



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il
Tribunale di Palermo
n. 2 del 17 gennaio 2005
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati
gli articoli possono essere riprodotti a
condizione che venga evidenziato che
sono tratti da www.ec-aiss.it

Enunciazione visiva, il momento moderno

Giovanni Careri

Enunciazione *visiva* è un termine che non ha avuto molta fortuna neanche all'epoca della massima affermazione della teoria del linguaggio e della semiotica¹. Anche gli autori che hanno dato i più importanti contributi allo studio di questa dimensione essenziale del “lavoro delle immagini” utilizzano l'espressione “enunciazione visiva” raramente e con estrema prudenza. Per molti tra coloro che si occupano di immagini, le ragioni di questa resistenza si devono allo stretto legame semantico tra il termine: “enunciazione” e il linguaggio verbale, connessione che rischia di far apparire il visivo come assimilabile al linguistico e di dare a pensare che se ne nega la specificità. La connotazione linguistica della nozione di enunciazione è sancita dagli studi seminali di Emile Benveniste e non si è indebolita nonostante le trasformazioni considerevoli introdotte da Algirdas Julien Greimas che ha fatto dell'enunciazione un'istanza di mediazione semiotica non necessariamente linguistica che promuove il passaggio tra la competenza e la performance tramite le procedure del *débrayage*. Elaborando le tesi di Benveniste e trasponendole all'analisi del visivo, Louis Marin ha preferito, dal canto suo, considerare i dispositivi di enunciazione visiva attraverso la categoria dell'opacità che designa tutte le strategie attraverso le quali la rappresentazione “si presenta”. Questa operazione teorica lo ha condotto a dialogare intensamente con la pragmatica e a mettere quindi in evidenza la dimensione dell'efficacia dell'immagine².

Marin prende le mosse dalla nozione seicentesca classica di “rappresentazione” che aveva l'abitudine di riassumere così: “Ogni rappresentazione si presenta rappresentando qualcosa”³. La seconda parte dell'enunciato descrive la dimensione mimetica o transitiva della rappresentazione “rappresentare qualcosa”: la mela dipinta rappresenta la mela reale. La prima parte dell'enunciato: “la rappresentazione si presenta”, è quella che ci interessa qui perché questa dimensione auto-presentativa è quella che produce l'effetto-di-soggetto. Il livello più generale e fondamentale dell'effetto-di-soggetto della rappresentazione è facile da comprendere, se la rappresentazione si presenta lo fa per un destinatario al quale è assegnata una posizione che può essere assimilata a quella del “tu”, come avviene nel caso del ritratto o acquisire una più complessa determinazione, come vedremo. Assumendo una posizione assimilabile a quella dell'“io”, il ritratto produce un effetto-di-soggetto: si presenta a uno spettatore situandolo davanti a sé. Ho scelto l'esempio del ritratto per semplificare, ma che anche un quadro astratto dice “io” e produce un “effetto-di-soggetto” e lo fa

¹ Per una presentazione della nozione cf. Lucia Corrain 2002.

² Louis Marin 1993a.

³ Louis Marin 1993b e c.

anche con efficacia ineguagliata *Il Canestro di frutti* di Caravaggio⁴. In questo dipinto si può vedere una replica del *Ragazzo con un canestro di frutta* al quale, tuttavia, la figura umana sarebbe stata sottratta. La funzione di presentazione e di offerta è affidata a un dispositivo di interpellazione interamente assunto dal quadro stesso attraverso un'installazione che, tramite lo squilibrio del canestro, sfora il piano del quadro, invadendo quello dello spettatore

A differenza di quanto avviene per il sistema pronominale delle lingue naturali, la dimensione riflessiva della rappresentazione visiva assume forme molto diverse nel corso della storia. Il “momento moderno” della storia della soggettività che Foucault descrive nella sua analisi di *Las Meninas* di Diego Velázquez è appunto il momento nel quale la dimensione riflessiva della rappresentazione diventa il luogo di un intenso ed inedito investimento speculativo (Fig.1).



Fig. 1 *Las Meninas*, Diego Velázquez ,1656, olio su tela, 318 x 216 cm, Madrid Museo del Prado.

⁴ Cf. Omar Calabrese 1991 a proposito del *Canestro di frutta* cf. Giovanni Careri, 2017, pp.72-74.

