

 **MIMESIS / INSEGNE**

N. 33

Collana diretta da Gianfranco Marrone

COMITATO SCIENTIFICO

Juan Alonso Aldama (*Université de Paris*)

Jacques Fontanille (*Università di Limoges*)

Jean-Marie Klinkenberg (*Università di Liège*)

Isabella Pezzini (*Università La Sapienza, Roma*)





SEMIOTICA DEL FORMATO

Misure, peso, volume,
proporzioni, scala

a cura di Tiziana Migliore e Marion Colas-Blaise



 **MIMESIS**



La pubblicazione è stata realizzata con il contributo dell'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo – Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Studi Umanistici e Internazionali (DISCUI).

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Insegne*, n. 33
Isbn: 9788857585925

© 2022 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

INTRODUZIONE. CATEGORIE METRICHE IN SEMIOTICA <i>Tiziana Migliore e Marion Colas-Blaise</i>	7
SCALA, PROPORZIONI, FORMATO. ALCUNE ISTRUZIONI PER IMBARCARSI SU UNA ZATTERA <i>Anne Beyaert-Geslin</i>	61
CAMBI DI SCALA E LAMINAZIONE DI CORNICI <i>Tiziana Migliore</i>	83
L'ETÀ CONTEMPORANEA PERDE LA SCALA <i>Renato Barilli</i>	95
QUANDO CONVIENE FARLA GROSSA. ROBERT THERRIEN E LA "TAVOLA ALTA" DELL'ARTE CONTEMPORANEA <i>Michele Di Monte</i>	107
DEL CORPO-MASSA <i>Francesco Marsciani</i>	121
DARE FORMA AL CORPO: MISURE E TAGLIE NEL SISTEMA DELLA MODA <i>Bianca Terracciano</i>	131
TONY SMITH. MONUMENTI PER L'ETÀ MODERNA – S, M, L, XL <i>Robert Storr</i>	151
ELLSWORTH KELLY. GRANDI CURVE <i>Maria Giuseppina Di Monte</i>	157
MONUMENTALITÀ E MISERIA SIMBOLICA: L'OPERA D'ARTE DI GRANDI DIMENSIONI TRIONFO DELLA SPETTACOLARIZZAZIONE? <i>Paul Ardenne</i>	175

BIENNIAL SCALE. QUANDO LA MOSTRA È (IPER)MISURA DELL'OPERA <i>Stefania Zuliani</i>	185
IL PIXEL DI ABRAMO LINCOLN E ALTRE STORIE MICRO-MACRO <i>Ruggero Pierantoni</i>	201
L'UNIVERSO IN UNA SCATOLA: OTTICA E VOYEURISMO NELLE <i>PERSPECTYFKAS</i> OLANDESI <i>Agostino De Rosa</i>	227
LE OMOTETIE DI PAUL DESCHAMPS AL MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS <i>Fabrizio Gay</i>	251
LA PICCOLA SCALA DI NANCY SPERO <i>Carla Subrizi</i>	265
GLI AUTORI	279

TIZIANA MIGLIORE E MARION COLAS-BLAISE*

INTRODUZIONE CATEGORIE METRICHE IN SEMIOTICA

La semiotica è una disciplina *in progress*, che “rinfresca la sua forza con l’uso” (Fabbri 1986, p. 16). Anche l’analisi del figurativo e del plastico ne ha fatta di strada, da quando Greimas (1984)¹ ha elaborato il suo metodo e offerto così, a studiosi di varie discipline, grimaldello e chiavi per descrivere e comprendere i significati di grandezze figurative e astratte. Con Greimas (1987) “lo schermo dell’apparire” del mondo naturale e degli insiemi significanti si schiude e lascia intravedere possibilità di senso ulteriori. Il procedimento migliore per cogliere la significazione rimane il ‘semisimbolico’: correlare coppie di contrasti del piano dell’espressione con coppie di contrasti del piano del contenuto. E aderendo al *minimum* epistemologico della presupposizione reciproca tra i due piani, contenuto ed espressione sono inseparabili perché la realtà si presenta stratificata, non piatta (Hjelmslev 1954). Ma nel tempo le caratteristiche della forma dell’espressione sono state molto precisate.

Già Greimas (1984) partiva dalla superficie planare del testo, e non dalla forma del contenuto, per individuare la “cornice” (contorno-bordo-confine del quadro e metaforicamente di ogni testo), il dispositivo topologico e le costituenti eidetiche e cromatiche. Queste categorie non sono degli *a priori*, ma arrivano

* Sono di Marion Colas-Blaise i paragrafi 2.1., 2.3. e 3.2. L’impostazione dell’introduzione e gli altri paragrafi sono di Tiziana Migliore.

1 Il 1984 è una data storica, tappa cruciale di un percorso avviato anni addietro. Il primo Atelier di semiotica visiva risale al 1970 e riunisce a Parigi, intorno a Greimas, Denis Alkan, Ada Dewes, Jean-Marie Floch, Diana-Luz Pessoa de Barros, Felix Thürlemann e Alain Vergniaud. Continua nel 1971 a Urbino, dove Greimas era direttore del Centro di Semiotica, con un “Simposio di semiotiche audiovisive” diretto da René Lindekens e Christian Metz.

dall'indagine concreta di come i significati emergono nella vita sociale, dato che la semiotica bagna in una più vasta antropologia (ivi, trad. it., p. 196). Il Gruppo mu (1992), unendo semiotica e retorica, ha evidenziato l'importanza della testura e dei materiali. Poi Jacques Fontanille, puntando sull'altro *minimum* epistemologico della disciplina, la relazione tra *sema* e *soma*, ha favorito il passaggio da una semiotica visiva a una *semiotica del visibile*, in grado di esaminare la testualità e gli effetti di senso non per canali sensoriali separati, ma 'a tutto corpo'. Sono entrati così nella "cassetta di attrezzi" del metodo le categorie luministiche (Fontanille 1995) e il supporto (Fontanille 2005). Questo libro torna sul concetto semiotico di 'forma' e aggiunge agli strumenti per l'analisi le categorie metriche, riunite nel termine 'formato'².

1. *Forma e formato*

È possibile guardare una forma (dell'espressione e del contenuto) scindendola dalle dimensioni? Globale e locale in economia e in politica sono la stessa cosa, come lo sono piccolo e grande schermo televisivo, una Mini e una Station Wagon nel mercato automobilistico, banner, cartellone e poster in pubblicità, i formati tessera, panoramico e cartolina in fotografia? I file elettronici doc (di testo), mp3 (audio) e jpg (di immagine) dispongono i dati nello stesso modo? O nei sistemi semiotici e nel mondo naturale qual è il rapporto tra forma e formato?

Una forma, per comodità teorica, è categorizzabile a prescindere dal suo formato, ma a livello empirico e fenomenico il formato le è inerente. Mentre la cornice del quadro *si aggiunge* alla superficie dipinta, ricoprendo una funzione indessica-

2 Le curatrici di questo volume hanno organizzato a Venezia nel 2015 il convegno internazionale *MicroMacro. Scale Jumping in the Artwork*, nell'ambito dell'accordo-quadro fra il Centro Studi LISaV, Laboratorio Internazionale di Semiotica-Università Ca' Foscari di Venezia, e il Centro Studi IRMA, Institut d'Etudes Romanes, Médias et Arts dell'Università del Lussemburgo, e in collaborazione con il CiSS, Centro Internazionale di Scienze Semiotiche Umberto Eco dell'Università di Urbino Carlo Bo.

le, con un effetto di centralizzazione, come ha sottolineato il Gruppo μ (1992), il formato è sempre il formato di qualcosa. Non ha autonomia e, in sé, non è staccabile da ciò a cui dà forma. È soggiacente alla realizzazione del testo (passaggio da modi di esistenza potenziali e virtuali a modi di esistenza attuali e realizzati) ed essendo parte in causa del testo (verbale, visivo, musicale...) o meglio del processo di testualizzazione, del divenire-testo, obbedisce a codificazioni specifiche responsabili della sua strutturazione o disposizione. Si situa tra il livello di pertinenza inferiore del testo e il livello superiore del *medium* o del supporto³. Il testo manifesta le scelte fatte a livello del formato in virtù del principio di integrazione discendente. Il formato concorre alla costituzione della forma e si impone allora allo sguardo. Contribuisce alla produzione dell'oggetto allo stesso titolo del materiale con cui è fatto. Come la forma significativa non preesiste all'argilla, ma è inventata al contatto con essa che, da materiale bruto, diventa sostanza (Souriau 1943), analogamente il contenuto è tale solo se realizzato in un formato. C'è instaurazione nell'atto del vasaio che accoglie, raccoglie, prepara, esplora, inventa – come si inventa un tesoro – la forma dell'opera (Latour 2010).

In Occidente l'assenza di una riflessione critica sul formato è probabilmente dovuta al *Canone* della Grecia classica e successive varianti (*Uomo vitruviano*, *Modulor*, *Z-score*⁴...) che, fissando

3 Distinguiamo cinque livelli di pertinenza, ordinati in un sistema di incassamenti successivi: (i) l'ambiente (naturale, sociale, culturale, istituzionale...), che si trasforma in un *habitat* o in un contesto di vita e di esperienza; (ii) i media come sistemi di diffusione e propagazione, di conservazione e di archiviazione, come nel caso del museo (vedi Davallon, 1992); (iii) le interfacce, i supporti e gli oggetti; (iv) i formati, i generi e gli ipergeneri; (v) il testo. Si noterà che i formati possono figurare sia in quarta posizione, dopo le interfacce, perché, per esempio, il foglio A4 determina il formato, sia in terza, perché il formato richiede un certo tipo di mezzo, supporto o oggetto (nelle produzioni digitali, ad esempio, il formato ipertestuale richiede un mezzo specifico e viceversa; c'è interdipendenza tra l'uno e l'altro). Sul percorso generativo dell'espressione, con il principio dell'integrazione ascendente e discendente, cfr. Fontanille 2008.

4 Lo *Z-score* o *standard score* è un essere umano statistico che ha come punto di riferimento la 'donna ideale'. La sua anatomia visibile scaturisce da un'immensa banca dati con migliaia di misurazioni condotte

dimensioni e proporzioni ideali a misura d'uomo, ne ha sedato la funzione, orientando verso i trattati che rispecificavano queste leggi e relegando l'abnorme nell'eccentricità. Il paragone fra grandezze fisicamente differenti minacciava forse gli equilibri e si è quindi pensato di uniformare la produzione, facendo passare il *Canone* come unico criterio di misura 'reale' e di fatto impedendo una semantica del formato, dandola per implicita nelle teorie della matematica. Sulla scorta di questa tendenza stabile in Occidente, distinguiamo due tipi di relazione: (i) fra un formato e un altro; (ii) fra un formato (o un fuori-formato) e il canone. Se i saperi sulle proporzioni sono confluiti in dottrine e tradizioni religiose per la credenza in rapporti 'aurei' tra umano e divino, forme disobbedienti (!) hanno continuato a favorire formati geomorfici e logiche dell'eccesso e dell'insufficienza. È accaduto con la Torre di Babele, prossima a toccare il cielo tanto da essere distrutta da Dio, accade oggi con monumenti pubblici imbrattati o demoliti e grattacieli più alti del mondo, come le Twin Towers, rasi al suolo. Effetti dell'efficacia del formato. Apriamo questa 'scatola nera'.

1.1. Rilevanze morfologiche

Il concetto semiotico di "forma" deriva dalla tradizione aristotelica per opposizione con la "materia", che essa "mette in forma mentre forma l'oggetto della conoscenza" (Greimas e Courtés 1979, trad. it., voce "Forma"). Tre termini definiscono la forma in Aristotele: la *morfé*, che è l'aspetto fisico esterno dell'oggetto ovvero lo "schema", la *terminatio* dell'oggetto secondo gli Scolastici; l'*eidós*, che è l'idea, posta non al di fuori dell'oggetto ma in composizione con la materia in un sinolo; l'*ousia*, che è il sostrato interno dell'oggetto, la sostanza risultato dell'atto di unione dell'*eidós* con la materia. L'*eidós* esiste solo *con* e *nella* sostanza; è la struttura intelligibile di una so-

su donne impiegate nella Wright-Patterson Air Force Base negli Stati Uniti. I dati anatomici della 'donna ideale' sono rappresentati da una linea verticale e quelli corrispondenti di una sua immagine, per esempio una statua, da una curva i cui discostamenti dalla 'linea teorica' permettono di percepire visivamente differenze e similarità tra il modello astratto umano e i corrispondenti dati 'anatomici' estraibili dalla statua. A distanza di tempo da Policletto, un caso di autentica parità di genere!



stanza⁵. Se la materia è sostanza messa in forma, la forma è una sostanza già articolata, non solo nei due piani, dell'espressione e del contenuto, ma al suo interno. Essa garantisce permanenza e identità, un ordine determinato e determinante (*ibidem*). Chiamamente sotto un certo rispetto. La definizione di Umberto Eco (1997) dell'"essere" come "qualcosa che ci prende a calci" è più di una metafora. I non umani che incontriamo non hanno tutti forme subordinabili all'uomo come "misura di tutte le cose" (Protagora)⁶. Le loro pertinenze possono non essere *affordances*, inviti degli oggetti al loro uso, ma divergere.

Se una forma è rilevante quando esercita un'influenza nel suo ambiente (Prieto 1975), il formato è l'elemento che sta lì a indicare *quanto lo è*. O fin dove l'esserci di quella forma conta, vale, in attesa di un soggetto altro nei paraggi. Da questo punto di vista il formato richiama più propriamente l'accezione inglese del termine "forma", lo *shape*, che è il profilo, la "forma fisica" già culturalizzata come effetto della sostanza espressiva che arriva a dotarla di *agency*. Così, nelle pitture rupestri, gruppi di uomini sono rappresentati piccoli accanto o di fronte a bisonti giganti. Il loro *shape* indissolubilmente legato alla roccia concretizza un'idea di grandezza comparativa preesistente e di tipo culturale che si è voluto evidenziare⁷. Da allora e successivamente (in Egitto con le Piramidi e la Sfinge), aumentare o diminuire la grandezza di una *forma* è equivalso a esprimere sentimenti di superiorità e inferiorità fisica (*gerarchia*) e modale (*potere*). Il formato non si limita a indicare com'è fatta una forma, ma la fa agire a livello comunicativo e retorico con salienze e pregnanze. Di qui l'aria di famiglia tra forma e formato: gli "ocelli" sono occhi più grandi del normale spalancati dalla farfalla davanti al predatore (Thom 1972).

5 Su questa tripartizione della forma cfr. Eco 1968, p. 257.

6 "Il mio corpo non è soltanto un percepito fra percepiti, è il misurante di tutti, il *Nullpunkt* di tutte le dimensioni del mondo". Merleau-Ponty 1964, trad. it., p. 261.

7 Sulla differenza tra la forma in senso hjelmsleviano e lo *shape*, che è poi la forma nel design cfr. Mangano 2008, § 1.4., "La forma delle cose". L'esempio del desktop del computer emerso come sistema omologo alla gestione delle lunghe liste di documenti esistenti sulle scrivanie fisiche (ivi, p. 22) mostra l'affinità della forma come concretizzazione della sostanza con il formato.



L'esperienza che si fa davanti alla "grande immagine" presenta inoltre un secondo aspetto. La "grande immagine" per restare grande non può essere ipostatizzata, attualizzata, conclusa. Deve dispiegarsi (Jullien 2003). In questo atto di dispiegamento non vi è più un oggetto percepito e un soggetto percipiente, si creano piuttosto correlazioni di forze. Il rapporto tra forma e materia diventa un rapporto del tipo "soffio-energia" (*ibidem*). Risaliamo qui a uno strato di organizzazione del senso precedente alla stabilizzazione della forma da parte del linguaggio articolato, con la sua armatura sintattica e le sue codificazioni. Possiamo distinguere, con Bordron (2019), la forma stabilizzata dalla morfologia: mentre la forma corrisponde a una struttura simbolica che obbedisce a delle regole, la morfologia della sostanza rinvia allo strato di organizzazione del senso che Bordron (2011) ha chiamato "iconico". Nel 2019 lo studioso definisce la morfologia in questi termini:

Nella terminologia di Hjelmslev il secondo livello è detto "sostanza". La parola è fuorviante perché lascia immaginare una materia senza una forma particolare. In realtà, la sostanza ha una forma o, forse più precisamente, una morfologia. È importante distinguere terminologicamente la morfologia come forma della sostanza dalla forma in senso classico, che è la forma simbolica o semiotica.

