore dall’altro – non nasce con *La camera chiara* negli anni Ottanta, ma è alla base del pensiero di Barthes. Stava già nell’analisi del discorso storico, dove Barthes (1954), a proposito del gesto enfatico di Napoleone nel racconto di Michelet e nel ritratto di Antoine-Jean Gros (*Napoleone al ponte di Arcole*, 1801), cita l’incisione di Albrecht Dürer con Maometto II (1518, Fig. 5). Un *relé* di identità “lo colpisce”: l’enfasi non del sultano, “il Conquistatore”, ma di un anonimo soldato tedesco dietro il cannone, che sprona alla battaglia. “La loro immobilità dinnanzi allo storico o dinnanzi al pittore imprigiona un gestuario, uno stile d’azione: e così si trova a essere fondata, la Storia” (Barthes 1954, p. 63).



Fig. 5 - *Landschaft mit Kanone (Die große Kanone)*, Albrecht Dürer, 1518

Qualsiasi fatto, in Barthes, è misura della proporzione dell'atto percettivo. Così "Saul Steinberg altera non i fatti, ma la proporzione dei fatti" (Barthes 1976) e Arcimboldo sollecita più livelli di percezione: nei suoi ritratti alcuni sensi sono culturali, altri si producono innescando movimenti attrattivi e repulsivi del corpo (Barthes 1982). *Studium* e *punctum* non riguardano solo processi locali, ma la Storia, che è il risultato di spostamenti discontinui. In Barthes, come in Foucault (1969), il "quadro" è il mezzo privilegiato di comprensione della Storia. Perché il quadro: 1) ha una funzione visiva, perciò comparativa, quindi logica²; 2) tiene radunati in una percezione simultanea spazi, attori e tempi normalmente dispersi; e 3) vive nella "ripresa". "Contiene al suo interno tante opere quanti sono i livelli di percezione: isolate, guardate, ingrandite e trattate in dettaglio [...]. Nicolas de Staël sta in 3 cm² di Cézanne" (Barthes 1973, p. 220). Discorso storico, disegno, pittura, fotografia confidano nelle possibilità dislocative del dettaglio. Il teatro pure, quello brechtiano almeno, dove "il dettaglio è come un quadro nel quadro, rompe l'impasto, la continuità" (Barthes 1959). Un artista oggi esemplifica al meglio la concomitanza di *studium* e *punctum* in processi successivi e progressivi di co-enunciazione: è Vik Muniz, la cui tecnica è stata oggetto di indagine in altra sede (Migliore 2018a) e che qui esamineremo a proposito del ciclo *Pictures of Magazine* (2011).

5. Vik Muniz. *Pictures of Magazine* (2011)

Di formazione scultore, Vik Muniz, dalla fine degli anni Novanta e via via in maniera sempre più sistematica, espone fotografie digitali di collage che, nell'insieme, simulano dipinti noti della cultura occidentale. La sua strategia di enunciazione prevede due fasi e una retorica cinetica costante da parte dello spettatore: quelle che a distanza sembrano riproduzioni pittoriche di famosi quadri, eseguite con colori pastosi e texture tattili, si rivelano essere, da vicino, foto di *patchwork* di miriadi di ritagli cartacei. Il ricorso a media eterogenei, inscatolati e sovrapposti, sfocia in configurazioni organiche che non mancano però di materializzare le operazioni di analisi e di nuova sintesi che ci stanno dietro. Le serie realizzate da Muniz si distinguono sulla base dei repertori dei materiali di recupero. Se in *Afterglow. Pictures of ruins* (2017) l'artista brasiliano ritaglia, bricola e rienuncia da cataloghi e manuali d'arte, in *Pictures of Magazine* (2011), come indica il titolo, compulsa riviste, giornali e rotocalchi.

Una foto fra tutte, *Girl Reading, after Jean Baptiste Camille Corot* (2012), permette di approfondire il concetto di *spectator*-enunciatore. Appartiene alla serie *Pictures of Magazine* (2011-) ed è un *remake* del quadro di Camille Corot *La lettrice* (1845-50).

² "Michelet ha camminato nella storia come un nuotatore traversa l'acqua, la Storia lo circondava come una distesa liquida. Soltanto il quadro, più raro, ha una funzione visiva, perciò comparativa, quindi logica" (Barthes 1954, p. 30, trad. ns.). Sul concetto di quadro in Barthes cfr. Migliore 2015.