Per dare un'idea di questo momento è utile tornare rapidamente sull'analisi seminale posta da Foucault in introduzione a *Le mots et les choses* (1966). Lo farò fondandomi sul commento che Hubert Damisch ha posto a conclusione dell'*Origine della prospettiva*, libro pubblicato nel 1987, dove compare uno dei rari passaggi nei quale l'autore utilizza l'espressione "enunciazione visiva"⁵. Damisch comincia con il ricordare che, secondo la descrizione di Foucault, la scena de *Las Meninas* (1656)

Si sostiene nella sua esistenza di scena soltanto perché rimanda a un'altra scena, posta di fronte e invisibile, la cui traccia o eco, si ritrova al centro del quadro in forma di specchio e delle due figure che vi si riflettono. Dall'una all'altra parte di queste due scene contrapposte è in atto un gioco incessante di rimandi, ma anche di elusioni, per cui lo spettatore è nello stesso tempo implicato ed escluso dal circuito della rappresentazione, o piuttosto rapportato al suo rovescio: un rovescio di cui la tela, voltata rispetto a lui, sulla quale lavora il pittore, costituisce la metafora letterale. Secondo Foucault, lo spettatore "oscilla", sollecitato com'è simultaneamente dallo sguardo del pittore su di lui, dallo specchio che gli sarebbe di fronte e dalla porta aperta in fondo al quadro come un'apertura (...) sulla soglia della quale sta un altro spettatore, leggermente arretrato, anch'egli semi-girato e che vede soltanto il retro della scena rappresentata dal dipinto: lo spettatore abbraccia tutto nel suo insieme, incluso l'altro quadro, quello che non possiamo vedere e al quale nessuno in questa scena presta attenzione, neppure il pittore in quell'attimo di pausa. Per non parlare di tutti gli occhi che ci considerano dalla maggior parte dei punti del quadro occupati da figure, e di quel cane in primo piano che non guarda e non si muove e che sta lì, come osserva Leo Steinberg, come la raffigurazione dell'*apatia*. (Damisch 1992, p. 437)"

Lo spettatore, conclude Damisch, è "legato alla rappresentazione da una rete di segni che nascono dal quadro e sembrano convergere in un punto "ideale" che è al tempo stesso "funzionale" e "inevitabile". Punto necessario, poiché costituisce la condizione della rappresentazione che si svolge e si ordina a partire da esso e poiché ad esso risponde nel quadro l'immagine delle tre funzioni di cui esso è, volta per volta, il luogo: le figure riflesse nello specchio dei "modelli", quella dello stesso pittore che ha dovuto porsi almeno idealmente in quel punto per dipingere il quadro che stiamo esaminando, e quella, infine, dello spettatore che sarebbe, in principio, di troppo, ...la conclusione si impone: 'Il quadro nella sua totalità guarda una scena per la quale esso stesso è una scena'⁶" (Damisch 1992, pp. 437-439)

Anche a costo di semplificare all'eccesso l'analisi di Foucault direi che quello che gli interessa di *Las Meninas* è che la trasparenza della rappresentazione ovvero l'illusoria continuità tra lo spazio del quadro e quello dello spettatore sia perturbata da alcuni elementi di opacità o di auto-presentazione: quello che vediamo e che sta davanti a noi come una scena reale è un artificio realizzato dal pittore con i pennelli e la tela nel modo che il quadro stesso mostra, si tratta, inoltre, di una scena che si presenta come il riflesso della realtà in uno specchio, ma di uno specchio nel quale lo spettatore non si specchia perché vi si trova l'immagine dei sovrani che occupano il luogo "ideale" a partire dal quale si ordina il regime apparentemente oggettivo e trasparente dell'episteme classica, non solo quella della pittura di questo periodo, ma anche, e soprattutto, quella della lingua e del "discorso" e non è un caso che il libro si intitoli *le parole e le cose* e non *le immagini e le cose*.

Assumendo il ruolo strategico di cornice del libro, *Las Meninas* è un "oggetto teorico": un dipinto la cui analisi non contiene solo gli elementi principali del progetto filosofico e storico di Foucault ma anche i paradossi e gli interrogativi che gli permetteranno di condurre la sua tanto audace, quanto contestata, impresa epistemologica di denaturalizzazione dell'oggettività del discorso "classico".