Se ne deduce che il formato modella la forma, ma anche, più sotteraneamente, la morfologia della sostanza, in giochi di forze concordanti o discordanti.

1.2. *Forma del contenuto, formato dell'espressione*

Una forma del contenuto si realizza quindi non solo in una forma, ma in un formato dell'espressione che arreca alla forma gradi diversi di intensità. Benché il formato non riguardi l'intera forma, ma solo le proprietà relative alla sua misura, tali proprietà possono estendersi al *medium*, reale o metaforico, che veicola tutti gli aspetti della forma, significante e significata. Pensiamo all'irruzione del seno nel campo visivo di Palomar (Calvino 1983a) secondo Greimas:



Si volta e ritorna sui suoi passi. Ora, nel *far scorrere* il suo sguardo sulla spiaggia con *oggettività imparziale*, fa in modo che, appena il petto della donna *entri* nel suo campo visivo, si noti una *discontinuità*, uno scarto, quasi un guizzo. Lo sguardo *avanza* fino a *sfiurare* la pelle tesa, si *ritrae*, come *apprezzando* con lieve *trasalimento* la *diversa consistenza* della visione e lo *speciale valore* che essa acquista, e per un momento si tiene *a mezz'aria*, descrivendo una *curva* che accompagna il *rilievo* del seno *da una certa distanza*, elusivamente ma anche protettivamente, per poi riprendere il suo corso come se niente fosse stato (Greimas 1987, trad. it., pp. 33-34, sottolineato ns.).

A provocare la *presa estetica* non è banalmente la visione del seno nudo della donna, ma l'apprezzamento del formato della sua forma, la “diversa consistenza”, lo “speciale valore”, il “rilievo”, che in Calvino (1983a, pp. 11-12) appare anche come “un barbaglio giunto sui confini del mio campo visivo” e, metaforicamente, come un “cosmo che ruota intorno a quelle cuspidi aureolate” (ivi, p. 13). Il seno si stanziava in una porzione di spazio e lo sguardo di Palomar avanza, retrocede, si trattiene a metà per poi “assorbire il seno nel paesaggio”, “sfiurarlo con equanime uniformità”, fare in modo che “non pesi più dello sguardo di un gabbiano o d'un nasello” (ivi, p. 12). Le reazioni imbarazzate apprendono quella grandezza ridimensionando l'effetto spiazzante che ha su di lui. Gianfranco Marrone, che ha analizzato il brano, parla di “una competenza plastica” in grado di “costituire in modo corporeo la soggettività” (Marrone 2011, pp. 168-169), mettendo fra parentesi le figure del mondo e percependo contrasti di colore, posizioni e dimensioni delle masse attraverso una “progressiva elaborazione di possibili sfaccettature” (ivi, p. 171). In particolare, è quando il seno diviene “pelle tesa, ossia quella qualità sensibile del mondo meglio adatta a esser percepita dal senso del tatto”, che ha luogo la congiunzione tra i due soggetti (ivi, p. 175).

2. *L'estensione della forma nello spazio*

‘Formato’, participio passato del verbo ‘formare’, designa l'insieme delle misure estensive di una forma, espresse con denominazioni convenzionali. Per formato elettronico si intende sia il tipo di *file* – testo, immagine, suono, video, compressi...



– sia l'estensione – doc, jpg, mp3, avi, ecc... In cinematografia 'formato' è sia la larghezza della pellicola, indicata in millimetri – film di 35 mm, di 16 mm, di 8 mm... – sia l'ampiezza dell'inquadratura sullo schermo, con il Cinemascope, per esempio, che ha significato l'aumento dell'area di proiezione.

Si pone il problema del posizionamento della forma, della presa di possesso dello spazio, del suo regime di presenza e dei modi di cattura. Il formato – lo ripetiamo – è una proprietà di qualsiasi oggetto. Banalmente il 'canonico' foglio rettangolare A4 sorveglia il gesto della scrittura (Bordron 2016). E dimensioni diverse connotano non solo generi artistici diversi – formato verticale del ritratto *versus* formato orizzontale del paesaggio – ma generi letterari e musicali e dispositivi tecnologici: l'aforisma, il corto, il proverbio, la filastrocca, l'iPOD Nano si oppongono al trattato, alla saga, all'epopea, al jazz, all'iPad Maxi; le forme brevi (Pezzini, a cura di, 2002) si oppongono alle forme lunghe (Eco 1978). *Media* come la fotografia, il cinema e la tv filtrano la realtà attraverso le dimensioni, con *zoom* che ingigantiscono o rimpiccioliscono eventi. E il montaggio pare sia dovuto alla troppo stretta inquadratura che la pressione delle immagini ha fatto "esplodere" in sequenze (Ejzenstein 1964).

Se è già difficile sostenere che esistano forme isolate e indipendenti da chi le mira e coglie, ancor di più il formato è inimmaginabile senza un contratto sociale. Esso anzi è l'istanza costruttiva dei processi di ricezione e, reciprocamente, la ricezione costituisce il formato, semiotizzandolo come elemento cardine del passaggio tra l'enunciato e l'enunciazione. "Il punto di vista è il correlativo soggettivo della rilevanza di una forma" (Fabbri 2018, p. 8). Ma quanto spazio è necessario alla forma perché abbia rilevanza?

2.1. *Sensi della misura, intero e parti*

Gli studiosi della scuola di Parigi, impegnati a indagare l'articolazione interna del testo visivo, trascurano il formato. Félix Thürlemann giustifica così la scelta di non tenere conto di questa componente:



Nella nostra analisi la dimensione della superficie non è affatto pertinente [...]. La decisione di non considerare la dimensione dell'opera ai fini dell'analisi ci sembra legittima nella misura in cui la riduzione o l'ingrandimento del formato non inficiano in alcun modo le relazioni immanenti che si manifestano nell'opera come oggetto semiotico chiuso. Quando questi cambiamenti superano *una certa misura*, possono tuttavia modificare il rapporto tra l'oggetto pittorico e il soggetto ricevente (Thürlemann 1982, trad. it., p. 129, nota 11, sottolineato nostro).

Una linea condivisa da Greimas, che menziona la cornice-formato ma in senso esclusivamente centripeto: “è il luogo che assicura all'oggetto, così circoscritto, lo statuto di una *totalità significante* e dal quale potranno cominciare le operazioni di decifrazione della superficie inquadrata” (Greimas 1984, p. 203). Il semiologo lituano non separa il formato dalla cornice e lo menziona in quanto limite rispetto a ciò che resta esterno all'oggetto e che *significante* non è⁸. Una specifica *quantità*, però, caratterizza sempre il formato, se non altro per l'“aspettualizzazione antinomica” tra gli equilibri interni al quadro – enunciato – e il rapporto proporzionale con il corpo e il posizionamento del fruitore” – enunciazione (Basso 2015, pp. 194-195). Fa riflettere l'accento di Thürlemann alla soglia della “certa misura”, come se una norma inveterata regolasse le grandezze, rendendo lampante qualsiasi trasgressione. Parlare di una “certa misura” significa senza dubbio prendere come standard la “buona misura”, quella che corrisponde alla via di mezzo tra l'eccesso (il “troppo” e il “troppo poco”) e l'insufficienza (il “non abbastanza”). Un modello tensivo (Fontanille, Zilberberg 1998)

8 Che i tempi non fossero maturi per un programma di ricerca sul formato lo rivela questa osservazione di Greimas sulla scala: “Considerando il mondo naturale come il mondo del senso comune, si deve riconoscere che l'operazione di imitazione consiste in una notevole riduzione delle qualità di questo mondo; poiché, da una parte, solo i tratti esclusivamente visivi del mondo naturale sono, a rigore, ‘imitabili’, mentre il mondo ci si presenta attraverso tutti i nostri sensi e, dall'altra, solo le proprietà planari di questo mondo sono, al limite, trasponibili, e rappresentabili in superfici artificiali, mentre lo spazio si presenta nella sua profondità interamente occupato da volumi”. Greimas 1984, trad. it., p. 198. Anche Lévi-Strauss era dell'idea, oggi molto discutibile, che la riduzione in scala comporti una rinuncia alla dimensione sensibile. Su questo tema vedi più avanti, § 5.5.3.



permette di rendere conto delle modulazioni, correlate in senso inverso, sugli assi dell'intensità e dell'estensione o estensività: la tonicità è legata a gradi elevati di estensione, il carattere atono del difetto o dell'insufficienza è associato a una bassa estensione.

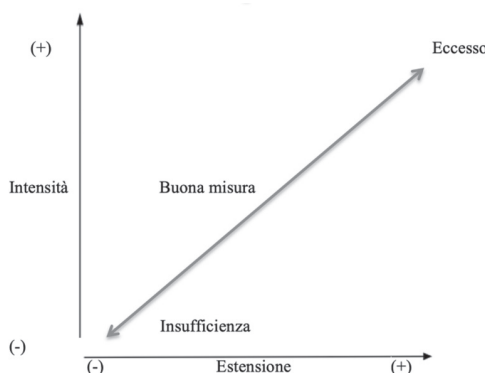


Fig. 1. Modello tensivo del formato elaborato secondo la teoria di Fontanille, Zilberberg 1998.

La “buona misura”, infine, è ritenuta “equa”, “giusta”, e la giustezza la dota di una dimensione sensibile. O almeno un’istanza sensibile e percettiva la apprende così. L’estetica di volta in volta convocata, classica, romantica, barocca..., decide dunque se valutare positivamente o negativamente le trasgressioni a questa norma.

Nel dover definire il formato e dargli uno statuto all’interno del metodo semiotico, ci siamo chieste se ritenerlo una sotto-componente delle “categorie eidetiche”, poiché di forma si tratta, o assegnargli una classe specifica. Sia una totalità integrale sia un’unità partitiva sono infatti grandezze con dei formati. Sono in gioco operazioni di tipo mereologico (costituzione di un insieme di senso, focalizzazione su una serie, su un dettaglio che rinvia alla totalità dalla quale è estratto, su un frammento che beneficia di una certa autonomia)⁹. E dalle dimensioni del formato dipende, secondo Fontanille (2005, p. 186), il “supporto

9 Sui punti di vista – inglobante, cumulativo, particolarizzante ed elettivo – adottati nella ricezione cfr. Fontanille 1999.



formale”, cioè la struttura enunciativa che accoglie sia le iscrizioni, sia le regole topologiche di orientamento, di proporzione e segmentazione che vincolano i caratteri iscritti. La tendenza a parlare di questo fattore per intendere l’atto di presentazione enunciazionale di un enunciato ci fa propendere per la creazione di una categoria a sé, valida però nell’analisi tanto degli insiemi quanto delle loro singole parti.

2.2. Requisiti “intrinseci” ed “estrinseci”. Il contributo di Meyer Schapiro

Meyer Schapiro enuclea alcuni tratti del formato: le “proporzioni”, l’“asse dominante”, le “dimensioni” e la “forma del campo”, cioè la grandezza del supporto, che ha limiti potenzialmente molto variabili (Schapiro 1969, trad. it., p. 109). Lo storico dell’arte ricorda i graffiti del Paleolitico, le cui figure potevano estendersi su un’intera parete. In ogni caso, senza occupazione di uno spazio non c’è formato, il cui aspetto può essere “motivato” da “qualità intrinseche dell’oggetto rappresentato” o da “requisiti fisici estrinseci” (ivi).

Alcune statue e figure dipinte appaiono colossali perché la grandezza superiore al naturale esprima, a livello semisimbolico, l’importanza gerarchica, morale o politica del soggetto, così come, all’opposto, il formato piccolo è associabile all’intimità, alla delicatezza, alla preziosità. Le dimensioni possono però dipendere da valorizzazioni esterne ai contenuti dell’oggetto, di visibilità da una certa distanza, o meramente pratiche, economiche o di maneggevolezza per esempio (ivi). Nel primo gruppo Schapiro include lo schermo cinematografico e “i cartelloni giganteschi della pubblicità moderna”; a proposito del secondo, paragona il formato degli artefatti al formato del volume e alla lunghezza di un discorso (ivi). Se i monumenti posseggono sia la funzione pratica della visibilità (estrinseca) sia la funzione simbolica della grandezza (intrinseca), in particolari volumi come il catalogo della Biennale Arte di Venezia il formato è altrettanto rilevante, ma la sua funzione pratica è inversamente proporzionale alla funzione mitica e simbolica. Da guida tascabile che era, il catalogo è infatti diventato un’enciclopedia e il segno del modo (imponente) in cui un sistema si autopercepisce (Migliore 2012b).



Schapiro prova poi a chiarire la differenza tra formato e scala: “un’opera può essere grande perché rappresenta tantissimi oggetti, tutti di altezza mediocre (è il caso di un lungo rotolo dipinto) o può essere piccola come una miniatura e utilizzare il poco spazio per esprimere differenze di valore tra le figure tramite differenze dimensionali” (Schapiro, *op. cit.*, p. 110). Questa “scala di significazione”, di là dall’essere un fatto arbitrario o convenzionale – continua Schapiro – si costruisce su un senso dei valori vitali dello spazio, fondato sull’esperienza del mondo reale (*ivi*). Un altro paragone con il linguaggio, che avremo modo di sviluppare più avanti (vd. § 5.5.4.), conferma questa tesi: “le parole che indicano una qualità umana di grado superlativo sono spesso termini relativi alle dimensioni (il più grande, il più elevato...), perfino quando vengono applicati a concetti impalpabili quali la saggezza o l’amore” (*ivi*, p. 111)¹⁰. Anche a chiamarle ‘convenzioni’, esse attingono agli stessi indizi che lo spettatore trova quotidianamente nel mondo, da cui

un’associazione mentale naturale tra la scala qualitativa e quella dimensionale. Può darsi che parlare di Alessandro ‘Magno’ (ovvero il ‘Grande’) e rappresentarlo più grande dei suoi soldati sia una convenzione, ma essa risulta naturale e immediatamente evidente per l’immaginazione (*ivi*, p. 113).

Detto altrimenti, pensiamo già il mondo naturale in maniera semisimbolica, correlando la grandezza fisica alla maestosità e la piccolezza all’inferiorità o alla minuzia.

2.3. Sistemi di riferimento

A questo punto Schapiro evidenzia il procedimento pittorico che, equivalente al *Canone*, ha imposto una scala unica per le grandezze rappresentate: la prospettiva, empirica nel Nord Europa, geometrica in Italia (*ivi*, p. 112). Quella che per l’u-

10 Del resto, tradizionalmente, lo stile “grande”, “veemente”, “terribile” è lo *stile sublime* dei quattro definiti dalla retorica antica e una funzione del linguaggio, poetico e oratorio, che esprime lo straordinario, il sorprendente, il meraviglioso. Cfr. Longino, *Peri Hýpsous*, ed. 2010. Sul sublime vedi più avanti, § 4.1.

niformazione degli elementi potrebbe sembrare una “svalutazione dell’umano” corrisponde invece, a livello enunciazionale, a “un’ennesima umanizzazione dell’immagine”, perché tutto è concepito da un punto di vista ad altezza d’uomo (nuovamente ideale!) e alla medesima distanza dal piano del quadro (*ibidem*). In Russia la prospettiva ‘rovesciata’ uniforma ugualmente le figure ma dal punto di vista di Dio, immaginato in fondo al quadro (Florenskij 1967). Nelle due culture le ideologie sull’uomo e su Dio hanno guidato i rapporti tra le dimensioni del segno e quelle dell’oggetto rappresentato. Il discorso è molto diverso in Cina, dove i teorici hanno elaborato una casistica figurativa di “lontananze”, con tre “sistemi di variazione” non esclusivi l’uno dell’altro e che possono compenetrarsi: “lontananza distanziata”, “lontananza confusa”, “lontananza nascosta” (Jullien 2003). Così, elevare lo sguardo dal basso verso la vetta della montagna costituisce la “lontananza alta”; scrutare di fronte lo sfondo della montagna porta alla “lontananza profonda”; contemplare dalle montagne vicine quelle lontane è “lontananza piana” (*ibidem*).