5.1. *Studium e punctum* di Corot

Il motivo della lettrice in pittura, ricorrente nella storia dell'arte, è declinato da Corot a metà dell'Ottocento attraverso un piccolo ritratto, di 42.5 x 32.5 cm, in cui la lettura è un momento privato della modella in atelier (Fig. 6). La cornice taglia fuori lo spazio quasi per intero, isolando lei in campo medio, una tela vuota alle spalle, che la inquadra a metà, e parte di un cavalletto a destra. Il formato rettangolare alto dà risalto alla posa della figura umana in primo piano rispetto al rettangolo lungo della tela neutra sullo sfondo. Se si tracciano gli assi della griglia topologica, risaltano le aree superiore e inferiore della scena, che individuano rispettivamente il capo chino con gli occhi bassi e il libro fra le mani. Anche le aree centrale e periferica sono marcate, la prima per via della prospettiva a punto di fuga centrale, convergente nel petto della donna, la seconda per la posizione della firma. I contorni sono molto sfumati, si sfaldano nel colore. La luce proviene dall'alto e da sinistra e ampio è l'uso del chiaroscuro, specie nel collo, mentre la tavolozza è ridotta al minimo, all'impiego di quattro dominanti: rosso, verde, marrone, bianco e giallo oro. A livello eidetico e cromatico il ritratto è un capolavoro poetico di rime e contrasti fra orizzontali – i lati lunghi della tela vuota, la base del cavalletto e la mano destra che ferma le pagine – diagonali – i lati corti della tela, le pieghe della gonna, l'altezza del cavalletto e il braccio sinistro – tonalità rosse – il bolero, il nastro e la firma – verdi – la gonna, la tela – e bianche – la camicia e il libro. Il rosso carminio acceso del bolero sulla camicia candida campeggia al centro.



Fig. 6 - *La lettrice*, Camille Corot, 1845-50, olio su tela, Fig. 7 - *Girl Reading*, after Jean Baptiste Camille Corot, Vik Muniz, 2012, stampa digitale, cm 271.8 x 180.3, Rena Bransten Gallery

Colpisce l'analogia di forma e di colore tra la tela in alto e la gonna in basso, due trapezi verdi enantiomorfi che presentano però alcune differenze: la tela sta dietro, è liscia, satura, piatta e spigolosa; la gonna è davanti, è striata, insatura, volumetrica e arrotondata. Ancora: l'orientamento della tela riportata, da sinistra verso destra, è contrario a quello della gonna, che invece va nel senso dell'atto di lettura, da destra verso sinistra. In proposito la terza componente della scena, il cavalletto, pur accanto alla tela, sembra tradurre in forma diagrammatica la posa di tre quarti e lo schema motorio della donna. Correlando forme dell'espressione e del contenuto in maniera semisimbolica, potremmo dire:



sfondo, liscio, piatto, spigoloso, sinistra-destra : primo piano, striato, volumetrico, arrotondato, destra-sinistra

::

mondo dell'arte : mondo della vita.

La tela in profondità presenta il mondo dell'arte, con i suoi strumenti e le sue logiche e inglobante il busto della modella, mentre la gonna in superficie presenta il mondo della vita. C'è uno scarto fra la raffigurazione del primo mondo, che il pittore può e sa dominare, di cui è padrone, e quella del secondo, che vorrebbe catturare ma gli sfugge. Nell'aspetto e nella dimensione temporale il /mondo dell'arte/ è quieto, continuo e perenne; il /mondo della vita/ è durativo e discontinuo e straborda nell'al di qua del quadro. Dall'angolazione e dal punto di vista del dipinto è possibile risalire all'"io, qui e ora" dell'enunciazione: il pittore è prossimo alla figura femminile, a sinistra e più in basso di lei. Sta poco discosto dalla firma, "Corot", ospitata *in extremis* dalla gonna, allineata al libro e rossa, in rima cromatica con il nastro e il prezioso bolero.

L'autocelebrazione del "dipintor che dipinge sé" – la tela che in alto e in fondo inquadra il busto della modella – è leggibile: era lo *studium* di Corot, l'informazione canonica, la sua coscienza culturale. Ma qui la lettura che si chiede di comprendere, di guardare da vicino e da sott'in su, è un'altra. Verte sulle pagine intonse del libro in mano alla donna e sul *punctum* che ha trafitto il pittore: un lampo, un momento inatteso in atelier, indecifrabile perché appassionato.

5.2. Punteggiature. *Girl Reading, after Jean Baptiste Camille Corot*

Nel lavoro di traduzione di Muniz la lettura resta un tema metariflessivo. In Corot mostrava l'irriducibilità della vita all'arte e qui?