Damisch è tanto dubbioso e prudente sulla rottura epistemologica propria all'*âge classique* secondo Foucault, quanto sedotto e interessato dal gioco di posizioni pittore/modello/spettatore che caratterizza il dispositivo di enunciazione che Foucault ha messo in luce nella sua analisi del quadro di Velázquez. Avendo scoperto che il punto di fuga non si trova sullo specchio, ma sul braccio del personaggio che apre la porta, e avendo attribuito grande importanza al fatto che costui si chiama

⁵ Hubert Damisch 1987, le citazioni che seguono sono tratte dalla traduzione italiana (Damisch 1992), il termine enunciazione visiva compare alla fine del volume, alla pagina 457 della traduzione italiana.

Nieto Velázquez lo stesso cognome del pittore che così si sdoppia, Damisch riflette sulla non coincidenza tra il punto di vista immaginario, situato sullo specchio nel quale il soggetto desidera trovare la propria immagine per costituirsi in quanto soggetto e il punto di vista ottico determinato dalla prospettiva. In conseguenza il luogo nel quale il soggetto/spettatore è convocato per costituirsi in quanto tale è un luogo di elisione del soggetto. Il dipinto lo sollecita, ma lo pone in una condizione di decentramento immaginario, il soggetto è un soggetto proprio in quanto non occupa il suo luogo, come suggerisce Lacan, al quale Damisch si riferisce. A differenza di Foucault, quello che interessa Damisch non è il regime discorsivo della rappresentazione classica ma qualcosa che ha a che fare innanzitutto con l'immaginario nel senso di Lacan; ovvero con la costruzione proiettiva dell'immagine di sé, lo stadio dello specchio, siamo dunque confrontati a una prospettiva teorica dove il visivo domina, non solo la pittura e il lavoro che la caratterizza, ma anche il rapporto tra soggettività e pulsione scopica.

La sintesi che ho appena tentato è davvero brutale e non dà ragione della complessità delle analisi di Foucault e di Damisch, ma dovrebbe bastare a fare intuire che fin dagli anni sessanta del secolo scorso, la pittura è stata concepita come un "oggetto teorico" che "si presenta" e così facendo elabora un insieme di dispositivi di enunciazione che sono altrettanti nodi di riflessività⁷. Esempio a questo titolo, *Las Meninas* è un quadro che sviluppa, con i mezzi che gli sono propri, un suo pensiero su sé stesso e al tempo stesso elabora alcune questioni teoriche condivise con altre forme del pensiero come la filosofia o la psicanalisi. Ignorare questa dimensione, come continuano a fare gran parte degli storici dell'arte, significa precludersi l'accesso al "pensiero del quadro".

A partire da queste premesse vorrei presentare un caso di studio: il *Mangiafagioli* di Annibale Carracci (1584-85) un dipinto che presenta questioni di enunciazione di una complessità comparabile a quelle sollevate dal quadro di Velázquez (Fig.2).



Fig. 2 *Il mangiafagioli*, Annibale Carracci, olio su tela, 1584-85, 57 x 68 cm., Roma, Galleria Colonna.

⁷ Sulla nozione di «oggetto teorico» mi permetto di rinviare a G. Careri 2019, pp.13-24, dove si trova una bibliografia su questa nozione.