Come vedremo presto, il rapporto con lo spazio è decisivo. Le relazioni tra le istanze di enunciazione in produzione e in ricezione (i co-enunciatori, quindi l’artista e lo spettatore), la forma-formato e lo spazio sono a geometria variabile. Possono essere apprese a due livelli: (i) a livello della semiotizzazione dello spazio attraverso l’instaurazione di una relazione di giunzione tra le istanze di co-enunciazione e la forma-formato. Meglio: attraverso la costruzione di una forma-formato spazializzata dalle istanze di enunciazione, ma anche attraverso l’azione della forma-formato che si spazializza sulle istanze di coenunciazione. Si verifica allora un’interazione interpossessiva; (ii) a livello della semiotizzazione della relazione tra le istanze di co-enunciazione e la forma-formato nello spazio. Anzitutto un’analisi diversa da quella di Jullien è possibile, che giochi verosimilmente sulla prossemica. Riteniamo che il formato contribuisca a regolare il rapporto di un’istanza di enunciazione con la forma spazializzata in due prospettive opposte: una autocentrica, una allocentrica. In termini enunciazionali un’istanza di enunciazione prende posizione (qui) di fronte a

una forma spazialmente configurata (là)¹¹: la deittizzazione rende possibile l'appropriazione, per *embrayage* in un campo di presenza. L'appropriazione corrisponde allora a un avvicinamento, cioè a una negazione della distanza tra il “qui” e il “là”, a una conversione del “là” nel “qui”. L'*embrayage* si basa sul *débrayage*, cioè sulla costruzione e la proiezione della forma che informa lo spazio o lo fa nascere (disappropriazione). Tramite la costruzione oggettivante della forma-formato, installata in un altrove, il *débrayage* produce una nuova semiotizzazione dello spazio (sovrasemiotizzazione di uno spazio già semiotizzato). Quando invece la prospettiva è allocentrica, la forma si presenta davanti allo spettatore per modalizzarlo secondo il potere, il volere, il sapere o il credere, ma anche per controllarlo, addirittura per assalirlo e provocarne eventualmente l'immersione, nel caso di una poliesteresia sommersiva. Immersione che comporta la sua demodalizzazione e de-soggettivazione. In tutti questi casi abbiamo a che fare con regimi di performatività della forma in cui il formato (per esempio la taglia, il volume, la massa, come vedremo) è in gran parte responsabile. Che la prospettiva sia autocentrica o allocentrica, il formato della forma codirige questi movimenti e l'investimento delle differenti zone spaziali. Detto altrimenti: il formato costituisce un modello di prevedibilità; proietta una sorta di partitura, nel senso musicale del termine, che gli enunciatori sensibili e percettivo-cognitivi interpretano in vari modi, leggendo anche i vuoti, gli interstizi e le lacune. Questa partitura si muove nello spazio secondo i vincoli e le possibilità legate all'azione della forma-formato. La restituzione di una densità semantica e sintattica, nel senso in cui la intende Goodman, dà corpo all'evento di senso, dove l'interpretazione esonda dalla partitura. Torniamo in Grecia.

Intorno alla metà del V secolo a.C. Policleto ha concepito un modello, il *Canone*, destinato a normare la grandezza delle statue, ma anche degli edifici. Lo esemplifica il *Doriforo* (450 a.C.), frutto delle proporzioni matematiche ideali di un corpo umano maschile: la testa è 1/8 del corpo, il busto 3/8, le gambe 4/8. Quanto di più costruito si possa immaginare! Le misure 90-60-90 di seno, girovita e fianchi dei concorsi di bellezza femminile

11 Così un'installazione artistica non si costituisce in uno spazio che la ospita, ma è coenunciata da un'istanza soggettiva e dallo spazio.



ne perpetuano ancora oggi la perfezione armonica e l'estetica. Lisippo, contrario al prototipo del collega greco, ha tentato di fondare principi empirici, che fossero più vicini alle forme comuni della corporeità, ma il suo modello non ha avuto altrettanto successo. Il *Canone* si diffuse nella Roma repubblicana e imperiale, testimoniato dalle tante copie bronzee degli originali in marmo. Fu riproposto nel Rinascimento da Leonardo da Vinci con il celebre disegno dell'*Uomo vitruviano* (1490) e ha conosciuto un lungo periodo di stabilità durante il Neoclassicismo, dopo che i manieristi, in barba a Raffaello, allungarono gli arti dei corpi e dipinsero insieme nani e giganti e che il Barocco, arte dell'irregolarità, aprì e animò la forma classica chiusa¹². Nel Novecento Heinrich Wölfflin si è allora posto il problema di capire "se sia la storia fisica del corpo umano a condizionare le forme dell'architettura o viceversa" (1886, trad. it., p. 57). Non lo ha approfondito, ma ha notato che "gli edifici comunicano ciò che noi esprimiamo con le loro qualità [cioè] rapporti del peso, dell'equilibrio, della durezza, ecc... tutti quegli aspetti che per noi posseggono un valore espressivo [...], i grandi sentimenti dell'esistenza, le atmosfere, che hanno a premessa una duratura condizione dei corpi" (*ivi*, p. 30). In particolare

colonne possenti ci fanno l'effetto di possenti innervazioni, la respirazione viene determinata dall'ampiezza o dalla strettezza degli ambienti, la nostra muscolatura si irrigidisce, come se noi stessi fossimo queste colonne portanti, e respiriamo profondamente, come se il nostro petto fosse ampio come queste volte, l'asimmetria spesso provoca una sorta di dolore fisico, come se a noi stessi mancasse un organo, o fosse ferito, ed ognuno conosce il disagio provocato dalla visione di un equilibrio sbilanciato (*ivi*, p. 33).

Infine il *Modulor* di Le Corbusier fa rivivere Policleto in architettura. Trasla appieno i principi dell'antropometria negli edifici rendendo lo stereotipo della figura maschile uno "stampo d'ogni modello abitativo" (Vitta 2008, p. 15).

12 La forma barocca, identificata retrospettivamente nell'arte ellenistica e prospetticamente nell'arte postmoderna, si oppone alla forma classica. Classico/barocco costituiscono una coppia di tendenze ricorrenti nei secoli. Cfr. Wölfflin 1888; Zilberberg 1992. Sul Neobarocco cfr. Calabrese 1987.



3. Poteri del formato

Per secoli il formato è apparso talmente co-riferito a questa fisicità standardizzata da risultare ovvio e fuori discussione. Lo daremmo per scontato, se non fosse che nessun prodotto “costituisce un omologo passivo dell’oggetto, ma è un’esperienza sull’oggetto” e che soprattutto “la trasposizione quantitativa iscrive la nostra modalità del potere nell’omologo della cosa” (Lévi-Strauss 1962, trad. it., p. 35). Lévi-Strauss ricorda che le dimensioni hanno un potere di manipolazione: instaurano relazioni intersoggettive di dominio, di gerarchia, con distanze/prossimità da rispettare e codici di comportamento da seguire. Ritroviamo qui l’idea della performatività della forma. Perciò si è deciso di fissare una norma. Ma in contrasto con il *type* del corpo umano, sistema di controllo sia per la forma sia per le misure, altri *token* del cosmo sono stati d’ispirazione per una retorica del formato che valorizzi il mastodontico e il lillipuziano. Le infrazioni più interessanti, le attività di *parole* ribelli, ci permettono nel libro di ricostruire pienamente la questione del formato, *langue* e norme.

3.1. Maxi e mini

In molte culture l’*extra-small* e l’*extra-large*, più che essere un vezzo, sono segni iconici di altre morfologie (Wells 2013). E prove di competenza e performance che corroborano l’attante umano. Il gusto per l’esageratamente grande e l’esageratamente piccolo alimenta da più di mezzo secolo un premio speciale, il Guinness dei primati, codificato ogni anno in un libro, il *Guinness Book of Records*, che è il più venduto al mondo dopo la Bibbia e il Corano. Molte battaglie per la supremazia riguardano ovviamente superamenti di limiti e nuove soglie sul piano della misura. Fra i primati italiani e francesi del 2021 si segnalano: la zucca più grossa, 1.226 kg, coltivata a Radda in Chianti; il gin tonic più grande, un drink da ben 1.001 litri di un’azienda senese; l’opera d’arte più lunga – 5 km – è il dipinto *The Walk of Peace* dell’artista italiano Dale; il maggior numero di flessioni sui pugni, 29, con addosso un sacco di 45 kg in 1 minuto (su una gamba sola), merito dello sportivo Eric Lejeune a Le Tréport; il



salto più alto di un cavallo in miniatura, Zephyr Woods Storming Treasure, di proprietà di Célia Limon, che ha saltato una barra di 117 cm nel suo campo di allenamento a Bargemon. *Extra-small* ed *extra-large* fanno anche venire in mente Alice, alternativamente istruita a crescere e rimpicciolire a dismisura per adattarsi al *Paese meraviglioso* (Carroll 1865). La differenza fra grandezze spicca, come quando, caso più difficile, il Gulliver di Jonathan Swift deve far fronte alla scala degli abitanti di Lilliput, 1:12, e poi passare di colpo a quella degli abitanti di Brobdingnag, 12:1. Ma

per la montagna, per il grande gigante addormentato, l'eroe conquistatore è solo un fastidio minore, una mosca sulla punta del naso. La montagna non si sente conquistata né addomesticata; non è toccata dalla civilizzazione né sottoposta all'incorporazione umana. Essa dimentica subito – se mai ci ha fatto caso – che qualcuno è stato lassù, ad agitare estaticamente le braccia una volta raggiunta la cima. La montagna semplicemente sta lì, e continua a fare il suo lavoro (Ingold 2021, trad. it., p. 68).



Secondo Jacques Geninasca, che al formato ha dedicato un saggio, piccolo e grande suscitano tensioni timiche con l'asse di equilibrio dello schema senso-motorio e uno spazio fisico dominato dalla forza di gravità. Produttori di ogni epoca non procedono *geometrico modo*, ma ponderano (Geninasca 2003, trad. it., pp. 16-17). Così, rispetto alla più rassicurante delle geometrie, il quadrato¹³, dove la rotazione di 90° su qualsiasi lato dà sempre la stessa forma, un dipinto di dimensioni straordinariamente lunghe come *Il Miracolo dell'ostia profanata* (1467) di Paolo Uccello, 43x351 cm, destabilizza lo spettatore, costringendolo, per l'inclinazione massima delle diagonali, a indietreggiare e ad ampliare lo sguardo (*ibidem*). È possibile studiarne i correlati timici, basati sull'attrazione o la repulsione e precedenti la valorizzazione propriamente detta, secondo l'estetica che la regge. E vedere come il formato influenzi i movimenti nello spazio (inclusi quelli oculari) e proietti una specie di spartito in



13 Varrone citato da Plinio (*Storia Naturale*, XXXIV, 56) nota che le statue di Policlete sono quadrate, alludendo alla costruzione matematica della figura. *L'Uomo vitruviano*, del resto, è iscritto in un cerchio che interseca un quadrato.



cui i movimenti e i gesti disposti sul pentagramma si accordano o confliggono tra loro.

Maxi: l'architettura delle prime civiltà era megalitica. Ziqqurat, piramidi, templi aztechi prendevano a riferimento la montagna, mentre le colonne dei templi richiamavano alberi giganti. Un'ambizione sovrumana anima mura ciclopiche e Panatenee, gare in ricordo della vittoria di Atena sul gigante Asterio. A Roma il Colosso di Nerone, fra i 30 e i 35 mt, superava il record di Rodi, 32 mt (Derrida 1978). Oggi il canale televisivo italiano DMAX tiene incollati al monitor migliaia di telespettatori mandando in onda imprese maschiline estreme. La grandezza simbolica espressa da dimensioni maggiori della norma del corpo umano esiste da sempre, da quando l'uomo ha trovato i mezzi per fare più grande dell'ordinario. E oggi come ieri è anche uno dei criteri per valutare il valore economico di un'opera, sulla base dei valori relazionale ed assiologico. Un edificio, una scultura, un ritratto in gloria, un poema epico possono essere 'monumenti', polarizzati in senso positivo, come segni di gratitudine e di affinità al divino – di un 'grand'uomo' si fa una statua fuori misura – o negativo, per sfidare altri umani e dei e vantare una superiorità assoluta. Nella postmodernità, riottosa all'armonia delle fasi classiche, la magnificazione è la norma (Paillard, a cura di, 1985). Grattacieli, mostre e cataloghi convertono i limiti in soglie, scatenando programmi di assimilazione (dell'altro e all'altro) ed emulazione. Istituzioni, come la Dia Art Foundation, nascono e si espandono per contenere opere (Migliore 2012a). Un'atmosfera non vuota ma abitata da gradienti di forza occupa lo spazio tra l'artefatto o l'evento gigante e chi lo fruisce.

Mini: il minuscolo è legato invece a un'"epistemologia espressiva", in un campo ristretto dell'azione, della riflessione, della ponderazione, che assicura l'incontro tra il familiare e l'estraneo (Dagognet 2009). La misura mini permette non solo di comprendere la totalità dell'oggetto, ma anche di percorrere con lo sguardo la sua intera superficie, riconfigurando l'oggetto con nuove pregnanze. Il *souvenir* è un formato piccolo del monumento (Migliore 2020a) e un potere magico ha ogni metonimia del mondo: giardini giapponesi, presepi, planetari, navi in bottiglia, palle di neve. Esito di operazioni di *bricolage* ad alta densità di connessione dei tratti, il microscopico "ingloba in una sinte-



si la conoscenza approfondita dell'oggetto e un'introspezione accentuata", perché "la cosa possa essere afferrata, soppesata, colta con un solo sguardo" (Lévi-Strauss 1993, trad. it., pp. 34-37). Così presentato, l'oggetto appare meno temibile e dà prova del virtuosismo del suo costruttore, il quale potrà poi giocare sul segreto e l'inquietudine. Sempre Lévi-Strauss descrive la gorgiera in pizzo dipinta a *trompe-l'oeil* da François Clouet nel *Ritratto di Elisabetta d'Austria* (1571). Attraverso la minuzia di chi crea l'oggetto artificiale, apprendiamo maniere di fabbricazione che retroagiscono sul senso dell'oggetto naturale (ivi). Gli insiemi microscopici scenarizzano un impercettibile improvvisamente schiuso alla vista. Mettono sotto gli occhi consistenze materiali e richiedono una presa fenomenologica, con un'istanza d'azione non solo cognitiva, ma senziente e patemica. Nel documentario del 1996 *Microcosmos. Il popolo dell'erba*, di Claude Nuridsany e Marie Pérennou, la conoscenza e la comprensione degli animali che popolano i prati muta radicalmente, grazie a un inedito *focus* interno, a una visione infinitesimale.

Mini o maxi, è chiaro che non conta il formato in sé, ma il cambiamento di formato, l'aumento o la riduzione in scala capaci di offrire nuovi modi di vedere le cose. Una performatività che diventa visibile attraverso una dinamica che consiste nel passare dal maxi al mini e viceversa. La Nanoart, tendenza artistica nata dall'utilizzo delle nanotecnologie per creare immagini, potenzia artificialmente una 'natura' che non appare a occhio nudo e suscita una percezione meravigliante. Scienza al servizio della creatività, come negli interventi di Susumu Nishinaga che, grazie a un microscopio elettronico a scansione (SEM), produce immagini scientifiche senza precedenti di elementi della realtà che normalmente sfidano l'occhio umano. Il cambiamento di formato ci fa assistere alla trasformazione di colonie di funghi, corpi di zanzare, piume di uccelli, esoscheletri di coleotteri, vasi sanguigni e petali di fiori in "paesaggi" estetici, de-naturalizzandoli. Con filtri digitali appositi, Nishinaga li riempie di colori brillanti.