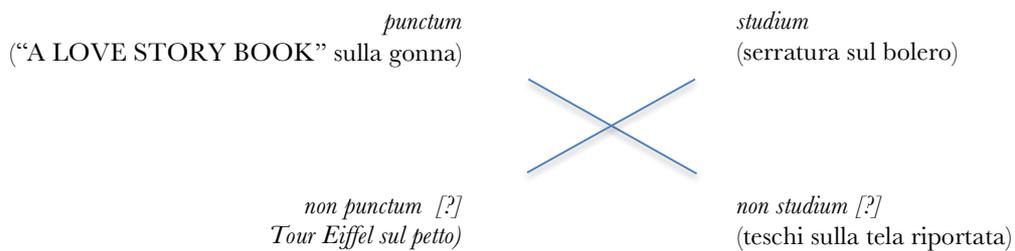
A prima vista *Girl Reading, after...* (2012) riproduce fedelmente il quadro di Corot. Un confronto attento, però, porta a scoprirne la risemantizzazione, giocata su valori plastici e figurali e che, come sempre accade nel dialogo diacronico fra artisti, riguarda nuove posizioni di pensiero dell'arte sul mondo e su se stessa. Il formato è più stretto, ma soprattutto è gigantesco, alto più di sei volte e lungo più di cinque l'originale. Significativamente, la fotografia di Muniz taglia buona parte della gonna in basso e del cavalletto a destra, zoomando sulla modella fin quasi al mezzo busto. Le campiture pittoriche piatte e a tinta unita sono ora animate da ritagli di giornale che, analoghi per colore e incollati così da restituire le fattezze del ritratto, apportano però le proprie scritte e numerosissime figure. Partendo dall'alto, si vedono sullo sfondo, che era monocromo: il fianco di un edificio con finestre, tre copie della fototessera di una donna, la fiamma di una candela, sguardi maschili, un sole, automobili, scale, ponti, antenne televisive, pellicole fotografiche, le scritte "PET" e "CLICK". La tela verde del quadro di Corot è ora profilata da frammenti di un metro sartoriale, caratterizzata dalle scritte "DISPLAY", "C'EST CHIC!", "DESSERTS", "BRASIL" e formata dalle minuscole figure di un orologio, una bussola, un tergitristalli, un cronografo, teschi, mascherine, dita puntate e pugni, tazze da caffè, numeri cerchiati di un telecomando che assimilano la tela a uno schermo televisivo. Vi si distingue la bandiera del Brasile. Sulla testa della modella scorgiamo un paio di occhiali da sole, una fascia leopardata, vetri, luci e il titolo della canzone dei Police "I CAN'T STAND LOSING YOU". Sul suo volto c'è un altro volto di donna, mentre sul petto si trovano una riproduzione della Tour Eiffel, una ruota, una chitarra elettrica, il disegno di un bambino e le scritte "METABOLISM" e "KEEP IT LIKE A SECRET". Il bolero mostra una stella, un cuore, una serratura, la rete metallica di un letto, la maschera di un supereroe, una bocca sorridente, una foto di Frida Kahlo e le scritte, sempre sparse, "ARTIST", "Do it", "EXIT". La gonna raduna infine le figure di un pastore tedesco, di un volto maschile, delle scritte "A LOVE STORY BOOK" e "GIANT".

Girl Reading, after... interpreta il *punctum* nel senso di di una "punteggiatura" del testo visivo, cioè di incursioni, in fase di ricezione estetica, capaci di "mettere i puntini sulle i" (Marin 1988: 19, trad. ns.). Il collage di ritagli verbovisivi fissati dalla foto riesce infatti a decifrare a suo modo, a tradurre, la visione inattesa, greimasianamente "imperfetta", del pittore di fronte alla modella. La "lettura" qui non aspettualizza più il momento privato della donna in atelier e la reazione del pittore, ma gli svariati accoppiamenti enunciazionali, nel tempo, fra il quadro e i suoi spettatori, le avventure dei fruitori



“punti” dall’opera di Corot. Se i frammenti monocromi del collage esemplificano particolari rimasti tali, tutti gli altri con le figure e le parole costituiscono invece dei dettagli, aggiustati alle “ottiche coerenti” (Zemsz 1967) del Novecento e del nostro secolo e passati attraverso la condizione del *punctum* e – perché no? – dello *studium*. La serratura, associazione di pensiero con la riservatezza della modella, e la frase “KEEP IT LIKE A SECRET” potrebbero rappresentare dettagli sorti da *punctum* del bolero rosso, in contrasto con il ritaglio della striscia di metro sulla finta tela verde o della scritta “A LOVE STORY BOOK” sulla gonna, più coerenti con la logica dello *studium*, delle curiosità sulla storia del piccolo ritratto.