Il contadino di Annibale è stato confrontato con altri mangiafagioli di Vincenzo Campi, rispetto ai quali presenta la differenza di non essere oggetto di riso, pur presentando alcuni tratti propri alla figura comica del contadino, come la bocca aperta. Annibale, di famiglia cremonese trasferita a Bologna, conosceva le “pitture di mercato” che Campi che aveva mutuato dai fiamminghi Peter Aersen e Joachim Beuckelaer dove si riconosce un dispositivo ostensivo o di presentazione che associa il rapporto tra spettatore e quadro a quello che lega il cliente alla bancarella del mercato: c’è da vedere, da toccare e da mangiare, questa assimilazione tra lo spettatore del quadro e il cliente davanti alla bancarella modifica radicalmente lo statuto della fruizione assegnando alla pittura una qualità appetibile del tutto nuova. In uno dei dipinti di Beuckelaer una scena evangelica - Cristo con Marta e Maria- si trova relegata in secondo piano-mentre in primo piano una fruttivendola presenta allo spettatore la sua mercanzia, ma anche un cosciotto di agnello che non manca di suggestioni sessuali. Questa costruzione iconografica è definita “antitetica” da Victor Stoichita per sottolineare l’opposizione valoriale che la struttura: quella tra i piaceri terrestri dai quali è difficile distogliere lo sguardo e la via della salvezza più difficile da vedere e subordinata a una forma di ascesi⁸. In questo quadro appare chiaro come questa antitesi sia un modo di riconfigurare l’opposizione tra la spirituale Maria e la più terrestre Marta, investendo della scelta lo sguardo dello spettatore. La vulgata della storia dell’arte pretende che nelle scene di mercato lombarde derivate da quelle fiamminghe la struttura antitetica si dissolva perché viene a mancare la scena evangelica. Lucia Corrain ha invece mostrato nel suo recente libro sulle “pitture di mercato” che almeno nel ciclo Fugger di Vincenzo Campi, la dimensione religiosa non è evacuata, ma integrata e nascosta per essere rivelata solo a quanti sapranno vedere, ad esempio, una Maddalena dentro alla figura di una fruttivendola, lasciandosi guidare da piccole o grandi discrepanze e incongruità, qui l’enorme giglio che non dovrebbe figurare tra i frutti⁹. La dimostrazione è coerente con quanto è stato appurato da tempo per la *Macelleria* di Annibale Carracci, pittore appartenente a una di famiglia cremonese ed esposto alla pittura di Campi fin dalla prima giovinezza. Fin dal 1963 John Rupert Martin ha mostrato che dentro alla grande *Macelleria* di Oxford si cela la scena del sacrificio di Noè di Raffaello (a sua volta debitrice di quella della volta michelangiolesca)¹⁰. Questa condensazione ha indotto a varie considerazioni che riassumo in poche frasi: la prima insiste sulla nobilitazione dell’attività del macellaio che era il mestiere dello zio di Annibale il cui padre, anch’egli artigiano, era sarto. La seconda fa della *Macelleria* un manifesto attraverso il quale il giovane Annibale annuncia una nuova pittura che ha come sostanza corpi fatti di carne e non con la pietra delle statue antiche¹¹. Questo “annuncio” è affidato alla ripresa della sapiente composizione tratta da Raffaello, ma anche alla pittura stessa, ai suoi effetti materici e alle rime cromatiche che associano i tessuti alle ossa e alla carne animale. Nella *Macelleria* il fare del pittore viene assimilato a quello del macellaio, mentre, al tempo stesso, il dipinto si presenta tramite una modalità ostensiva diretta, comune alla bottega e al quadro, dove ciò è dato a vedere viene assimilato a ciò che si può prendere e consumare. Una indicazione antica; e ripresa da molti autori, pretende che i macellai siano le immagini dei tre Carracci, senza peraltro corrispondere a dei veri e propri ritratti. Prolungando queste considerazioni si può supporre che, incorporando il *Sacrificio di Noè*, atto rituale di inaugurazione di una nuova epoca storica dopo il diluvio, il quadro presenti i Carracci come gli iniziatori di una nuova era della storia della pittura. Coloro che sapranno apprezzare la novità delle soluzioni plastiche e riconoscere la scena biblica dentro alla scena di genere, potranno stabilire una la relazione tra un gesto rituale un gesto ordinario e attribuire a quest’ultimo il senso propiziatorio di un sacrificio che prelude a una rivoluzione artistica.

Quest’ultimo punto è importante perché, poggiando la mano sul pane che è stato spezzato, anche il *Mangiafagioli* compie un gesto ordinario che evoca tuttavia il gesto rituale della consacrazione eucaristica. La mia ipotesi è, allora, che “dentro” al *Mangiafagioli* si celi una *Cena a Emmaus* nello stesso modo in cui nella *Macelleria* si cela un *Sacrificio di Noè*.

⁸ Victor Stoichita 1998, pp.15-28.

⁹ Lucia Corrain 2019.

¹⁰ John Rupert Martin 1963.

¹¹ Valérie Boudier 2010.