Un altro esempio sono le foto di Michel Paysant, in cui lo sfondo non è un "contenuto nudo" che pre-esiste ad ogni oggettivazione, ma un "contenuto" sempre già messo in forma e associato a un formato. Tale formato viene poi tradotto in altri formati (Bachimont, Crozat 2004). Oltre all'*extra-small* e all'*ex-*



tra-large, si danno occorrenze ‘complesse’ (micro+macro) di espansione del microscopico e compressione del macroscopico. Emilio Isgrò ingrandisce di un miliardo e cinquecento milioni di volte una delle cose più piccole e invisibili ma più importanti, un seme (*Il seme dell’Altissimo*, 2015)¹⁴. In marmo di Carrara. E l’arte tradizionale cinese degli origami, con l’artista Sipho Mabona, ha partorito l’*Elephant Origami* e i giga origami. Funzionano invece comprimendo il macroscopico tutte le riduzioni in scala di icone e simboli: orologi da tasca o francobolli della Tour Eiffel e della Statua della Libertà:

Disponendo di una riduzione di questo monumento, il compratore di gingilli prova un rinnovato stupore, gli viene dato di tenere la Torre in mano, sul suo tavolo; ciò che fa il prezzo reale ovvero il prodigio delle sue dimensioni, è in qualche modo a sua disposizione ed egli può maneggiare un oggetto strano, inaccessibile, inappropriato al suo arredamento quotidiano (Barthes 1964a, trad. it., p. 70).

Il bosco è un formidabile ecosistema di “corrispondenze” tra frattali, da studiare come gli insiemi di Mandelbrot: nella piccola superficie di una foglia, con le sue vene e i suoi corpuscoli, la parte visibile dell’albero viene portata a contatto con il suo doppio invisibile, mentre la grande struttura di un albero ci consente di vedere quanto è invisibile in noi stessi: il tronco è la trachea, rami e rametti sono i tubi bronchiali e i bronchioli, le foglie sono gli alveoli, che crescono verso il basso a partire dalla radice germinale nella bocca (Ingold, *op. cit.*, pp. 39-40). Quante corrispondenze e omologazioni fanno precipitare l’idea che l’essere umano sia padrone del mondo!

3.2. *Formato e identità dell’oggetto*

Sui cambiamenti di formato affiora una domanda più generale, necessaria oggi che le stampanti 3D e altre tecnologie

14 “Questa mela è un piccolo universo in sé, nel quale il seme, più caldo delle altre parti, spande intorno a sé il calore conservativo del suo globo; e tale germe, in questa opinione, è il piccolo sole di questo piccolo mondo, che riscalda e nutre il sale vegetativo di questa piccola massa”. Cyrano de Bergerac, in Bachelard 1957, trad. it., p. 174.



consentono molte variazioni: bisogna prevedere una “versione di riferimento” (Bachimont, Crozat 2004, p. 98), benché provvisoria? Nel 2010, per esempio, Michel Paysant ha realizzato ed esposto all’OnLAB del Louvre, in un formato di quattro metri di lunghezza, il sigillo cilindrico di Ibni-Sharrum, che è una delle sculture più piccole del museo. Il modellino conserva l’idea dell’invariante originale? O propende invece per un principio di variazione intrinseca? E si continuerà a riconoscere un nucleo canonico, valido come una norma soggiacente, ma anche come una prescrizione per ogni versione a venire?

Di fronte alla realizzazione di una molteplicità di possibili che nel modo di esistenza attuale, poi, si collegano fra loro, somigliandosi o confliggendo, la nozione di identità stessa è in crisi: non ha più un’autonomia stabile, ma si espone a mutazioni. I cambiamenti di formato ci costringono a tenere conto del divenire dell’oggetto e delle sue identità progressive (Prieto 1988). La posta in gioco è evidente: un’allografizzazione dell’autografo (Goodman 1968). In termini di enunciazione, la scelta/cambiamento di formato si profila sullo sfondo di semiotiche antecedenti, potenziali o virtuali, che l’istanza produttrice convoca e implementa o indebolisce. Da questo punto di vista i formati offrono una gamma di mediazioni ciascuna delle quali può esibire un aspetto (Soulez, Kitsopanidou 2014). Riprenderemo questo argomento più avanti (§ 5.5.5).

4. *Estetiche del formato. Sublime, mostruoso, kitsch*

Emblematicamente, la prima estetica che scalza l’assoluto dominio del bello risalta per la prevalenza del formato sulla forma. È il sublime e accade solo nella seconda metà del Settecento.

4.1. *Sublime. Questione di “stima”*

Nella Terza critica Kant individua il crinale del passaggio dalla facoltà di valutare il bello a quella di valutare il sublime nella differenza tra la forma dell’oggetto e la sua illimitatezza (Kant 1790, pp. 167 e sgg.). Il sublime è l’apprensione di una grandezza sproporzionata alle facoltà umane e che, fuori dai li-



miti, dai cardini della forma, incalza verso la forza. Per la prima volta si codifica il sentimento che arriva dall'osservazione della quantità. In modo esplicito, se "il bello ci prepara ad amare qualcosa, anche la natura senza interesse, il sublime ci prepara a *stimarlo*, perfino contro il nostro interesse (sensibile)" (*ivi*, p. 219, corsivo ns.). Rispetto al bello, il sublime negli oggetti della natura è "contrario a un fine per la nostra forza di giudizio, inadeguato alla nostra facoltà di esibizione e quasi violento per la forza di immaginazione" (*ivi*, p. 169). Per Kant il bello della natura "estende il nostro concetto della natura come semplice meccanismo al concetto della natura in quanto arte: il che invita a profonde ricerche sulla possibilità di una tale forma", mentre il sublime è la devastazione selvaggia e sregolata, quando si può scorgere solo grandezza e potenza (*ivi*, p. 171). Pertanto, se "per il bello della natura, è fuori di noi che dobbiamo cercare un fondamento, per il sublime, invece, il fondamento è soltanto in noi e nel modo di pensare che introduce la sublimità nella rappresentazione della natura" (*ibidem*). Il canone di rappresentazione secondo l'anatomia umana si è talmente radicato nella mentalità moderna da portare Kant a ritenere il bello "appartenente alla natura", in quanto "finalità che si riferisce all'uso della forza di giudizio riguardo ai fenomeni" (*ibidem*). L'uomo riconosce come esterna la forma il cui formato è ovvio e non fa segno, mentre è costretto a cercare in se stesso le ragioni di forme abnormi, cioè di formati significanti¹⁵.

15 Anche per Hegel, che tratta la questione nella sfera del simbolico e dell'arte, la sublimità è l'inadeguatezza della forma al contenuto che essa vuole esprimere: "Il sublime contiene sempre qualcosa di inadeguato, così che viene reso avvertibile il fatto che l'espressione non raggiunge il contenuto" (Hegel 1823, trad. it., p. 131). Se nel bello contenuto e forma trovano un perfetto equilibrio, nel sublime la finitezza sensibile è spinta oltre la misura che le è propria ed esibisce la sproporzione come suo momento costitutivo. In un'accezione positiva di sublime il contenuto come sostanza è concepito come forza creatrice di tutte le cose in cui si manifesta, ed esse, pur restando inadeguate nella loro unilateralità e parzialità, vengono elevate da tale manifestazione. Hegel, che pensa soprattutto alla poesia, individua un antico correlato del sublime nell'entusiasmo, presenza del divino nelle cose in grado di lasciare spazio alla fantasia senza cadere in un gioco puramente soggettivo. In un'accezione negativa, invece, la sostanza è posta al di sopra dei singoli fenomeni, privati del loro valore



Nel distinguere una “disposizione matematica” e una “disposizione dinamica” dell’oggetto sublime, il filosofo introduce la nozione di “unità di misura”: “sapere quanto una cosa sia grande richiede sempre qualcosa d’altro, che è pure una grandezza, come misura”. Il che vuol dire che la determinazione di grandezza dei fenomeni è sempre solo comparativa (*ivi*, pp. 176-177), mentre il sublime, che è “il grande senz’altro, assolutamente, da tutti i punti di vista (oltre ogni comparazione)”, è uguale solo a se stesso. Non va cercato nelle cose della natura, ma solo nelle nostre idee. Infatti non esiste criterio che gli si possa adeguare all’esterno. Il sublime “dimostra una facoltà dell’animo che oltrepassa ogni unità di misura dei sensi” (*ivi*, pp. 179-181). A questo punto Kant si spinge a considerare i salti di scala. Correggendo la tesi che il sublime sia imparagonabile, lo definisce come “ciò al cui confronto tutto il resto è piccolo”. E aggiunge:

Qui si vede facilmente che nella natura non può esserci nulla che, per quanto grande venga da noi valutato, non possa essere considerato in un altro rapporto, essere ridotto all’infinitamente piccolo; e inversamente non c’è nulla di così piccolo che, in confronto con altre unità di misura ancora più piccole, non possa essere esteso per la nostra forza di immaginazione fino a diventare una grandezza cosmica. I telescopi ci hanno dato un ricco materiale per fare la prima osservazione e i microscopi per fare la seconda (*ivi*, p. 181).

L’assioma del *tertium comparationis* umano porta Kant a sostenere che “se per la stima matematica di grandezza non c’è un massimo, perché la potenza dei numeri va all’infinito, la stima estetica ha una misura assoluta al di là della quale non è possibile soggettivamente una misura maggiore”. O meglio, con l’*apprehensio* si può andare all’infinito, ma la *comprehensio* giunge presto al suo massimo, cioè la misura di base (*ivi*, p. 183). Per provarlo il filosofo ricorre all’esempio delle piramidi nel resoconto di Claude Etienne Savary: “non ci si deve avvicinare troppo né restarne troppo lontani per provare tutta l’emozione della

autonomo per lasciar spazio unicamente al principio divino, con il sentimento della soggettiva nullità morale umana (*ibidem*).



loro grandezza” (*ivi*, pp. 184-185). Lo stesso vale nello sgomento che coglie lo spettatore quando entra nella basilica di San Pietro a Roma. Nasce un sentimento di inadeguatezza della sua forza di immaginazione riguardo all’idea di un tutto; la forza di immaginazione raggiunge il suo massimo e, sforzandosi di estenderlo, ricade su se stessa, ma in tal modo si ritrova in un compiacimento emozionante (*ibidem*). Al sentimento di inadeguatezza della forza di immaginazione nella stima estetica di grandezza subentra lo “scuotimento”, “una rapida alternanza di repulsione e attrazione” e il “dispiacere” dell’incapacità estetica di valutarla (*ivi*, pp. 197-199): “ci sentiamo nell’animo come rinchiusi esteticamente entro limiti” (*ivi*, p. 201, corsivo ns.). La pre-potenza della natura ci spossa. Ma è la *conditio sine qua non* per apprendere l’oggetto sublime: “Il dispiacere riguardo alla necessaria estensione della forza di immaginazione per adeguarsi a ciò che è illimitato nella nostra facoltà della ragione [...] viene rappresentato come finalistico per le idee della ragione e per il loro risveglio [...], per la ragione come fonte delle idee, cioè di una comprensione intellettuale rispetto alla quale ogni comprensione estetica è piccola” (*ibidem*). In questo senso il sublime “*eleva* la forza dell’anima al di sopra della sua *abituale mediocrità* e ci fa scoprire un potere di resistere di tutt’altra specie, che ci incoraggia a *poterci misurare* con l’*apparente onnipotenza della natura*” (*ivi*, p. 205, corsivo ns.). La smisurezza ha cioè un risvolto etico e connotazioni moralistiche dettati dal valore positivo che ha la giusta misura. Si tratta di un *calcolo dei rispettivi carichi modali posseduti dai due Soggetti* più che di uno scontro attuato al momento della performance (Marrone 2008, p. 88)¹⁶.

16 Il linguaggio televisivo sfrutta queste logiche dell’eccesso e dell’insufficienza per fare notizia, nelle previsioni meteo per esempio, dov’è il “mal-tempo”, cioè il troppo o troppo poco caldo, il troppo o troppo poco freddo che, causando una situazione smisurata rispetto alla media stagionale, si impone al giudizio etico collettivo. Chiaramente, solo la postulazione di una qualche forma di “normalità” permette di notare tutto ciò che è straordinario, salvo poi insistere sulla situazione di straordinarietà sino a farla diventare normale. Cfr. Marrone 2008. Barthes, a proposito dei fatti di cronaca, spiegava le perturbazioni privilegiate del colmo con le “sorpresa del numero”: “Una studentessa americana è costretta a abbandonare gli studi: il suo giro di petto (104 cm) provoca delle gazzarre”. Barthes 1964b, trad. it., p. 125.



Tanto per Deleuze (1978) quanto per Lyotard (1991) il sublime è il punto in cui Kant intuisce un'altra estetica, dove il libero gioco fra immaginazione e intelletto lascia spazio al rapporto fra l'immaginazione e le idee della ragione. Il sublime scardina il raffinato sistema dello schematismo kantiano: "l'immaginazione sta immaginando ciò che non può essere immaginato" (Deleuze 1978, trad. it., p. 112), qualcosa di non ascrivibile a un piano individuale trascendentale. Qui la rottura è immanente alla rottura stessa, affermazione di una forza rispetto alla quale non funzionano le categorie concettuali precedenti né le relazioni che ne regolavano i rapporti. "Figlio di un incontro infelice, quello fra l'idea e la forma", il sublime è la sensazione che fonda un'anima minima – un soggetto – "annuncia all'anima che essa non esisterebbe affatto se non fosse affetta da nulla" (Lyotard 1991, p. 215). Attraverso il rifiuto di cristallizzare sensazione e immaginazione in forme rigide e con la derubricazione del bello a qualcosa di gradevole, ma poco istruttivo, il sublime

impedisce la resa degli uomini alla banalità quotidiana, coltivandoli e rendendoli più propensi a esperienze intellettuali ed emotive profonde; entra nelle pieghe di una più vasta famiglia di strategie educative elaborate dall'umanesimo europeo; focalizza l'intermittente e vago presentimento che *la vita non si riduce alla mediocrità* [...]; ibrida la trascendenza con l'immanenza, facendo calare i tradizionali attributi di Dio (l'infinità e l'onnipotenza) dall'empireo delle astrazioni teologiche alla natura percepita dai sensi (Bodei 2008, p. 8, corsivo ns.).

Condizione di testimonianza che "al sensibile manca qualcosa o qualcosa lo eccede" (Lyotard, *op. cit.*, p. 122), il sublime ha un potere terapeutico di elevazione dalla mediocrità¹⁷. Che

17 In latino '*sublimen*' ha due etimologie opposte. Deriva da *sub-*, inteso come 'su- per' -*limine* ovvero qualcosa di altissimo, che sta sopra l'architrave della soglia di casa ("*limen*"), o da *sub-limo*, 'sotto il fango', ossia qualcosa di profondo, abissale, nascosto nella sporca banalità della superficie (di qui l'opposizione tra altezza e profondità, *ypsos* e *bathos*). Bodei, che ricorda queste due accezioni, riconduce però il termine a un'origine più verosimile: 'l'aggettivo *limis* o *limus*, che significa 'obliquo' ed è riferibile a un innalzarsi verso l'alto di qualcosa che non esegue un movimento perpendicolare al suolo (a un'altezza raggiunta in maniera indiretta e diagonale)". Bodei 2008, p. 21.



cosa lo produce se non un cambiamento di formato che suona come una catastrofe della rappresentazione e dell'organizzazione sensoriale?

La concezione di Kant è la più sistematica e recupera la soggettività e la ragione contro il loro sfilacciamento, ma fuori dal quadro del classicismo che la *Critica del giudizio* rappresenta e più vicino all'Ottocento e al Novecento è Edmund Burke a fornire gli spunti più illuminanti. Il filosofo irlandese è noto per aver arricchito le ricerche sul sublime di Longino e dei suoi continuatori indicando le passioni che sono alla fonte di questo sentimento: tutto ciò che è “terribile” o “analogo al terrore”, ossia “ciò che produce la più forte emozione che l'animo sia capace di provare” (Burke 1757, trad. it., p. 71). O “lo stupore come stato d'animo in cui, ogni moto sospeso, regna un certo grado di orrore” e “i cui effetti inferiori sono l'ammirazione, la riverenza e il rispetto” (ivi, p. 85). Il terrore scatena “una violenta tensione dei nervi” che non è detto sia pericolosa; può anzi “produrre diletto” e rivelarsi benefica in quanto “esercizio delle parti più delicate del sistema” (ivi, pp. 140-141). Meno nota è la modernissima trattazione di Burke sulla “grandezza di dimensioni, la vastità dell'estensione o della quantità” come causa del sublime (ivi, p. 96). Il filosofo stila una sorta di classifica sulla capacità che hanno le dimensioni di impressionare i sensi: “la lunghezza colpisce meno; cento iarde di terreno uniforme non produrranno mai un effetto simile a quello che produce una torre alta cento iarde o una rupe o una montagna della medesima altezza” (*ibidem*). A sua volta, ma su questo Burke esprime qualche dubbio (“non sono sicurissimo”), “l'altezza è meno grandiosa della profondità e noi siamo maggiormente impressionati nel guardare giù da un precipizio che nel guardare verso l'alto un oggetto di uguale altezza” (*ibid.*). Oltre a dubitare che le proporzioni contribuiscano sempre alla formazione della bellezza – “il cigno ha il collo più lungo del resto del corpo e la coda cortissima [...] e il pavone ha il collo corto e la coda più lunga del collo e del resto del corpo [...] eppure questi uccelli sono bellissimi” (ivi, p. 112) – Burke intuisce, ed è un punto fondamentale per il discorso sulla categoria maxi/minimi, che “anche il grado estremo della piccolezza è sublime”.