Tornando all’ipotesi di riconoscere contraddittori e complementari della categoria di Barthes, la sagoma della Tour Eiffel sul petto della donna potrebbe ricoprire il posto del *non punctum*, di una reazione cioè complementare allo *studium*: la provenienza della modella ha ricordato allo *spectator* il monumento simbolo della Francia, che però è stato costruito dopo Corot, in un’altra epoca. Un *non studium*, complementare al *punctum*, potrebbe essere invece il gruppo di teschi sulla tela riportata, sintomo dell’impatto che quella zona apparentemente vuota ha avuto sullo *spectator*, tanto da far risalire a galla il passato. Ecco un *punctum* ibrido, che si nutre della cultura dello *studium*.



Volti maschili e femminili e occhi sparsi sollecitano nuove estrazioni dal quadro di Corot. Sono figure di secondo grado allusive all’efficacia non solo simbolica di certe opere sugli spettatori. Altri dettagli fuori da questo schema – la bandiera del Brasile e la scritta “BRASIL” sulla tela; la data “2012” sul bolero – rivendicano ironicamente la paternità del lavoro di Muniz. E la firma di Corot? Al posto dove stava non c’è nulla. Però a destra, più o meno alla stessa altezza sulla gonna, la scritta “GIANT”, tagliata dal bordo della foto e coronata da due astronauti in tuta rossa, è un segno particolare di riconoscimento.



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.

- Arasse, D., 1996, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion; trad. it. *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Milano, Il Saggiatore 2007.
- Arnheim, R., 1954, *Art and Visual Perception: a Psychology of the Creative Eye*, Berkeley, University of California Press; trad. it. *Arte e Percezione Visiva*, Milano, Feltrinelli 2002.
- Barthes, R., 1982, "Arcimboldo ou Rhétoricien et Magicien", in *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil; trad. it. *Arcimboldo*, Milano, Abscondita, 2005.
- Barthes, R., 1980, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil; trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi 1980.
- Barthes, R., 1976, "All Except You. Saul Steinberg" [1976], Paris, Galerie Maeght, Edition d'art Repères 1983; trad. it. in *Saul Steinberg*, a cura di M. Belpoliti e G. Ricuperati, *Riga*, 24, Marcos y Marcos, pp. 197-217.
- Barthes, R., 1973, "Réquichot et son corps", in *L'obvie et l'obtus: Essais Critiques III*, Paris, Seuil; trad. it. "Réquichot e il suo corpo", in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi 1985.
- Barthes, R., 1959, "Sept photo-modeles de Mère Courage", *Théâtre Populaire*, 35; trad. it., *Sette fotografie-modello di Madre Coraggio*, in *Roland Barthes. Sul teatro*, a cura di M. Consolini, Roma, Meltemi 2002, pp. 225-239.
- Barthes, R., 1954, *Michelet*, Paris, Seuil.
- Basso, P., Dondero, M.G., 2006, *Semiotica della fotografia*, Roma, Guaraldi.
- Benveniste, É., 2009, *Essere di parola. Semantica, soggettività cultura*, a cura di P. Fabbri, Milano, Bruno Mondadori.
- Calabrese, O., 1987, *L'età neobarocca*, Bari-Roma, Laterza; ed. Firenze, La Casa Usher 2016.
- Calvino I., 1984, "Histoire du chevalier parenthèse (per Albrecht Altdorfer)", *Le Nouvel Observateur*, 10-16 febbraio, pp. 72-73; trad. it. in *I. Calvino. Romanzi e racconti III*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Milano, Mondadori 1991-1994.
- Chateau, D., 2017, "Étienne Souriau : une ontologie singulière", in *Nouvelle revue d'esthétique* 1, n. 19, pp. 33-41.
- Colas-Blaise, M., 2017, "Texte, textualisation et pratique: Le devenir de l'énonciation", *Semiotica*, n. 219, pp. 293-314.
- Id., 2008, "Temporalité et usage de la photo: éléments pour une approche intersemiotique", Université du Luxembourg.
- Comment, B., 1991, *Roland Barthes, vers le neutre*, Paris, Christian Bourgois.
- Consolini, M., Marrone, G., a cura di, 2010, *Roland Barthes*, in *Riga*, 30.
- Derrida, J., 1981, "Les morts de Roland Barthes", *Poétique*, n. 47, settembre; trad. it. "Le morti di Roland Barthes", in Consolini, Marrone, a cura di, 2010.
- Didi-Huberman, G., 1990, *Fra Angelico: Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion; trad. it. *Beato Angelico. Figure del dissimile*, Milano, Abscondita 2009.
- Fabbri, P., 2019, *Sotto il segno di Fellini*, Roma, Sossella Editore.
- Fabbri, P., 1998, *La svolta semiotica*, Bari-Roma, Laterza.
- Foucault, M., 1969, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard; trad. it., *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Milano, Rizzoli 2006.
- Fried, M., 2005, "Barthes's Punctum", *Critical Inquiry*, vol. 31, n. 3, Spring, pp. 539-574.
- Gombrich, E., 1964, "Moment and Movement in Art", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 27, pp. 293-306.
- Greimas, A.J., 1984, "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", *Actes sémiotiques. Documents*, vol. 60; trad. it. "Semiotica figurativa e semiotica plastica", in P. Fabbri, G. Marrone, a cura di, *Semiotica in nuce II. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi 2001, pp. 196-210.
- Latour, B., 1999, "Piccola filosofia dell'enunciazione", in P. Basso, L. Corrain, a cura di, *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*, Genova, Costa & Nolan, pp. 71-94; poi in *Documenti di Lavoro 8*, nota di J. Fontanille, Urbino, Centro Internazionale di Scienze Semiotiche Umberto Eco, Roma, Aracne 2017, pp. 9-24.
- Mangano, D., 2018, *Che cos'è la semiotica della fotografia*, Roma, Carocci.
- Marin, L., 1988, "Punctuation, étym. lat. punctum", *Traverses*, n. 43, *Le génie de la ponctuation*, Paris, Minuit, pp. 19-28.
- Marrone, G., 2016, "Studium/Punctum", in *Roland Barthes: parole chiave*, Roma, Carocci, pp. 225-229.
- Marrone, G., 1994, *Il sistema di Barthes*, Milano, Bompiani.
- Migliore, T., 2018a, *Sensi del visibile. Immagine, testo, opera*, Milano, Mimesis.