Il disegno sinuoso delle sopracciglia, del contadino di Annibale, come anche la mascherina bianca appena percettibile attorno agli occhi e il disegno “a becco” del naso e della bocca hanno condotto alcuni interpreti ad associarlo ai personaggi della cultura popolare e della commedia dell’arte. Sybille Ebert- Schifferer ha avanzato l’ipotesi che si tratti di un ritratto mascherato di Giulio Cesare Croce, l’autore bolognese del *Bertoldo*, il contadino scaltro e sottilissimo oratore, che sfida a vince il Re con le sole armi della sua ironica arguzia¹². La storica dell’arte confronta il *Mangiafagioli* con una illustrazione a stampa delle *Sottilissime astutie di Bertoldo* realizzata da Agostino Carracci che rappresenta appunto il protagonista, il contadino Bertoldo. Ma Bertoldo è anche l’alter ego del poeta Croce che verrebbe qui appunto identificato dalla croce disegnata dalle sbarre della finestra. Sugerendo sottilmente la figura di Bertoldo e quella di Giulio Cesare Croce, il *Mangiafagioli* sarebbe, insomma, un ritratto non immediatamente riconoscibile e suscettibile di presentare indirettamente lo stesso Annibale che con Croce divideva l’attenzione alla cultura popolare, come testimoniano le vignette delle *Arti di Bologna* nelle quali il pittore ha rappresentato i mestieri e più umili dei suoi concittadini. Bisogna riconoscere a Ebert-Schifferer il merito di aver resistito al desiderio di attribuire al *Mangiafagioli* un’identità univoca, questo avrebbe ridotto e disfatto l’ambiguità che fa la forza di questo dipinto. La storica dell’arte ha invece suggerito per la figura del contadino un’identità complessa che condensa quattro personaggi, il primo è tipico e anonimo (un contadino), il secondo è un contadino “letterario”: il *Bertoldo*, il terzo è l’autore del *Bertoldo* : Giulio Cesare Croce, e l’ultimo è l’autore del dipinto: Annibale Carracci. Interdetta dall’iconografia canonica che esige un solo nome per ogni figura, questa costruzione identitaria stratificata si fonda sull’idea del travestimento e implica una difficoltà di riconoscimento, un’idea feconda, che vorrei sviluppare con un abbozzo d’interpretazione ancora del tutto ipotetico. Il primo tratto che mi ha fatto pensare alla *Cena a Emmaus* guardando il *Mangiafagioli* è quello della “sorpresa a tavola”, mi riferisco allo stupore espresso dai discepoli quando il Cristo spezza il pane e viene riconosciuto perché il suo gesto è la ripetizione di quello che, nell’ultima Cena, istituisce il rituale eucaristico. Nel *Mangiafagioli* il pane stretto nella mano sinistra del contadino è stato spezzato in modo tale che tra la mano, il pane e il vino si crea una costellazione figurativa di oggetti del tutto simile a quella che vediamo, ad esempio, nell’*Emmaus* di Tiziano a Louvre (Fig.3).

¹² Sybille Ebert-Schifferer 2011, pp. 21-39.



Fig. 3, *La cena ad Emmaus* Tiziano Vecellio, 1540 circa, olio su tela, 169 x 244 cm., Parigi, Louvre

La costruzione di questo “ frammento eucaristico ” nel dipinto di Annibale è favorita dalla sovrapposizione della caraffa all’avambraccio, che separa la mano dal corpo del personaggio. In questo modo il rapporto tra la mano e il corpo è molto indebolito, mentre è rinforzato quello con il pane e con il vino. Si produce allora un singolare effetto che isola la mano sinistra dalla sospensione gestuale che definisce la sorpresa del personaggio. La mano che tiene il pane sembra assegnata ad un altro tempo, immobile e durativo, quello degli oggetti inanimati con i quali si associa, configurando un “ frammento eucaristico ” separato dal corpo del contadino, ma non completamente indipendente tanto che il rapporto tra questo frammento e la sospensione sorpresa del personaggio costituisce una discrepanza feconda sulla quale dovrò tornare. Il lavoro di separazione non si limita a questo elemento poiché la scodella, i cipollotti, il pane e la torta salata sono separati dalla zona “ eucaristica ” dal coltello. Questa separazione corrisponde a quella che differenzia il cibo terrestre e le operazioni culinarie che lo producono (la torta salata è fatta di pane e verdura e sembra dunque trasformare e unire il pane e le verdure lì accanto), da un cibo del tutto diverso in quanto assimilabile a quello, che, nell’ultima cena, si trasforma, o si “ transustanzia ”, nel corpo di Cristo. La croce che sbarra la finestra diventa allora un riferimento alla crocifissione come avviene in una stampa fiamminga che rappresenta appunto una *Cena ad Emmaus*¹³. Una piccola crepa alla sua base potrebbe segnalare la rottura provocata dalla Resurrezione nel corso della storia umana, che però i discepoli incontrati sulla via di Emmaus non hanno compreso, malgrado la dettagliata spiegazione dell’ignoto pellegrino sotto i cui tratti si cela Gesù. In questo brano del Vangelo di Luca, Cristo spiega ai due discepoli incontrati sulla via di Emmaus gli episodi della propria vita alla luce degli annunci dell’Antico Testamento e si stupisce che i suoi ascoltatori non abbiano compreso la necessità del suo sacrificio e la sua vittoria sulla morte. Malgrado tutte queste parole, il Cristo non viene riconosciuto, lo sarà solo quando, invitato a tavola