Quando noi osserviamo l'infinita divisibilità della materia, quando seguiamo la vita animale in questi esseri piccolissimi e pure organizzati che sfuggono alla più sottile indagine dei sensi, quando spingiamo ancor oltre le nostre ricerche e ci mettiamo a considerare quelle creature ancora molto più piccole, e la scala dell'esistenza che ancora diminuisce, nell'approfondire la quale l'immaginazione si perde, così come si perde il senso, rimaniamo stupiti e confusi di fronte ai miracoli della piccolezza; e non possiamo distinguere nei suoi effetti questa estrema piccolezza dalla stessa vastità (ivi, p. 96).

4.2. *Mostruoso*

Kant separa il “colossale”, “esibizione di un concetto che è quasi troppo grande per ogni esibizione” (ivi, p. 187) dal “mostruoso”, “oggetto che, per la sua grandezza, annienta il fine che ne costituisce il concetto”. Il mostruoso, per alcune caratteristiche che ora diremo, vira verso il disforico a livello etico e morale, nei sistemi valoriali delle culture. È un'estetica che si ingenera dal sublime (Angelucci 2021), la quale a sua volta ha nel formato e più di preciso nel colossale il suo ‘fattore x’. Ma aggiunge, all'eccedenza nella dismisura, la malformazione, la deformità nelle proporzioni o nel mancato bilanciamento delle parti, l'informe in quanto straripamento della forma verso la materia indifferenziata e indeterminata. Se già il sublime permetteva di comprendere in negativo l'assiologia del bello, cioè il culto dei classici per l'equilibrio e l'armonia, ancor di più il mostruoso rispecchia l'idea che “la perfezione naturale è una misura media, e ciò che ne oltrepassa i limiti è imperfetto”: difforme, cattivo, brutto, disforico (Calabrese 1987, p. 97). Da cui, per riprendere Kant, la sintesi che “nulla assomiglia tanto alla mediocrità come la perfezione” (ibidem). Il sublime è abnorme, il mostruoso è anomalo, non lascia presagire alcunché di buono¹⁸. Eco (2007, pp. 111-112) iscrive espressamente il mostruoso in un’“estetica dello smisurato” funesta per chi la in-

18 Il numero 2/2021 della rivista *Studi di Estetica* è dedicato all'estetica del mostruoso. Vi abbiamo contribuito con un'analisi delle navi da crociera come mostri contemporanei, correlando la loro mole mastodontica ai poteri economico e politico di cui sono il simulacro e alla guerra di movimento globale. Cfr. Migliore 2021.

contra, come si vede dal passo del medievale *Liber monstrorum de diversis generibus* che cita:

sono senza dubbio infinite le razze di belve marine, che con corpi smisurati come alte montagne squassano coi loro petti le ondate più gigantesche e le distese d'acqua quasi sradicate dal profondo [...]. Rovesciando con orribili risucchi le acque, già agitate dalla gran massa dei loro corpi, puntano verso la spiaggia offrendo a chi li guarda uno spettacolo terrorizzante¹⁹.

4.3. Kitsch

Un altro tipo di piacere estetico che nasce per reazione alla vittoria della bella forma e che sfrutta il formato per manifestarsi è il *kitsch*. L'aspirazione del bello al buon gusto si rovescia e degrada qui nel cattivo gusto, con una celebrazione indiscriminata dell'iperdimensionalizzazione o dell'ipodimensionalizzazione a detrimento della fattura dell'oggetto: la testa di un politico sui tappi di bottiglia, la doratura degli ultimi metri di una ferrovia in costruzione, il busto di Gesù in formato standard come segnalibro per un libro di preghiere, ecc. (Moles 1971). A differenza del sublime e del mostruoso, nel kitsch il fine dell'oggetto non è annientato, ma sproporzionato tanto quanto il mezzo che lo esprime (Kliche 2001). Il gusto, nell'Occidente della globalizzazione, non è più solo una questione estetica, ma un segnalatore sociale, un indicatore dei consumi di ampi strati della popolazione. La società di massa si appropria dell'arte e la declina secondo i modi di sviluppo del capitalismo e dell'industria, riproducendo capolavori in copie di diverse misure e materiali (es. la *Pietà* di Michelangelo come soprammobile di plastica), spesso con un'escrescenza di funzioni inutili e una smodata vitalità dei dettagli, e dando sfoggio alla (falsa) artisticità di questi interventi. "Una forma, un motivo decorativo, un'immagine, una metafora non vengono più usati in quanto elementi estetici di un tutto organico, ma in quanto segni di un'esteticità esclusivamente ostentata" (Marrone 2020, p. 338).

19 C. Bologna, a cura di, *Liber monstrorum de diversis generibus*, Bompiani, Milano 1977, vol. II, in Eco 2007, p. 112.



Il godimento sta nel glorificare il possesso delle cose. Claes Oldenburg rende monumentali e installa nel tessuto urbano oggetti d'uso quotidiano; Jeff Koons propone ingigantiti e in chiave iperrealistica coniglietti da fiera, torte glassate, animali domestici. C'è come una regressione all'infanzia nel *kitsch* e anche il punto di vista è quello del bambino che vede tutto grande. Chi disprezza questa *aisthesis* o la prende sul serio è ridicolo e manca di gusto. Il *kitsch* che ci abbaglia e stordisce va smascherato, con fare spiritoso, come se fosse “il luogo di quelle piccole meschinità che bisogna conoscere per assurgere alla giusta grandezza”. Chi non lo fa “si consuma nel maligno desiderio di piccole bassezze che poi commettono di nascosto non appena nessuno li osserva” (Jesenská 1922, trad. it., p. 128).

5. *Tipi di quantità. Le sotto-categorie del formato*

Il formato, termine che abbiamo preferito per la sua relazione con la forma, surdetermina tutte le componenti morfologiche relative alla quantità: taglia, volume, peso, massa, proporzioni e scala. Esaminiamole da vicino.

5.1. *Taglia*

La taglia è l'insieme delle dimensioni di un corpo. Riunisce le proprietà della lunghezza, della larghezza e dell'altezza (profondità, spessore), quest'ultima per le forme tridimensionali. Presuppone sia l'atto di tagliare qualcosa per adattarlo a certe misure, sia il risultato di quest'atto e le dimensioni stesse. Lo status politico del faraone spiega la grandiosità della piramide, tomba di un essere umano considerato un dio. L'aggettivo 'faraonico' di uso corrente tramanda per antonomasia questa accezione. Oggi gli Emirati Arabi hanno tolto il primato agli Stati Uniti d'America con il Burj Khalifa, il grattacielo più alto del mondo (829,80 mt.), che esisteva su souvenir, magliette, siti web ben prima di essere inaugurato nel 2010, anzi “è diventato il grattacielo più alto del mondo proprio perché per lungo tempo è stato detto che lo sarebbe stato” (Sedda 2012b, p. 354). Il cambio di nome, da Burj Al Arab (“Torre degli arabi”) a Burj Khalifa



(“Torre del Califfo”), in omaggio al presidente degli Emirati ed emiro di Abu Dhabi, lo sceicco Khalifa bin Zayed Al Nahayan che ha salvato la città dalla crisi finanziaria, è la testimonianza del gigantismo legato alle dinamiche del potere.

La taglia è dunque una questione di giustizia, di adeguazione a un'immagine che si crea e si vuole trasmettere. Basti notare com'è mutato il canone di bellezza femminile nei secoli, dalle statuette delle dee madri e dalla Venere di Willendorf, passando attraverso le *silhouettes* del Medioevo, alla Venere in carne del Rinascimento fino alla figura magra e slanciata di oggi. Le categorie metriche non sono pura forma espressiva, ma il prodotto di ponti che si gettano tra corporeità e visioni ideologiche e culturali. Non sempre graditi. La statua colossale che Napoleone, ancora primo console, commissiona a Canova per autocelebrarsi, terminata nel 1806 dopo tre anni di duro lavoro, è accolta con freddezza. La critica giudica il *Napoleone Bonaparte come Marte pacificatore* “troppo atletico” e lo stesso committente, che nel frattempo è diventato imperatore, ne sancisce l'occultamento al pubblico, pur decidendo di collocarlo nel neonato Musée Napoléon, futuro Louvre. Sulle tribolazioni degli artisti nel rispondere alle esigenze di mecenati e clienti, impossibile dimenticare la proposta di Ludovico il Moro a Leonardo, nel 1482, di dedicare al padre Francesco Sforza la statua equestre più grande del mondo. L'artista esegue innumerevoli schizzi anatomici per questa opera *guinness*: grande quattro volte più del naturale, alta più di 7 metri e complicata dall'idea leonardesca di un cavallo nell'atto di impennarsi e abbattersi sul nemico. Una sfida inaudita alla legge della gravità. Il progetto subisce non si sa quante modifiche, perché il cavallo rampante crea eccessivi problemi di statica. Più di dieci anni dopo, nel 1493, il modello in creta, del tutto rispondente ai propositi, è pronto. Peccato che le 100 tonnellate di bronzo necessarie alla fusione del monumento vengano alla fine destinate dal duca di Milano alla realizzazione di cannoni per respingere l'attacco dei francesi.

Naturalmente, lo ribadiamo, sia un insieme sia le sue parti possono avere formati interessanti. Così *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) di Picasso si distingue da altre rappresentazioni di bagnanti (da Courbet, Renoir, Cézanne...) anche perché

le donne, spilungone e in primo piano, costringono il formato ad allungarsi in verticale fino a 243,9 centimetri (in larghezza il quadro misura 233,7 cm). Quando invece le forme/figure sono ampie, grasse o abbondanti, il formato si dilata, aumenta in senso orizzontale. Le donne di Fernando Botero necessitano di quadrati molto larghi. Non sempre, però, la negoziazione fra taglia delle forme/figure e taglia del campo e del supporto di contenimento è pacifica. Grandezze fuori misura possono essere inglobate in formati piccoli – dalla gigantesca *Danae* (1907) di Klimt, accucciata in un quadro di 77 cm x 83, alla mela verde di Magritte a tutto campo in una “stanza” di 45 cm x 54.7 (*The Listening Room*, 1952) – e viceversa poche figure e smilze possono fluttuare in formati enormi. Viene in mente Tomás Saraceno, che nelle sue installazioni, memori di Richard Buckminster Fuller e della *Ville spatiale* di Yona Friedman, geometrizza lo smisurato prendendo a modello la forma di vita del ragno. Da visitatori ci esponiamo a essere visti in movimento dentro reticolati enormi e trasparenti. Umano o ragno, è questione di scala.

5.2. *Volume*

Ma qui siamo già nella terza dimensione, nella profondità spaziale, esploratissima oggi nei videogiochi e nelle tecnologie immersive. Anche in pittura non pochi artisti hanno aperto la “finestra sul mondo” del quadro (Alberti), andando al di là delle simulazioni disposte dalla ‘scatola prospettica’ o al di qua dell’atto di instaurazione, già con i *trompe-l’œil*. Se *Étant donnés...* (1946-1966) di Duchamp offre uno spioncino per passare dalla superficie planare del quadro a uno scenario volumetrico, *Complementary Arcs of Circles* (1983) di François Morellet e la serie di *Curves* di Ellsworth Kelly esteriorizzano e distorcono in diversi modi le forme del piano del muro o della tela. Ancora: gli ambienti spaziali di Lucio Fontana rappresentano uno sviluppo coerente delle sue tele tagliate e traforate, mentre *Merzbau* (1920-1936) di Kurt Schwitters è la trasposizione 3D delle tecniche su carta del *collage* e dell’*assemblage*. Oggi un fotografo ‘seriale’ di volumi architettonici maestosi è Fabrice Fouillet.

Globalmente, nelle arti, il genere dell’installazione è concepito come un “campo espanso” (Krauss 1978) della pittura,

che la rende abitabile. Le misure variano molto, incluso il gigantesco spazio espositivo del White Cube alla Tate Modern di Londra (O'Doherty 1976), che ospita ogni volta per intero un intervento *site specific*. L'espansione implica l'occupazione permanente o temporanea di suoli più o meno vasti, terrestri, sotterranea (Michael Heizer, Doris Salcedo, Maurizio Cattelan) o aerea (Alexander Calder, Louise Bourgeois, Tomás Saraceno). È il sempiterno e attualissimo problema della sovranità politica, dalla Georgia a Israele, da Hong Kong verticalizzata al confine del Messico e al sottosuolo di Singapore, fino alle stazioni spaziali e alla giurisdizione sulle acque internazionali in materia di immigrazione. Ma è un problema anche militare, economico, con l'incalcolabile volume degli *offshore*, ecologico, nelle negoziazioni sulle colture e sullo smaltimento dei rifiuti e nelle allarmanti dimensioni del Great Pacific Garbage Patch, e di sicurezza informatica, visti i sempre più frequenti cyberattacchi di violazione dei sistemi (Billé 2020, a cura di). *Cuius est solum, eius est usque ad coelum et ad inferos*.

Con la Land Art lo spettatore è diventato per statuto un visitatore inglobato e che percorre fisicamente porzioni di elementi, terra, aria, acqua o fuoco, come in *The Lighting Field* (1977) di Walter de Maria. Nulla impedisce di sfruttare monumentalità già esistenti per risemantizzarle, attraverso esperimenti con la luce (James Turrell) e sbiancamenti della cultura (Christo e Jeanne-Claude) o viceversa di reimmaginare artificialmente la 'natura'. Gli interventi di Olafur Eliasson, da *The Weather Project* a *The New York City Waterfalls*, le cascate installate anche nel Grand Canal di Versailles e presentate su scala minore all'undicesima Biennale di Sidney, seguono questo secondo orientamento. Dal canto loro i Cretti di Burri, *in primis* a Gibellina, riconfigurano nello spazio tanto le *craquelure* del terreno quanto, su scala gigante, i processi di essiccazione della pittura.

5.3. Massa e peso

Il primo esempio che Greimas offre per spiegare il semisimbolico nel linguaggio plastico è però l'opposizione semantica pesantezza/leggerezza, disimplicabile da significanti in contrasto che la rappresentano, come le posizioni topologiche alto/



basso (Greimas 1984, trad. it., p. 207). Accade forse perché la percezione del peso è la più facile da cogliere, grazie all'esperienza somatica della gravità, che resta universale sebbene ogni cultura la assuma e connoti diversamente. La 'massa' è una proprietà intrinseca del corpo; misura la quantità di materia che contiene, che sarà la stessa indipendentemente dal punto in cui si trova il corpo nell'universo. Il peso invece è l'effetto prodotto sul corpo dalla forza di attrazione della Terra, che lo attira verso il basso. Di qui il senso della gravità, di origine gravitazionale o inerziale. Il peso, che è una forza, e l'inerzia, che è una resistenza al movimento, sono proporzionali alla massa del corpo. Se una pietra potesse parlare, direbbe forse che "la massa è la sensazione di essere una sostanza, una cosa composta da materiali", e che "il peso è il dolore della separazione dalla matrice di provenienza, il richiamo della terra per fare ritornare la prole" (Ingold, *op. cit.*, p. 147).