- Migliore, T., 2018b, “La procedura di descrizione”, in *Il metodo semiotico*, a cura di G. Ferraro, R. Finocchi, A.M. Lorusso, Serie speciale di E|C, *Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, pp. 35-52.
- Migliore, T., 2017, “Rifigurazioni oggi. Sulla veste visibile, narrativa ed enunciativa dell'interpretazione”, in A. M. Lorusso, F. Polacci, a cura di, *Narrazioni e forme del senso*, Serie speciale di E|C, *Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, pp. 1-16.
- Migliore, T., 2015, “Modelli, strutture e livelli di percezione. La storia raccontata da Roland Barthes”, in G. Marrone, a cura di, *Roland Barthes. Mi piace*, numero unico de *Il Verri*, 53, pp. 95-114.
- Pezzini, I., 2014, *Introduzione a Barthes*, Roma-Bari, Laterza.
- Rilke R. M., 1925, *Das Testament*; trad. it., *Rainer Maria Rilke. Il testamento*, Milano, TEA 2002.
- Shairi, H.-R., Fontanille, J., 2001, “Approche sémiotique du regard photographique: deux empreintes de l'Iran contemporain”, *Nouveaux Actes Sémiotiques*, nn. 73-74-75, pp. 87-120; trad. it. “Un approccio semiotico dello sguardo fotografico: due impronte dell'Iran contemporaneo”, in Basso, Dondero, a cura di, 2006, pp. 217-242.
- Souriau, É., 1956, “Du mode d'existence de l'œuvre à faire”, in *Bulletin de la société française de philosophie*, 25, pp. 4-44; trad. it. “Del modo d'esistenza dell'opera da fare”, in *I differenti modi d'esistenza e altri testi sull'ontologia dell'arte*, a cura di F. Domenicali, Milano, Mimesis 2017, pp. 179-228.
- Souriau, É., 1955, *L'Ombre de Dieu*, Paris, PUF.
- Thom, R., 1988, “Saliency et prégnance”, in *Esquisse d'une sémiophysique*, Paris, InterEditions; trad. it., *Saliency e gravidanza*, Documenti di lavoro del Centro Internazionale di Scienze Semiotiche di Urbino, P. Fabbri, a cura e introduzione, Roma, Aracne 2014.
- Wicky, E., 2015, *Les paradoxes du détail. Voir, savoir, représenter à l'ère de la photographie*, Presses Universitaires de Rennes, series Aesthetica.
- Zemsz, A., 1967, “Les optiques cohérentes (La peinture est-elle une langage?)”, *Revue d'Esthétique*, 20, 1, janvier-mars, pp. 40-73.