

## *Nel corpo dell'immagine*

### *La pittura cromatica di Leonildo Bocchino*

Annalisa Cervone

La ricerca artistica e concettuale di Leonildo Bocchino può essere letta e analizzata alla luce dell'idea di una sintassi sensomotoria dell'immagine pittorica proveniente da un corpo-enunciatore inteso soprattutto come *soggetto polisensoriale* (Fontanille 2004). Si tratta cioè di provare a tematizzare l'atto d'enunciazione legato all'immagine e a valorizzare in tal modo la funzione instaurativa ricoperta dalla sintassi gestuale nella realizzazione dell'oggetto pittorico. Questo ci consente peraltro di ribaltare, più in generale, anche le posizioni della semiotica classica - che «ha considerato lo spazio visivo come esistente 'indipendentemente' dalle operazioni che lo costituiscono, come se questo spazio fosse immediatamente e naturalmente visibile e intelligibile»<sup>1</sup> - per cominciare a «[...] riflettere sulla questione delicata dei supporti delle immagini, che non è mai stata realmente affrontata in semiotica visiva» (Dondero 2020, p. 196). In effetti, ciò di cui la semiotica dell'immagine ha saputo rendere conto finora è stata soprattutto la relazione tra la forma dell'espressione e la forma del contenuto, attraverso la messa a punto della codifica semisimbolica concernente la relazione tra le opposizioni categoriali sul piano dell'espressione (categorie cromatiche, categorie eidetiche e categorie topologiche) e le opposizioni categoriali sul piano del contenuto. Questa codifica ha lasciato però da parte i supporti delle immagini e ciò che ne accompagna l'iscrizione, vale a dire *l'atto di iscrizione delle forme su questi supporti* (ivi, p. 199). L'operazione pittorica di Bocchino ci pone invece di fronte alla fondamentale questione delle forme e delle forze attanziali che governano l'immagine. Si pensi, ad esempio, all'evento della lateralità (congelato nell'anisotropia dello spazio visivo) come atto radicalmente estetico (*aisthesis*) in quanto originariamente incarnato nel corpo, nelle sue «radici profonde, radici che scavano nella più intima natura della nostra sensibilità»<sup>2</sup>.

Non essendo lo spazio proprio dell'arte isotropo, qualsivoglia alterazione degli assi fondamentali dell'orientamento spaziale - alto/basso, davanti/ dietro e, per l'appunto, destra/sinistra - comporta decisive modificazioni nell'estetica, sintattica, semantica, simbolica e pragmatica dell'immagine stessa, della quale si afferma la «assoluta irreversibilità»<sup>3</sup>.

L'occhio e la mano infatti aprono sempre una dimensione che coinvolge la visibilità e la tattilità, cioè un ambito legato alla sensibilità (Mazzacut-Mis 1997). Da un lato la mano è, come vuole Fiedler, il luogo deputato a prolungare la vista; la mano è il mezzo attraverso il quale si realizza e viene portato a compimento il processo spirituale della creazione artistica. Dall'altro, come sostiene Focillon, la mano è l'organo dell'artista per eccellenza, che è prima di tutto mano che tocca e che plasma, mano che conosce e che crea.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> BASSO FOSSALI e DONDERO (2006, p. 46).

<sup>2</sup> WÖLFFLIN (2010, p. 185).

<sup>3</sup> PINOTTI (2010, p. 166).

<sup>4</sup> MAZZACUT-MIS (dir., 1997, p. 4).

La sfida che una ricerca pittorica a regime materico offre alla semiotica è dunque «quella di modellizzare il soggetto affetto dall'esperienza delle forme sensibili» (Basso Fossali e Dondero 2006, p. 45) per assumere finalmente le figure testuali «in quanto corpi e non [...] come semplici entità logiche e formali» (*ibidem*). Lo spazio visivo proposto da Bocchino non è infatti un *topos* astratto e disincarnato. Esso piuttosto si dona allo spettatore - articolandosi secondo una forma di testualizzazione che ci permette di reperire nel testo “il contatto con l'atto creatore” (*ibidem*), dove il gesto d'enunciazione e il suo prodotto (enunciato) si mostrano contemporaneamente, come un modello che mostra la sua legge (di formazione).