A differenza del peso, la massa rimane costante, ma come la taglia, non vive di vita autonoma. Se gli scontri e le tensioni che la rendono significante sono diventati esseri matematici eteri – $F = m\gamma$, secondo la legge di Newton – "l'arte permette un'indispensabile *dis-astrazione* [...], in grado di farci ritrovare lo spessore del mondo che la scienza appiattisce" (Lévy-Leblond 2010, p. 70, trad. ns.). César, nelle serie *Compression* ed *Expansion*, reinventa la massa manipolando plastica, poliestere e poliuretano. Pacchetti di rottami compatti e verticali che pesano più di una tonnellata contrastano con la libertà di volume di una 'schiuma' di materia che si impossessa dello spazio. Se Joseph Marioni mette in scena l'attrazione gravitazionale sulla superficie planare, con le colature verticali di colore sulla tela, *Verso oltremare* (1984) di Giovanni Anselmo esalta fisicamente il conflitto tra l'inerzia della massa e questa forza, in un 'braccio di ferro' fra tre quintali di granito e pochi cavi d'acciaio. Echeggiano le "immagini della volontà" di Bachelard (1948) rigenerate dalla teoria delle corrispondenze di Tim Ingold, con il racconto e il disegno di un macigno di circa due tonnellate, non saldamente appoggiato al terreno ma nell'atto di scivolare giù a velocità zero (Ingold, *op. cit.*, p. 24).

Che si tratti di equilibri di forze precari lo conferma l'opera di Brigitte NaHon, esemplificativa della nozione di metastabili-



tà: “Se una biglia in fondo a una ciotola, mossa dalla posizione di partenza, vi ritorna inevitabilmente (stabilità), la stessa biglia in equilibrio sulla ciotola capovolta cade alla minima deviazione (metastabilità)” (Lévy-Leblond, *op. cit.*, p. 95, trad. ns.). La taglia monumentale data dall’artista alle sue sculture magnifica questi equilibri sorprendenti: rocce in bilico e che sostengono bicchieri o piatti (*Devoted Being*, 2006), enormi sfere impilate l’una sull’altra con miracolosi *aplomb* (*Balance*, 2002) o un uovo collocato in mezzo a due ponderose lastre di metallo [*Teicpilrac Eilzao G380, 1 (12)*, 1992]. Con questi peculiari sintagmi tra forme mastodontiche e oggetti fragili, Nahor risemantizza l’ancestralità solenne e irremovibile di Dolmen e Menhir. Fa emergere però anche i due requisiti della massa secondo Michel Serres (1987): la *condizione di realtà*, il fatto di essere un’istanza situata nello spazio e nel tempo, da cui le sue coordinate; e la *condizione di regolazione*, dovuta all’interdipendenza con altre masse. Cariatidi e Atlanti/Telamoni dell’architettura greca tornano alla ribalta deantropomorfizzati.

5.4. Proporzioni

Se la massa equivale a un corpo senz’organi, perché la quantità che la definisce internamente è indifferenziata, quando si parla di proporzioni conta invece anzitutto la mereologia del corpo, cioè il rapporto fra un’unità integrale e le sue totalità partitive, visto anche in chiave di modulazioni e tensioni tra i singoli elementi. Le proporzioni danno alla forma lo statuto di una struttura, in quanto “entità autonoma di dipendenze interne” (Hjelmslev), un tutto formato di elementi solidali ciascuno dei quali dipende dagli altri e non può essere quello che è se non in virtù della sua relazione con gli altri. In semiotica ci ha lavorato Jean-François Bordron esaminando vari tipi di totalità, secondo la loro organizzazione mereologica: configurazioni, architetture, agglomerati, catene (Bordron 2004), mentre un teorico della letteratura, Lucien Dällenbach (2001), ha fornito criteri per distinguere il *collage*, caratterizzato dal montaggio discontinuo di parti staccate e anomeomere, il *puzzle*, che tematizza un’unità omeomera riconquistata o una mancanza impegnata a riconquistarla, e il *mosaico*, struttura instabile che implica una coerenza globale e



la coesione tra le parti (omeomere e anomeomere), ottenute soprattutto tramite la stabilizzazione dei contorni interni²⁰. Nello specifico della proporzione, si tratta di “confrontare le misure delle parti di uno spazio con altre parti dello stesso spazio, il tutto a costituire un sistema chiuso” (Boudon 1971, p. 59).

Il Canone di Policleto si basa su questa convenienza matematica di rapporti. Nell’Atene democratica l’unica forma sovrumana è quella della statua criselefantina di Atena, devotamente custodita, sull’Acropoli, nel Partenone. Quando il potere è condiviso, la proporzionalità delle forme respinge invece qualsiasi esagerazione. Un discorso che vale sia per le proporzioni, sia ovviamente per la taglia. Pericle, nel suo discorso agli Ateniesi durante la peste in città, lega la σωφροσύνη (*sophrosyne*) all’intelligenza del calcolo e alla moderazione²¹. Il culto del “numero d’oro” o “sezione aurea” – questo calcolo proporzionale così perfetto da vedervi “una rappresentazione del divino” (Pacioli 1509, I, § 5) di cui il Partenone, prima dell’Uomo vitruviano, è l’esempio più celebre – risale, pare, alla piramide di Cheope (circa 2600 a.C.). E documenta la volontà di fissare una regola universalmente valida associandola a un messaggio inviato dal cielo. Quasi in parallelo, altri (lo abbiamo visto con Lisippo) hanno tentato di mutare misure individuali in proporzioni collettive partendo invece dall’osservazione diretta, da *token* della corporeità. Philippe Comar (1993) spiega che Dürer, per il suo *Trattato delle proporzioni* (1528), ha misurato più di duecento individui per definirne uno. Questo passaggio dal quantitativo al qualitativo come ricerca del miglior campione, effettuata dal generale al particolare o dal particolare al generale, ha scandito la differenza delle correnti artistiche e degli stili in diacronia (Panofsky 1955).

Ciò detto, la semiotica dovrebbe essere molto attratta dai fenomeni di sproporzione locale, in quanto informatori interni, *punctum*, segni enunciazionali, di determinati significati, più o

20 Sul mosaico come tecnica di un sorprendente incastro tra le proporzioni interne delle sue piccole tessere e la scala della rappresentazione cfr. il saggio di Ruggero Pierantoni in questa sede.

21 Tucidide, *La guerra del Peloponneso* (V sec.a.-C.), II, LX-LXIV 2.60-64.



meno apprezzati. Il *David* (1501) di Michelangelo, che oggi richiama milioni di visitatori da tutto il mondo, non è piaciuto subito: la testa troppo grande e le braccia troppo lunghe per un adolescente, le mani sproporzionate e pesanti, le natiche strette e le gambe separate, hanno faticato un po' ad essere capite. Il pubblico si aspettava un David 'verosimile' e si è trovato di fronte un energumeno. In Francis Bacon, ma anche negli autoritratti manieristi del XVI secolo, singole membra, soprattutto il collo, le braccia e le gambe, si allungano e deformano. Lo specchio può fungere da agente di controllo per enfatizzare l'organo principale del corpo dell'artista – le mani (Parmigianino, Rodin, Chagall, Schiele, Picasso) – o palesare torsioni che ridicolizzano il/i personaggio/i rappresentato/i. Le deformazioni risultano tanto più innaturali, affettate, quanto più altre parti del corpo appaiono normali. Del resto anche la caricatura, "ritratto caricato" (Malvasia), gioca su mutamenti di uno o al massimo due tratti fisiognomici, non su tutti. Honoré Daumier, nel solco di Charles Philipon, accentua il viso oblungo di re Luigi Filippo I e ne offre la graduale metamorfosi in una pera. Fa un' "omotetia", una trasformazione retorica geometrica che consiste nel non mantenere più le lunghezze. In un'incisione di Jean-Jacques Grandville, *La meilleure forme de gouvernement* (1844), i sei personaggi e il cane hanno teste sproporzionate rispetto al resto del corpo e, nell'ambito della faccia, fronti troppo alte e lontane dal mento (Gruppo μ 1992).

5.5. Scala

Capita di confondere un cambiamento di proporzioni con la scala. Che differenza c'è? Considerare le proporzioni significa osservare come le varie parti *all'interno* di un singolo insieme significativo si corrispondono fra loro quanto alle misure; la scala, invece, implica il rapporto dell'intero insieme o di una sua parte con un sistema di *rimandi esterni*. Le proporzioni (e la taglia) sono sintagmatiche, la scala opera sull'asse paradigmatico. Inoltre, in ordine al cambiamento di formato, se nelle proporzioni è una parte che si altera rispetto al tutto, nel salto di scala la trasformazione di solito è integrale. È il motivo per cui il Gruppo μ (*op. cit.*) precisa che le sproporzioni dell'incisione di Grandville



derivano da una “riduzione omotetica non costante”, cioè da un programma sulle dimensioni che non si applica in uguale misura a tutti gli elementi della scena. L'illustrazione, volendo ironizzare sulla politica dell'epoca, ingrandisce solo le teste dei benpensanti liberali del sistema di Fourier. ‘Sproporzionare’, quindi, è un caso di salto di scala locale.

La scala non va poi confusa con la taglia. La taglia designa le dimensioni di un oggetto indipendentemente da chi lo usa e fruisce. La scala rende pertinente il *punto di vista* e un *termine di paragone* con cui l'oggetto dialoga e si confronta. Un sasso può essere piccolo per un umano, ma è grande per un insetto e piccolissimo per una catena montuosa. Così le Colonne d'Ercole, che nel mito indicavano il limite della conoscenza, i confini inviolabili del mondo occidentale, erano certamente altissime e massicce (taglia), ma lo erano nella prospettiva degli umani, provenendo, pare, dai resti dei monti Calpe (sul versante europeo dello stretto di Gibilterra) e Abila (sul versante africano) (scala). Che fosse un ammonimento da uomo a uomo espresso sfruttando la differenza con dimensioni enormi e quindi il potere della scala, lo dimostra la presenza, tra le due colonne, di una gigantesca statua antropomorfa che le sormontava. Essa era rivolta a est, verso la direzione di arrivo dei naviganti, e recava nella mano destra una chiave, quasi ad indicare la possibilità di aprire una porta, mentre nella sinistra reggeva una tavoletta con l'iscrizione *non plus ultra*.

5.5.1. *Grande scala, piccola scala*

“Si ricorse all'esagerato, sia della grandezza sia della piccolezza, mirando all'effetto” dalla conquista di Alessandro Magno, da quando cioè “all'eloquenza succedeva la retorica” (Cantù 1862, p. 44). Per l'impresa del Colosso di Rodi, Stasicrate propone addirittura al Grande di convertire l'intero monte Atos in quella statua (*ibidem*). Ecco la grande scala, come indice di una precisa pietra di paragone da eguagliare o magari superare. “Con l'uso frequente che se ne fa in Oriente, specie alla corte dei Seleuciti, aumenta anche il numero delle pietre intagliate, rilevate come cammei o da una sola pietra ricavando una patera, come per magia” (*ibidem*). Piccola scala: una coppa il cui parametro è una pietra. Per non confondere la scala con la taglia, useremo qui i



termini *microscopico* e *macroscopico*, semiofori etimologici del fatto che piccola e grande scala al massimo grado riguardano il punto di vista. Mini e maxi li riserviamo invece agli estremi della taglia. Diamo degli altri esempi.

Costantino, l'imperatore che si è convertito al Cristianesimo e ha rifondato Bisanzio come *Nova Roma*, ribattezzata in sua memoria Costantinopoli, ha surclassato in termini di immagine la *medietas* dei romani. Perciò sia la testa bronzea che riproduce le sue fattezze, sia la statua, di mano dei romani rinvenuta per altro nella basilica del rivale Massenzio, sono 'sovrumane', sia sul piano dell'espressione sia sul piano del contenuto. Un Colosso contemporaneo è il Cristo di Rio de Janeiro (di Paul Landowski e Heitor da Silva, 1931), collocato sulla cima della montagna Corcovado, alto 38 metri e idealmente teso a redimere tutta l'umanità.

Dagli spazi piccoli scaturisce il potenziale di mondi destinati ad ospitare nuova vita. L'immaginario del Medioevo brulica di bestie giganti su piccoli monili e di gemme in cui "gli animali più sorprendenti, una lepre, un uccello, un cervo, un cane, escono da un guscio come dalla scatola di un prestigiatore" (Baltrušaitis 1955, trad. it., p. 57). Nel 2010 Pierre Huyghe, che utilizza spesso lo spazio espositivo come microcosmo, trasforma il Palacio de Cristal del Reina Sofia in una serra per la sopravvivenza di svariate specie di fiori. Nella Digital Art un intero sito web, miniature-calendar.com, è dedicato da Tatsuya Tanaka a fotografie di diorami (ambientazioni in scala ridotta), una al giorno, giocate sulla differenza semantica e veridittiva fra sguardo a distanza e sguardo ravvicinato, nel modo del segreto: quel che è da vicino non appare da lontano.

5.5.2. La "messa in chiave" del mondo

Alla base di un'intelligibilità più penetrante che scale diverse da quelle antropomorfe provocano c'è un *keying*, che vale come aggiunta di una "lamina" ai *frame* dell'esperienza, alle strutture concettuali, intrise di valori culturali, che già possediamo, come una nuova "messa in chiave" della vita sociale (Goffman 1974). "Ci si deve aspettare ogni possibile genere di stratificazione. Il segare in due un tronco è un atto strumentale non trasformato. Fare questo a una donna davanti a un pubblico è una fabbricazione dell'evento. Il mago, da solo, provando



il suo equipaggiamento nuovo, applica un *key* a una costruzione, ed egli stesso fornisce l'indicazione per il trucco in un libro di magia" (*ivi*, trad. it., p. 192). La tesi di Goffman è che i *frame* cognitivi siano il prodotto di attività concrete di *keying*: quanti più *keying* si effettuano con nuove fabbricazioni, tanto più profondi saranno gli strati.

Le varianti dei due estremi del formato – gigantesco e lillipuziano – pungolano i nostri schemi interpretativi. Prendono come unità di misura *tokens* del cosmo e, basandosi su *frame* di scala precedenti e ben stabilizzati, li cambiano sorprendendoci. Ingrandimento e rimpicciolimento, per essere efficaci, sfruttano strategie cinetiche e prossemiche, nonché una focalizzazione da vicino o da lontano, ed ecco perché si parla di 'microscopia' e 'macroscopia' nei cambiamenti di scala estremi. Litote e iperbole sono le figure retoriche rispettivamente interessate. Così uno stesso oggetto, il teschio, può essere riprodotto su scala piccola, come nell'anello d'onore e di potere delle SS, l'*SS-Ehrenring*, altrimenti detto *Totenkopfring*, 'anello con la testa di morto', o su scala gigante. Ron Mueck, in *Mass* (2016), occupa le sale della National Gallery of Victoria di Melbourne con 100 teschi in fibra di vetro e resina di 1 metro e mezzo ciascuno, per un peso dell'intera installazione di 5 tonnellate. Una denuncia dei massacri che colpiscono molti popoli e, mentre entriamo dentro questi teschi, un'amplificazione spaventosa del fatto che la morte riguarda anche noi.

5.5.3. *L'intelligibile sensibile*

Secondo Lévi-Strauss le opere sono "modelli ridotti" delle figure del mondo a cui fanno riferimento. E l'acquisizione di altre scale, importante per la dimensione cognitiva, comporterebbe la rinuncia alla dimensione sensibile (Lévi-Strauss 1962, pp. 35-36). Sia il gigantismo sia il gusto per le minuzie chiariscono che non sempre è così. In alcuni casi, anzi, l'aumento di scala si sposa con una cura attenta per i dettagli materici. Le sculture di Oldenburg sono cenestesiche, spiccano per le proprietà tattili e ottiche, almeno quanto le *Nanas*, le gigantesse voluminose e opulente di Niki de Saint Phalle. Mereologia e proporzioni qui sono rilevanti, perché l'enorme risulta composto da piccole tessere di mosaico. I *tableaux-vivants* di John Seward Johnson



al parco Grounds for Sculpture animano i dipinti più famosi dell'Impressionismo mentre li ingrandiscono. Nella serie *Empreintes humaines* César, fra gli artisti contemporanei più concentrati sulle potenzialità del formato, usa il principio dell'ingrandimento pantografico per riprodurre in calco, grande 1,85 metri, l'impronta del pollice, in plastica rosa traslucida. L'opera restituisce fedelmente creste, valli e solchi della pelle, oltre alle unghie. Altri 'pollici' hanno dimensioni e materiali diversi: poliestere, cristallo, bronzo e perfino zucchero. La versione più grande, in mostra a La Défense di Parigi, è alta 12 metri e pesa 18 tonnellate. Proprio come il ridimensionamento, poi, anche la massima amplificazione può risultare inquietante. Un caso per tutti è *Blow up* (1966) di Antonioni, in cui il protagonista realizza, attraverso gradualità ingrandimenti delle foto scattate in un parco, di esser stato testimone di un omicidio. Sulla questione del "cambiamento di scala" che "non è mai innocente" è intervenuto Latour a proposito di Olafur Eliasson:

Né le scale spaziali né le scale temporali sono continue. I livelli di realtà non si inscatolano come bambole russe. Non si può dire che il piccolo o il corto stanno nel più grande o nel più lungo, nel senso che il più grande e il più lungo li contengono solo con 'minimi dettagli'. Questa metafora è tratta dall'ottica in fotografia, dall'operazione di *zoom* che si esegue con una lente detta, non a caso, 'telescopica'. Potrebbe quasi suonare come una regola: i buoni artisti non credono agli 'effetti di *zoom*' (Latour 2014, p. 121, trad. ns.).