¹³ Cf. Lorenzo Pericolo 2007.

spezzerà il pane, prima di scomparire. La vicenda di Emmaus, che non posso analizzare qui con maggiore profondità, è anzitutto una vicenda di “non riconoscimento”, possiamo quindi associarla alla difficoltà di riconoscimento rilevata da Schifferer quando attribuisce al contadino un’identità complessa¹⁴. In quel mascheramento, possiamo dirlo fin d’ora, si manifesta un invito rivolto allo spettatore: quello di riconoscere chi si cela sotto ai tratti del contadino ma anche la complessa polisemia e la qualità plastica di una pittura nuova e finora non riconosciuta. Questa ipotesi è coerente con la situazione di Annibale a Bologna e alla sua delusione di non essere riconosciuto dai pittori della generazione precedente. Nell’episodio evangelico, Gesù mette alla prova i discepoli ma si sottopone a sua volta alla prova di non essere riconosciuto. Secondo l’esegesi di Albert Schweitzer il non riconoscimento dei discepoli è una sconfitta del linguaggio verbale e una vittoria del gesto: in effetti il discorso del Cristo non ottiene alcun effetto, mentre il suo gesto ha un effetto immediato. “Il riconoscimento – scrive Schweitzer - è il luogo della comprensione di un gesto che supera le definizioni.”¹⁵

In effetti, il gesto compiuto a Emmaus ha delle caratteristiche eccezionali perché per la prima e unica volta il Cristo ripete l’atto compiuto durante la Cena quando la *fractio panis* è accompagnata dalla formula consacratrice “*hoc est corpus meum*”, un atto linguistico nel quale il linguaggio verbale performa la sua efficacia in modo esemplare. Questo enunciato è stato l’oggetto di contrastanti interpretazioni fino all’epoca di Annibale Carracci, quando divideva i cattolici dai protestanti sul senso simbolico, oppure effettivo ed efficace, di quelle parole, sarebbe poi diventato il cardine delle prime teorie del linguaggio e particolarmente quella di Port Royal, come mostrato da Louis Marin. A differenza di quanto vediamo nell’*Emmaus* di Tiziano, nel *Mangiafagioli*, non c’è traccia del gesto di benedizione che si fa carico nel dipinto veneziano di rinviare all’ultima cena, significando gestualmente il performativo linguistico. La mano posata sul pane nel *Mangiafagioli* non possiede né i tratti inequivoci della *fractio panis* né quelli della benedizione eucaristica. Se vogliamo mettere questa mano in rapporto con la scena di Emmaus non possiamo ignorare che si tratta di un gesto indeterminato: insufficientemente codificato in quanto gesto rituale e, per questa ragione, incapace di farsi carico dell’enunciato performativo che lo accompagna. Il gesto della mano resta sulla soglia che separa un atto qualunque da un’azione rituale e problematizza, in questo modo, il rapporto tra gesto e linguaggio. Questa problematicità è una delle zone indagate dall’insieme dell’opera pittorica di Annibale Carracci, inventore di gesti eloquenti e financo retorici ma anche, e al tempo stesso, di gesti sui quali si stenta a proiettare una lessicalizzazione univoca. La dialettica tra gesti determinati e gesti indeterminati si dispiega nel *Mangiafagioli* nel rapporto tra le due mani, quello della mano destra ha un fine che la sospensione rende particolarmente pregnante, quello della sinistra invece appare come un gesto privo di finalità. La mano è priva di tensione e non si può dunque dire che voglia proteggere o trattenerne il pane, si limita a constatare che è là; la mano che pesa sul pane ne constata la dimensione, la testura e l’inerte immanenza di cosa. Si tratta, allora, di un gesto “senza fine” per riprendere i termini di Giorgio Agamben¹⁶? Ovvero di un segno che non comunica altro che la comunicabilità in quanto condizione di appartenenza dell’uomo al linguaggio? Di questa definizione il gesto del *Mangiafagioli* possiede l’indeterminatezza e dunque l’aperura e la potenzialità, ma non l’assenza assoluta di finalità. In quanto elemento di una costellazione di oggetti, la mano isolata dal corpo è quasi un “non gesto” e si fa, in una certa misura, oggetto tra oggetti e segno tra segni. Connettere questi segni significa compiere un lavoro di memoria: ricordare la Cena così come d’improvviso fecero i discepoli a Emmaus; in quel momento l’indeterminatezza del gesto senza fine cede il passo al riconoscimento.