E' interessante far notare a questo punto anche come «in semiotica si danno due contrarie passioni: una passione della superficie e una passione della profondità» (Lancioni e Marsciani 2007, p. 105). E come sia importante imparare «ad articolare tra loro se non si vuole che si contraddicano ad ogni momento durante il lavoro di costruzione della teoria. Superficie e profondità sono nello stesso tempo due realtà e due illusioni» (*ibidem*). Il lavoro pittorico proposto da Bocchino ci mostra esattamente questo, cioè quanto l'una sia reale per l'altra «solo se questa è in grado di comprendere quella come un simulacro che essa stessa produce. [Ciò vuol dire che la] profondità *produrrà* una superficie come simulacro di realizzazione e la superficie *produrrà* una profondità come simulacro delle condizioni della propria esistenza» (*ibidem*). Un'immagine pittorica infatti è innanzitutto un'esperienza di superficie, di texture, un deposito materiale di forze che lentamente prendono forma. Essa è contemporaneamente ciò che resta sulla superficie e ciò che avanza come superficie. In questo senso, quindi, un dipinto può essere visto come un vero e proprio sedimento, un residuo, una rimanenza. La riflessione estetica condotta da Leonildo Bocchino sulla materialità di superficie (materialità cromatica) ci consente dunque di rafforzare anche l'ipotesi più vasta di una semiotica visiva che non dovrebbe più basarsi sulla distinzione aprioristica tra media produttivi, ma dovrebbe tener conto della «[...] costituzione e iscrizione delle forme mediante differenti tensioni tra supporto e apporto» (Basso Fossali e Dondero 2006, p. 40). Ciò che solitamente denominiamo “semiotica visiva”, obbedisce, in realtà, a logiche del sensibile molto differenti, a seconda che si abbia a che fare con la pittura, con il disegno, con la fotografia o con il cinema. Per esempio, la grafica e la pittura implicano innanzitutto una sintassi manuale, gestuale, sensomotoria e in questo senso si avvicinano alla scrittura. Per contro, «[...] la sintassi figurativa della fotografia è innanzi tutto quella dell'impronta della luce su una superficie sensibile [...]»<sup>5</sup>. Si tratta perciò di comprendere come le immagini, pur appartenendo ad una forma semiotica unica (Floch 1986), siano comunque prodotte da gestualità instaurative differenti, quelle stesse che nell'immanenza del testo ne determinano la sintassi. Per chiarire meglio questo passaggio si potrebbe anche ricorrere al concetto di *metapictures* che Mitchell (2018) utilizza per rappresentare quel tipo di immagini «che ci mostrano cosa siano le immagini, come funzionino, dove siano collocate»; e più in generale per suggerire la fondazione di una scienza delle immagini capace di accettare «l'ineluttabilità della metapicture e affrontare l'abisso vertiginoso dell'infinito regresso che sembra dischiudersi quando usiamo le immagini per comprendere le immagini»<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> FONTANILLE (2004, pp. 128-129).

<sup>6</sup> MITCHELL (2018, p. 37).

Il problema posto dall'utilizzo del suffisso meta- è stato però trattato dentro un'ottica più specificatamente semiotica da Maria Giulia Dondero che, prendendo le distanze dalla storia dell'arte tradizionale e dagli stessi *Visual Studies* e ispirandosi alle ricerche di Fontanille (1989), Marin (1993) e Stoichita (1998), ha intrapreso un ripensamento della nozione di metalinguaggio alla luce della teoria dell'enunciazione per «testare la trasposizione [di questa teoria], elaborata in linguistica, nel campo del discorso visivo» (Dondero 2020, p. 15). Nell'affrontare il problema del metavisivo «senza farsi ingabbiare dalla questione delle unità a priori» (ivi, p. 24), Dondero compara la nozione di riflessività (diffusa presso la maggior parte delle scienze dell'immagine) con quella di metalinguaggio (ostacolata per via del suo implicito rimando ad una gerarchia tra linguaggi), e mediante il concetto di *tematizzazione dell'enunciazione*, valorizza in termini semiotici tutte quelle tipologie di immagine che ci forniscono le istruzioni per comprendere e descrivere non soltanto il modo in cui esse sono state prodotte ma anche il modo con cui riflettono sul come devono essere prodotte: le loro norme, le loro regole, il loro obiettivo (cfr. Dondero 2020, p. 160 e ss.). Alla luce di tutte queste osservazioni, le immagini di Bocchino dunque, secondo noi, potrebbero senza alcun dubbio entrare a far parte di questo vasto dominio, del dominio del “meta”. Esse infatti mobilitano nello spettatore l'urgenza di una riflessione sulla specificità mediatica dell'immagine, e lo fanno proprio mettendo in forma sul piano pittorico il ruolo primario della relazione tra supporto e apporto. La convinzione profonda secondo cui «la ‘formazione’ della materia genera un dialogo/confitto tra ciò che organizza e ciò che è organizzato, tra le regole di formazione e le materie che le subiscono o le accompagnano» (Dondero 2020, pp. 201-202); nonché l'idea che da queste interazioni inerziali tra un particolare sistema materiale (supporto) e un insieme di forze e pressioni che si esercitano su di esso (apporto) dipenda l'intero processo di significazione dell'immagine.

## Bibliografia

- BASSO FOSSALI, P., DONDERO, M.G. (2006), *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche di analisi*, Rimini, Guaraldi.
- DONDEO, M.G. (2020), *Les langages de l'image. De la peinture aux Big Visual Data*, Paris, Herman Éditeurs (trad. it. *I linguaggi dell'immagine. Dalla pittura ai Big Visual data*, Milano, Meltemi).
- FONTANILLE, J. (1989), *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette.
- FONTANILLE, J. (2004), *Soma et Séma: figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose (trad. it. *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi 2004).
- LANCIONI, T., MARSCIANI, F. (2007), “La pratica come testo: per una etnosemiotica del mondo quotidiano”, in MARRONE, G, DUSI, N., LO FEUDO, G. (a cura di), *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana*, Roma, Meltemi.
- MARIN, L. (1993), *De la représentation*, Paris, Seuil (trad. it. [a cura di] L. Corrain, *Della rappresentazione*, Milano-Udine, Mimesi Edizioni, 2014).

MAZZACUT-MIS, M. (dir., 1997), *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, Milano, Bruno Mondadori.

MITCHELL, W.J.T. (2018), *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Cremona, Johan & Levi.

PINOTTI, A. (2010), *La diapositiva invertita: breve storia di un errore fecondo*, in *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, Atti del Convegno, Facoltà di Scienze della Formazione, Palazzo Giavanti, Noto, 7-9 ottobre.

STOICHITA, V. (1998), *L'invenzione del quadro*, Milano, il Saggiatore.

WÖLFFLIN, H. (1928), *Destra e sinistra nell'immagine* (trad. it. di P. Conte, in A. Pinotti, 2010, *Il rovescio dell'immagine. Destra e sinistra nell'arte*, Mantova, Tre Lune).