La 'realtà' esistente in sé e per sé entra in crisi. Nuove tecnologie di visualizzazione in più ambiti, urbanistico, medico, archeologico, astronomico, artistico, riducono o ingrandiscono le cose a fini di conoscenza, per indagarne aspetti ancora ignoti, e così le fanno essere.

5.5.4. I salti di scala

La sorpresa rispetto a qualcosa che non ci aspettavamo e che arricchisce la nostra comprensione diventa scuotimento e ci scombussola quando la scala non è unica, grande o piccola, modellizzata nella sua singolarità, ma cambia in successione, salta da un tipo e da una distanza ad altre. Dal macro al micro o dal



micro al macro, con giochi di incassamenti gerarchizzati, delle costituenti e delle varianti dove movimenti di avvicinamento o allontanamento nello spazio e nel linguaggio sono insieme movimenti di approssimazione o di totalizzazione, di analisi e sintesi nella percezione e nella conoscenza: “una città, una campagna, da lontano, sono una città e una campagna; ma quanto più ci avviciniamo, sono case, alberi, tegole, foglie, erbe, formiche, zampe di formiche, all’infinito. Tutto questo viene compreso sotto il nome di campagna” (Pascal 1670, 155). Un medesimo e unico luogo, visto dal basso o dall’alto, cambia, dando a vedere, da un lato, il senso comune, le relazioni che strutturano il sapere sulla città e la sua posizione nel quadro delle relazioni internazionali, dall’altro il proprio corpo, le relazioni che ne strutturano il senso a partire dalla percezione di chi la esplora (Sedda 2012b, p. 314).

La variazione di scala costringe a una variazione non solo del luogo della visione, ma del punto di vista, dell’inquadratura e della distanza, degli approcci richiesti all’enunciario per la lettura, lo *studium*, da lontano, o il *punctum*, da vicino (Migliore 2020). La natura stessa dei soggetti che popolano i luoghi muta:

Da lontano, il formicaio appare come un cumulo perfettamente modellato, a pianta circolare e, in altezza, a campana. Ma se lo osservate da vicino apparirà in mobile ebollizione, giacché legioni di formiche si urtano tra loro e con i materiali che hanno portato – perlopiù granelli di sabbia e aghi di pino.

Dal centro, strade di formiche si aprono a ventaglio in tutte le direzioni; per vederle dovete scrutare il terreno. Spesso, sono come tunnel che scavano il loro percorso, attraverso il denso tappeto di muschi e licheni che copre la terra. Se aveste le dimensioni di una formica, le sfide di questo varco sarebbero formidabili, perché quelli che per noi sono semplici sassolini costituirebbero ripide salite e cadute verticali, mentre le radici degli alberi sarebbero catene montuose (Ingold, *op. cit.*, p. 26).

Anche in pittura “una finestra dipinta può brillare di luce [], ma è sempre anche una placca chiusa, pesante deposito di minerali ostinatamente e interamente opaco, che, da vicino, comincia a parlare in maniera segreta” (Damisch 1984)²². Le inquadrature

22 Sulle relazioni prossemiche con la pittura cfr. Elkins 1999a; Migliore 2012.



re iperrealistiche di Domenico Gnoli si trasformano in forme geometriche enigmatiche: “giace su un piano orizzontale, in un perimetro perfettamente rettangolare o quasi, piatta e liscia per gran parte della sua superficie, ma non rigida” (Calvino 1983b). Occorrerebbe utilizzare il salto di scala come un’operazione metodologica costante per ricordarci che siamo in stato di flusso e che nulla è come sembra. Traduzioni fra una scala e l’altra si rendono necessarie.

La stessa sfida della conversione ecologica richiede, prima di prendere decisioni, di capire come un cambiamento apportato su una scala incide su un’altra, nello *spazio* e nel *tempo*, con rovesciamenti anche forici. Il battito d’ali di una farfalla in Brasile può provocare un tornado in Texas (Lorenz 1963); un cambiamento nell’economia globale del clima è, localmente, la fortuna di alcuni e la sventura di altri. A lungo, in ecologia, piccola e grande scala sono state contrapposte, specie per le tecnologie rinnovabili: chi aborre i parchi eolici o le centrali fotovoltaiche punta sull’utilizzo del solare per la copertura degli edifici. Ma uno ‘sguardo strabico’ qui è necessario, così come una riflessività ‘glocale’ di questi fenomeni, anche in ragione delle nuove normative sulle Comunità energetiche, che prevedono l’installazione di impianti in prossimità dei centri abitati. La piccola scala favorisce il controllo dal basso da parte dei cittadini, riduce i problemi autorizzativi e l’impatto paesaggistico, ma è da conciliare con la produzione di impianti su larga scala che, oltre a essere indispensabili nello scenario della neutralità climatica, fanno calare le quotazioni dei moduli.

5.5.5. *Il referente interno*

I salti di scala si rivelano essere un formidabile *Gedankenexperiment* per sondare la questione del referente. *In primis* perché qui il reale “emana”, arriva da una corrispondenza reciproca tra il soggetto spettatore e l’oggetto osservato, come quando si dice che “una grotta emana le sue stalattiti” (Coquet 1984, pp. 201-202). Poi perché i salti di scala chiamano in causa logiche non isomorfe o “disgiuntive” (Appadurai 1996) con cui fare i conti rispetto alle ‘cose’, visuali apparentemente contraddittorie che un dispositivo globale di inglobamento deve saper tenere analiticamente in compresenza (Sedda 2012a, p. 165). La scala



scelta per ogni singolo oggetto è un'opzione attuale che diventa referente interno scartandone altre *in absentia*, virtuali, ma osservabili in controtelaio e potenzialmente traducibili e commutabili per calcolare gli effetti delle metamorfosi che produrrebbero. Così, oltre a tutto ciò che la “natura vivente” ci concede di umano per comprenderci in quanto umani, morfologie strutturali come quelle della conchiglia, con lo sguardo alla loro scala, “manifestano fatti inumani che ci sconcertano” (Valéry 1957, I, 887). Si può allora ipotizzare una “buona distanza all'intersezione tra umano e inumano”, che è “dove l'inatteso ha più possibilità di prodursi” (Coquet, *op. cit.*, p. 209).

L'evenemenzialità dei ‘fatti sintagmatici’ nello spazio, con scale diverse, e nel tempo, impedisce qualsiasi reificazione del referente. La scala esemplifica bene la tesi della solidarietà tra forma e senso, “l'essenza doppia” dei linguaggi fra *status* e *modus* (Saussure 2005), fra principio di conservazione e mutabilità diacronica, per cui “una lingua è radicalmente impotente a difendersi contro i fattori che spostano, a ogni istante, il rapporto tra significato e significante” (*ivi*, trad. it., p. 27).

Nella semiotica del visibile il confronto fra grandezze traduce a suo modo e in autonomia i gradi crescenti e assoluti espressi, nel sistema verbale, da alcuni specifici comparativi e superlativi irregolari che, per formarsi, cambiano radice: grande-maggiore-massimo, piccolo-minore-minimo. Warburg (1929), per spiegare il *Pathosformel*, le formule artistiche del *pathos*, è andato in cerca di configurazioni analogiche e oppostive dei gesti corporei e ha paragonato l'intensificazione in termini di energia agli aggettivi qualificativi *bonus-melior-optimus* (buono-migliore-ottimo), sulla scorta delle riflessioni del linguista Hermann Osthoff (1899). Delinea così una mappa di alterazioni progressive del gesto. A livello metrico, del formato, i comparativi di maggioranza, uguaglianza e minoranza e i superlativi *magnus-maior-maximus* e *parvus-minor-minimus* fanno quindi da sponda per comprendere meglio il cambio di lenti che è al cuore del salto di scala e del formato in genere. Vi si associano atteggiamenti passionali, tutti da studiare, che vanno dalla magnanimità alla grettezza, dalla superbia alla modestia all'umiltà. Visione opaca o trasparente dipendono da sostituzioni ed alternanze tra vicino e lontano, che al cinema, per esempio, con carrelate ottiche,



mettono in scacco il punto di vista fisso della rappresentazione. Pensiamo agli effetti *vertigo* delle inquadrature sulle mappe, dal globo terrestre a un continente a uno Stato a un agglomerato urbano fino a un villaggio e a una città o a un suo quartiere e viceversa²³. Sono carte geografiche porzioni e proporzioni di mondo dissimili. L'accoppiamento noi-mondo rifrangere senza fine una prodigiosa differenza. Eleviamoci dalla micragnosa ordinarietà, scendiamo dal piedistallo ad ammirarne pieghe e increspature.

6. Il libro

I saggi riuniti in queste pagine seguono un ordine che rispecchia la volontà di costruire un discorso coerente sul formato, anche se colto da più sfaccettature, frutto del lavoro di autori con formazioni diverse, semiologi, estetologi, storici dell'arte, architetti e curatori. Nella prima parte del volume Anne Beyaert-Geslin indaga lo statuto paradossale del formato, in bilico fra enunciato ed enunciazione. Prende in esame *La zattera della Medusa* (1818-19) di Géricault e *Il funerale a Ornans* (1850) di Courbet per mostrare che i formati introducono il corpo dello spettatore *nell'oggetto artistico – testo – e davanti all'oggetto artistico – opera –* e lo sollecitano a cooperare con i gesti. Tiziana Migliore si interessa dei salti di scala come significanti che, in un'epoca libera dall'assillo del Bello, trasformano non solo oggetti del mondo naturale ma *frame* e 'quadri' canonici dell'immaginario. Lo provano, da un lato, le sculture di Ron Mueck, capaci di rovesciare le associazioni piccolo-intimo, grande-sociale e di ingigantire momenti di *privacy*, dall'altro l'installazione inquietante *Hell* (1996-2000) dei fratelli Jake e Dinos Chapman.

23 Un progetto architettonico tracotante in questo senso, esatto opposto del motto ecologista *Act locally, think globally*, è *The World* (2008), l'arcipelago artificiale di 300 isole a 4 km dalla costa di Dubai che, visto dal satellite, forma l'intero planisfero terrestre. Per realizzarlo, nella più totale indifferenza per l'impatto ambientale, ci sono voluti 300 uomini e 34 milioni di tonnellate di pietre posate su 320 milioni di m³ di sabbia dragata del mare, per un costo dell'opera di 14 miliardi di dollari. Nel 2008 il 60% delle isole era stato venduto, ma ancora nel 2012 nessuna delle ville di lusso risultava costruita. E intanto le isole hanno cominciato ad affondare.

Se Renato Barilli ripercorre storicamente il salto di scala nelle arti, dall'età moderna alla contemporaneità, attribuendo alla fotografia il merito di risemantizzare ingrandimenti e rimpicciolimenti, Michele Di Monte fa notare, con l'esempio delle opere di Robert Therrien, che due condizioni sono indispensabili per una fenomenologia del 'maiuscolo' e del 'minuscolo': l'istanza *rappresentazionale* e la funzione *modellizzante*. Il contributo di Francesco Marsciani tratta il tema della massa corporea, quello di Bianca Terracciano studia misure e taglia in relazione alla moda, mentre il gigantismo è oggetto degli studi di Robert Storr, incuriosito dalle torsioni delle enormi sculture esagonali di Tony Smith, e di Maria Giuseppina Di Monte, che ritiene il "campo allargato" dell'opera all'origine del successo della Pop Art di Andy Warhol e Roy Lichtenstein, ma soprattutto dell'interazione proposta dalle sculture di Ellsworth Kelly. Non manca una visione critica dell'architettura e delle arti 'fuori norma'. La offre Paul Ardenne, che riconduce la dilatazione fisica a una sovraesposizione di immagine sintomo di scarsa consistenza. In questo senso eventi formato gigante come la Biennale, esplorati nel libro da Stefania Zuliani, marcano il legame delle dimensioni e dei costi materiali dell'opera con il contesto espositivo.

Trait d'union tra questa prima parte dell'antologia e la seconda, più incentrata sul formato mini e sulla scala, è il contributo di Ruggero Pierantoni, che legge macroscopico e microscopico con la 'lente' metaforica del mosaico, dall'*asàroton* di Sosos di Pergamo alle repliche del Mount Rushmore National Memorial di Gutzon Borglum. Agostino De Rosa ci fa entrare nell'immaginario ottico delle *perrspektifkass*, le scatole prospettiche olandesi della prima metà del XVII secolo in cui lo spettatore è "ridotto all'altezza di un pollice" (Samuel Van Hoogstraten). Lo sguardo dallo spioncino risveglia soglie, limiti e valori fra il mondo fenomenico, incerto, e il mondo di queste rappresentazioni, inequivocabile ma costruito come una chimera. Sul ruolo assiologico e pedagogico dei plastici e delle *maquettes* di grandi architetture e spazi di città interviene Fabrizio Gay, considerando soprattutto le omotetie di Paul Deschamps al Musée National des Monuments Français (MMF). *Dulcis in fundo* Carla Sbrizi ci cattura nella poetica delle piccole storie di Nancy Spero.

Riferimenti bibliografici

- Appadurai, A.
1996 *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press; trad. it., *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma 2001.
- Angelucci, D.
2021 “Dal sublime al mostruoso. Due letture kantiane”, in *Studi di Estetica*, anno XLIX, IV serie, 20, n. 2, Sensibilia 14, Cose mostruose, pp. 1-13.
- Bachelard, G.
1948 *La Terre et les Rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination des forces*, Librairie J. Corti, Paris; trad. it., *La terra e le forze: le immagini della volontà*, Red, Como 1989.
1957 *La poétique de l'espace*, PUF, Paris; trad. it., *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 2006.
- Bachimont, B., Crozat, S.
2004 “Instrumentation numérique des documents: pour une séparation fonds/forme”, *Revue I3-Information Interaction Intelligence*, Cépaduès, 4-1.
- Baltrušaitis, J.
1955 *Le Moyen Âge fantastique*, Colin, Paris; trad. it., *Il Medioevo fantastico*, Adelphi, Milano 1993.
- Barthes, R.
1964a *La Tour Eiffel*, Seuil, Paris; trad. it., *La Tour Eiffel*, Abscondita, Milano 2009.
1964b “Structure du fait divers”, in Id., *Essais critiques*, Seuil, Paris; trad. it., “Il colmo nella struttura del fatto di cronaca”, in T. Migliore, a cura di, *Argomentare il visibile. Esercizi di retorica dell'immagine*, Esculapio, Bologna 2008, pp. 121-129.
- Basso Fossali, P.
2013 *Note sulla semiotica della pittura*, in *Il Trittico 1976 di Francis Bacon*, ETS, Pisa, pp. 137-254.
- Belpoliti, M., Marrone, G. (a cura di)
2020 *Kitsch*, Riga, 41, Quodlibet, Macerata.
- Billé, F. (a cura di) 2020 *Voluminous States: Sovereignty, Materiality, and the Territorial Imagination*, Duke University Press, Durham, NC 2020.
- Bodei, R.
2008 *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Bompiani, Milano.
- Bordron, J.-F.
2004 “L'iconicité”, in A. Hénault, A. Beyaert-Geslin, a cura di, *Ateliers de sémiotique visuelle*, PUF, Paris 2004, pp. 121-150.
2011 *L'iconicité et ses images*, Paris, PUF.