Ci stiamo spostando dal lato dello spettatore e della dimensione enunciativa del quadro, ma non dobbiamo dimenticare l’incongruenza dalla quale siamo partiti, quella della separazione che isola la mano dal corpo. Potremmo infatti indurre che il contadino si riveli allo spettatore come il Cristo a Emmaus, ma questo riguarda solo il “frammento eucaristico” non l’aspetto né l’attitudine del contadino. Possiamo allora ipotizzare che il contadino veda o percepisca la propria mano sinistra come separata da sé e che questo provochi la sua memoria e la sua sorpresa. Infine possiamo immaginare

¹⁴ Valeria Turra 2012.

¹⁵ Albert Schweitzer 1986.

¹⁶ Giorgio Agamben 2016.

che l'oggetto della sorpresa del contadino sia qualcuno che ha appena deposto un bicchiere che non è accessibile alla mano che tiene il pane. Se si accetta di interpretare questa nuova separazione incongrua come la traccia di una sequenza che implica che uno spettatore/attore abbia lasciato un indizio della sua presenza davanti alla tavola, si deve notare che solo con l'aggiunta del vino al pane spezzato e alla mano il "frammento" eucaristico si costituisce in una costellazione memoriale. Questa sembra suggerire che nel momento in cui posa il bicchiere lo spettatore stesso viene riconosciuto come il Cristo prima di scomparire come fece Gesù a Emmaus. Il contadino assume allora l'aspetto di uno dei discepoli colto nell'atto del riconoscimento e questa è un'ipotesi che ha un solido fondamento iconografico in un altro dipinto attribuito a Tiziano conservato alla National Gallery of Ireland (Fig 4).



Fig. 4. *La cena ad Emmaus*, Tiziano Vecellio, olio su tela, 1545 circa, 163 x 200 cm. Dublino, The National Gallery of Ireland.

In questo quadro il discepolo situato alla destra del Cristo leva la mano aperta in segno di sorpresa mentre posa la sinistra sul pane come il *Mangiafagioli* di Annibale. Il gesto del discepolo è ricco di contenuti teologici poiché mette a confronto due pani identici uno dei quali ha tuttavia assunto la sostanza del corpo di Cristo nel momento della *fractio panis*. Non voglio ovviamente suggerire che al contadino *Mangiafagioli* sia apparso Gesù, ma che si possa immaginare che, posando il bicchiere sul tavolo, lo spettatore abbia innescato il processo memoriale associato al frammento eucaristico e sia stato guardato come se fosse il Cristo. Immaginare che lo spettatore abbia potuto per un attimo incarnare la posizione di Cristo nella scena di Emmaus è un'ipotesi che ha un suo senso spirituale poiché il cristianesimo riformato della fine del Cinquecento ha rinnovato e intensificato l'invito a

riconoscere Gesù nel proprio prossimo, la pittura di Caravaggio ne è la più manifesta espressione¹⁷. C'è poi un'ultima possibilità: che allo spettatore iscritto nel dipinto tramite la posizione del bicchiere sia attribuito il riconoscimento del frammento eucaristico una sorpresa della quale quella del contadino è il riflesso. Ipotesi sostenuta dai riflessi di luce nel bicchiere che non recano immagini riflesse identificabili ma insinuano nel quadro la dimensione della specularità.

Nel *Mangiafagioli* epifania e scomparsa investono la sospensione propriamente tragica di un aristotelico riconoscimento (*anagnorisis*) che resta lui stesso in sospeso. Si può dire del cucchiaino del *Mangiafagioli* quello che Damisch ha scritto a proposito del pennello sospeso del pittore nelle *Meninas*: «la sospensione produce un istante condiviso tra lo spettatore e i personaggi rappresentati»¹⁸. La questione posta dal *Mangiafagioli* è quella di un riconoscimento differito al punto da restare in sospeso. In questo senso mi sembra di poter dire che la posizione assegnata allo spettatore è quella di non poter (ancora) riconoscere e di non poter nominare il contadino ma anche, reciprocamente di non poter (ancora) essere riconosciuto perché occupa il posto di un altro o forse più esattamente forma con questo altro un'identità complessa strutturalmente comparabile a quella del pellegrino/contadino/Bertoldo/Croce/Annibale.

Bisogna sottolineare il gioco sottile intrapreso da Annibale con la pittura di genere dove l'anonimato dei personaggi è la regola. Nel suo quadro questa regola viene messa in discussione o più esattamente, viene trasformata in una domanda: il contadino potrebbe essere Giulio Cesare Croce, Bertoldo, lo stesso Annibale o un pellegrino a Emmaus, ma nessuno di questi nomi si impone lasciando all'immagine l'indeterminazione che ne alimenta la potenzialità. La dimensione teorica del dipinto risiede nella sua capacità di differire il momento del riconoscimento e quello della nominazione, *différance*, avrebbe detto Jacques Derrida. L'implicazione meta-pittorica di questa costruzione mi sembra vicino a quello della *Macelleria*, il *Mangiafagioli* presenta una pittura nuova e desiderosa di essere riconosciuta che, tuttavia al momento rimane misconosciuta, come Gesù a Emmaus. La riconoscerà chi saprà cogliere il segreto legame tra questa scena di osteria e l'episodio evangelico. Tuttavia questo riconoscimento non solo non risolve l'enigma, ma lo trasforma in problema dimostrando così la potenza di un quadro che è un "oggetto teorico" di una densità comparabile a quella di *Las Meninas* di Velázquez.

¹⁷ Giovanni Careri 2017, pp. 252-296.

¹⁸ Hubert Damisch 1987, p. 452

Bibliografia

- Agamben, G., 2016, *Mezzi senza fine*, Milano, Boringhieri.
- Boudier, V., 2010, *La cuisine du peintre. Scènes de genre et nourriture au Cinquecento*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 201.
- Calabrese, O., 1991, «Problemi di enunciazione astratta », in Lucia Corrain e Massimo Valente, a cura, *Leggere l'opera d'arte*, Leonardo, Bologna, , pp. 61-164.
- Careri, G., 2017 *Caravaggio. La fabbrica dello spettatore*, Jaca Book, Milano, 2018, pp.72-74.
- Careri, G., “L’objet théorique entre structure et histoire”, *La part de l’oeil*, 2019, n° 32, pp. 13-24.
- Corrain, L., 2002, “Problemi di enunciazione visiva”, posfazione a Meyer Schapiro, *Per una semiótica del linguaggio visivo*, Meltemi, Roma, pp.237-260.
- Corrain, L., 2019, *Pitture di mercato. Il “parlar coperto” nel ciclo Fugger di Vincenzo Campi*, Roma, Meltemi.
- Damisch, D., 1987, *L’origine de la perspective*, Flammarion, Paris, trad.it, *L’origine della prospettiva*, Guida, Napoli, 1992.
- Ebert-Schiffere, S., 2011, « Quando mangiare fagioli fa una rivoluzione. Considerazioni su realismo e ‘genere’ » in Ebert-Schiffere, S., e Ginzburg, S., a cura, *Nuova Luce su Annibale Carracci*, Roma, Biblioteca Hertziana, pp. 21-39.
- Foucault, M., (1966) *Les mots et les choses*, Minuit, Paris trad. it. *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano, 1985.
- Pericolo L., 2007, “Visualizing Appearance and Disappearance. On Caravaggio London Supper at Emmaus”, *The Art Bulletin*, 83/3, pp. 519-539.
- Marin, L., 1993a, *Des pouvoirs des images : gloses*, Paris, Seuil.
- Marin, L., 1993b, « Mimésis et description », in *De la représentation*, Paris, Seuil Hautes Etudes, 1993, p.251-266, trad it. *Della rappresentazione*, Roma, Meltemi, 2001, pp. 118-138.
- Marin, L., 1993c, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures, » p. 196-221 trad it., Roma, Meltemi, 2001. pp. 198-22.
- Martin, J. R., 1963, “The Butcher’s shop by the Carracci” in *Art Bulletin*, 45, pp. 263-266.
- Stoichita, V., 1998, *L’invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea* il Saggiatore, Milano
- Schweitzer, A., (1986), *Storia della ricerca sulla vita di Gesù*, Brescia, Paideia, 1986, p.756.
- Turra V. , (2012) “Per un’ermeneutica del riconoscimento”, *Acc. Rov. Agiati*, a. 262 (2012), ser. IX, vol. II, A, fasc. I, pp. 131-209.