- 2016 “L'énonciation en image: quelques points de repère”, in M. Colas-Blaise, L. Perrin, G. M. Tore, a cura di, *L'énonciation aujourd'hui, un concept clé des sciences du langage*, Lambert-Lucas, Limoges, pp. 227-239.
- Boudon, Ph.
1971 *Sur l'espace architectural. Essai d'épistémologie de l'architecture*, Dunod, Paris.
- Burke, E.
1757 *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, printed for R. and J. Dodsley, London; trad. it., *Inchiesta sul bello e il sublime*, Aesthetica, Palermo 2020.
- Calabrese, O.
1987 *L'età neobarocca*, Roma-Bari, Laterza.
- Calvino, I.
1983a *Palomar*, Einaudi, Torino.
1983b “Still-life alla maniera di Domenico Gnoli”, *FMR*, n. 13, pp. 35-44.
- Cantù, C.
1862 *Documenti alla Storia universale*, Unione Tipografico-Editrice, Torino.
- Carani, M.
1996 “La sémiotique visuelle, le plastique et l'espace du proche”, *Protée*, vol. 24, 1, 1996, pp. 16-24.
- Carroll, L.
1865 *Alice's Adventures in Wonderland*, Macmillan, London; trad. it., *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie – Attraverso lo specchio*, Mondadori, Milano 2016.
- Colas-Blaise, M.
2018 “Remédiation et réénonciation: opérations et régimes de sens”, *Interin*, vol. 23, n. 1, pp. 64-84.
2019 “Le geste énonciatif et le nanoart: le sens au risque de l'infiniment petit”, in P. Basso Fossali, M. Colas-Blaise, M. G. Dondero, a cura di, *La communication à l'épreuve du geste numérique*, MEI, n. 47, pp. 27-39.
2020a “La sémiotique au risque de Souriau: de la phénoménologie à une ontologie réaliste”, *Estudos Semióticos*, vol. 16, n. 3, pp. 18-44.
2020b “L'énonciation et le punctum: écologie du local et spectacolarité”, in M. C. Addis, S. Jacoviello, a cura di, Tra il dire e il fare. Enunciazione: l'immagine e altre forme semiotiche. *ElC*, n. 20, pp. 65-72.
2021 “Modalités, modes d'existence et modes d'expérience”, in D. Bertrand, I. Darrault-Harris, a cura di, *À même le sens. Hommage à Jacques Fontanille*, Limoges, Lambert-Lucas, pp. 482-290.
- Coquet, J.-Cl.
1984 “La bonne distance selon *L'homme et la coquille* de Paul Valéry”, *Actes sémiotiques*, n. 55, poi in Id., *La quête du sens. Le langage en question*, PUF, Paris 1997, pp. 201-210.



- Coutine, J.-F., Deguy, M., Lyotard, J.-F., Nancy, J.-L. 2009 *Du sublime*, Paris.
- Dagognet, F.
2009 *Pour le moins*, Vrin, Paris.
- Damisch, H.
1984 *Fenêtre jaune cadmium ou les Dessous de la peinture*, Seuil, Paris.
- Davallon, J.
1992 "Le musée est-il vraiment un média?", *Publics et Musées*, 2, 99-124.
- Deleuze, G.
1978 *Leçon sur Kant*, Cours de Vincennes, , site web Deleuze; trad. it., *Fuori dai cardini del tempo. Lezioni su Kant*, Mimesis, Milano 2004.
- Derrida, J.
1978 "Le colossal", in *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris, pp. 136-168; trad. it., "Il colossale", in *La verità in pittura*, Newton Compton, Roma 1981, pp. 115-140.
- Dessì, U., Sedda, F. (a cura) 2020 *Glocalization and Everyday Life*, n. 3, *Glocalism: Journal of Culture, Politics and Innovation*.
- Didi-Huberman, G.
2001 "Aby Warburg et l'archive des intensités", *Études photographiques* [en ligne], 10, novembre.
- Di Monte, M.G.
2016 *Questioni di scala. Magritte e gli interni misteriosi*, in S. Pedone, M. Tedeschini, a cura di, *Abitare. Sensibilia IX*, Mimesis, Milano.
- Eco, U.
1968 *La struttura assente*, Bompiani, Milano.
1978 *Il Superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Bompiani, Milano.
1997 *Kant e l'ormitorinco*, Bompiani, Milano.
2007 *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano.
- Ejzenstejn, S.
1964 *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, a cura di P. Gobetti, Einaudi, Torino.
- Elden, S.
2013 "Secure the Volume: Vertical Geopolitics and the Depth of Power", *Political Geography*, 34, pp. 35-51.
- Elkins, J.
1999a *What Painting Is. How to Think about Oil Painting Using the Language of Alchemy*, Routledge, New York and London 1999; trad. it., *La pittura cos'è. Un linguaggio alchemico*, Mimesis, Milano 2012.
- 1999b "Art History as the History of Crystallography", in *The domain of images*, Cornell University Press, Ithaca, pp. 13-30.
- Fabbri, P.
1986 "Introduzione a un dizionario senza mezzi termini", in A. J. Greimas, J. Courtés, a cura di, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, La casa Usher, Firenze, pp. 7-16.



- 2018 “Premessa: punti di vista e identità artistiche”. Introduzione a L. Prieto, *L'atto di comunicazione*, a cura di P. Fabbri e U. Olivieri, Mimesis, Milano, pp. 7-13.
- Florenskij, P.A.
1967 “Obratnaja perspektiva”, in *Trudy po znakovym sistemam*, 3; trad. it., *La prospettiva rovesciata*, Casa del Libro Editrice, Roma 1983.
- Fontanille, J.
1995 *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, PUF, Paris.
1999 “Point de vue: perception et signification”, in Id., *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, PUF, Paris, pp. 41-61.
2005 “Du support matériel au support formel”, in M. Arabyan, I. Klock-Fontanille, a cura di, *L'écriture entre support et surface*, L'Harmattan, Paris, pp. 183-200.
2008 *Pratiques Sémiotiques*, PUF, Paris 2008; trad. it., *Pratiche semiotiche*, ETS, Pisa 2010.
- Geninasca, J.
2003 “El logos del formato”, *Tópicos del Seminario*, 9, Enero-junio, pp. 61-81; trad. it., “Il logos del formato”, *Documenti di lavoro*, 3, Centro Internazionale di Scienze Semiotiche dell'Università di Urbino, Aracne, Roma 2013, pp. 61-82.
- Giordanetti, P., Mazzocut-Mis, M. (a cura di)
2005 *I luoghi del sublime moderno. Percorso antologico-critico*, LED, Milano.
- Goffman, E.
1974 *Frame Analysis: An essay on the organization of experience*, Harvard University Press, Cambridge, Mass; trad. it., *Frame analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, Armando, Roma 2006.
- Goodman, N.
1968 *Languages of Art*, Bobbs-Merrill, Indianapolis; trad. it., *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1976.
- Greimas, A. J.
1987 *De l'imperfection*, Pierre Fanlac, Perigueux; trad. it. *Dell'imperfezione*, Sellerio, Palermo 1988.
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 2. Teoria del discorso*, Meltemi, Roma 2001, pp. 196-210.
- Greimas, A. J., Courtés, J.
1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hatteche, Paris; trad. it. di P. Fabbri, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano 2007.
- Gruppo μ
1992 *Traité du signe visuel*, Seuil, Paris; trad. it., *Trattato del segno visivo*, Bruno Mondadori, Milano 2007.



- Hegel, G. W. F.
1823 *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, Berlin; trad. it., *Lezioni di estetica*, a cura di P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari 2000.
- Hjelmslev, L.
[1954] *La stratificazione del linguaggio*, a cura di C. Caputo, Pensa Multimedia, Lecce-Brescia 2018.
- Ingold, T.
2021. *Correspondences*, Polity Press, Cambridge; trad. it., *Corrispondenze*, a cura di N. Perullo, Cortina, Milano 2021.
- Jesenská, M.
1922 "Elogio del kitsch", *Tribuna*, 28 luglio; ora in Belpoliti, Marrone, a cura di, 2020, pp. 126-129.
- Kant, I.
1790 *Kritik der Urteilskraft*, Lagarde und Friedrich, Berlin-Libau; trad. it., *Critica del giudizio*, a cura di M. Marassi, Bompiani, Milano 2004.
- Kliche, D.
2001 "Kitsch", in *Ästhetische Grundbegriffe*, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, vol. 3, J.B. Metzler, Stuttgart, pp. 272-288; trad. it., "Kitsch", in Belpoliti, Marrone, a cura di, 2020, pp. 45-61.
- Krauss, R.
1978 "Sculpture in the Expanded Field", *October*, 8, Spring, pp. 30-44; trad. it., "La scultura nel campo allargato", in Id., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, a cura di E. Grazioli, Fazi, Roma 2007, pp. 283-297.
- Latour, B.
2010 "Prendre le pli des techniques", *Réseaux*, 5, 163, pp. 11-31.
2014 "L'anti-zoom", in *Contact, Catalog of Olafur Eliasson Exhibition*, Fondation Louis Vuitton, Paris, pp. 121-124.
- Lévi-Strauss, Cl.
1962 *La pensée sauvage*, Plon, Paris; trad. it., *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 1964.
1983 *Le regard éloigné*, Plon, Paris 1983; trad. it., *Lo sguardo da lontano*, Il Saggiatore, Milano 2011.
1993 *Regarder, écouter, lire*, Plon, Paris; trad. it., *Guardare, ascoltare, leggere*, Il Saggiatore, Milano 1994.
- Lévy-Leblond, J.M.
2010 *La science (n'est) pas l'art. Brèves rencontres*, Hermann, Paris.
- Longino
X sec *Peri Hýpsous*; trad. it., *Del Sublime*, Vita e pensiero, Milano 2010.
- Lorenz, E.
1963 "Deterministic Nonperiodic Flow", *New York Academy of Sciences*, J. Atmos. Sci., 20, 130-141.
- Lytard, J.-F.
1991 *Leçons sur l'analytique du sublime*, Klincksieck, Paris; trad. it. parz. in *Anima minima: sul bello e il sublime*, Pratiche, Parma 1995.



Mandelbrot, B.

1975 *Les Objets fractals: forme, hasard et dimension*, Flammarion, Paris; trad. it., *Gli oggetti frattali: forma, caso e dimensione*, Einaudi, Torino 1987.

Mangano, D.

2008 *Semiotica e design*, Carocci, Roma.

Marin, L.

1994 *De la Représentation*, Gallimard, Paris; trad. it., *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Meltemi, Roma 2001.

Marrone, G.

2008 *Estetica del telegiornale*, Meltemi, Roma.

2011 *Introduzione alla semiotica del testo*, Laterza, Bari-Roma.

2020 “L’ostentazione estetica”, in Belpoliti, Marrone, a cura di, pp. 337-338.

Merleau-Ponty, M.

1964 *Le Visible et l’Invisible suivi de Notes de travail*, Gallimard, Paris; trad. it., *Il visibile e l’invisibile*, BUR, Milano 1969.

Migliore, T.

2012a “Installarsi. Il formato abitabile dell’arte contemporanea”, *Sensibilia*, 8, *Abitare*, a cura di S. Pedone e M. Tedeschini, Mimesis, Milano, pp. 155-172.

2012b *Biennale di Venezia. Il catalogo è questo*, Aracne, Roma.

2012c “Dipingere: i segni e le sostanze”, in Elkins 1999a, pp. 207-242.

2020a “Il souvenir”, in L. Virgolin, I. Pezzini, a cura di, *Usi e piaceri del turismo. Percorsi semiotici*, Aracne, Roma, pp. 249-272.

2020b “*Studium/Punctum*. Il turno di enunciazione dello spectator”, in M.C. Addis, S. Jacoviello, a cura di, *From Language to Semiotic Productions. The enunciation: the image and other semiotic forms*, Serie speciale EC, n. 30, pp. 52-64.

2021a “Les catégories métriques. De la forme au format”, in D. Bertrand, I. Darrault-Harris, a cura di, *A même le sens. Hommage à Jacques Fontanille*, Lambert-Lucas, Limoges, pp. 532-545

2021b “Cruise ships. Non-human modern monsters”, in *Studi di Estetica*, anno XLIX, IV serie, 20, n. 2, *Sensibilia* 14, *Cose mostruose*, pp. 201-223.

Moles, A.

1971 *Le Kitsch. L’art du bonheur*, Mame, Paris; trad. it., *Il Kitsch, l’arte della felicità*, Officina, Roma 1979.

Osthoff, H.

1899 *Vom Suppletivwesen dewr indogermanischen Sprachen, Akademische Rede*, Hörning, Heidelberg; trad. it., “Sulla natura suppletiva delle lingue indogermaniche”, *Aut-Aut, Aby Warburg. La dialettica dell’immagine*, 321-322, 2004, pp. 142-160.

Pacioli, L.

1509 *De divina proportione*, ed. *De divina proportione: disegni di Leonardo da Vinci*, Dominioni, Maslianico (Como) 1967.



- Paillard, B. (a cura di)
1985 *Le gigantesque*, numero unico di *Communications*, 42.
- Panofsky, E.
1955 "The History of the Theory of Human Proportions as a Reflection of the History of Styles", in *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday Anchor Books, Garden City, New York, pp. 55-107; trad. it., "La storia delle teorie delle proporzioni del corpo umano come riflesso della storia degli stili", in Id., *Il significato nelle arti visive*, Torino 1962, pp. 59-106.
- Pascal, B.
1970 *Pensées*, Desprez, Paris; trad. it., *Pensieri*, Einaudi, Torino 2004.
- Pezzini, I.
2002 *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*, Meltemi, Roma.
- Pierantoni, R.
2012 *Salto di scala*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Prieto, L.
1986 "Relevance", in Th. A. Sebeok, a cura di *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, vol. II, Mouton de Gruyter, Berlin-New York-Amsterdam, pp. 794-795.
- 1988 *Il mito dell'originale: l'originale come oggetto d'arte e come oggetto di collezione*, introduzione e cura di P. Fabbri, *Documenti di lavoro*, 6, Centro Internazionale di Scienze Semiotiche, Aracne, Roma 2015.
- Saussure, F. de
2004 "De l'essence double du langage", trascrizione diplomatica del manoscritto depositato alla Biblioteca di Ginevra nel 1996, a cura di R. Engler, *Texto!* [on line]; trad. it., "Dell'essenza doppia del linguaggio", in *Scritti inediti di linguistica generale*, a cura di T. De Mauro, Laterza, Roma-Bari 2005.
- Schapiro, M.
1969 *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs*, in *Semiotica*, I, 3, pp. 223-242; trad. it., *Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine*, in G. Perini, a cura di, Meyer Schapiro. *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Meltemi, Roma 2002, pp. 92-119.
- Scolari, R.
2010 *Filosofia del mastodontico. Figure contemporanee del sublime e della grande dimensione*, Mimesis, Milano.
- Sedda, F.
2012a "Le forme del mondo", in Id., *Imperfette traduzioni. Semiopolitica delle culture*, Carocci, Roma, pp. 145-178.
2012b "Le forme della città globale. Percezioni, poteri, definizioni", in Id., *Imperfette traduzioni. Semiopolitica delle culture*, Carocci, Roma, pp. 309-357.
- Soulez, G., Kitsopanidou, K. (a cura di)
2014 *Le levain des médias. Forme, format, média*, L'Harmattan, Paris.



Souriau, É.

1943 *Les différents modes d'existence*, PUF, Paris; trad. it., *I differenti modi d'esistenza e altri testi sull'ontologia dell'arte*, a cura di F. Domenicali, Mimesis, Milano 2017.

Swift, J.

1726 *Travels into Several Remote Nations of the World...*, Benjamin Motte, London; trad. it., *I viaggi di Gulliver*, Mondadori Collana Oscar classici, Milano 2020.

Thom, R.

1972 *Stabilité Structurelle et Morphogénèse*, Benjamin, New York; trad. it. *Stabilità strutturale e morfogenesi*, Einaudi, Torino 1980.

Thomas, E. (a cura di)

2008 *Tomás Saraceno: Microscale, Macroscale, and Beyond: Large-scale Implications of Small-scale Experiments*, University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive.

Thürlemann, F.

1982 "Blumen-Mythos-1918" in *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'Age d'Homme, pp. 17-40; trad. it. "Paul Klee: analisi semiotica di *Blumen-Mythos-1918*", in L. Corrain, M. Valenti, a cura di, *Leggere l'opera d'arte*, Esculapio, Bologna 1991, pp. 107-131.

Valéry, P.

1957 *Œuvres*, I, Gallimard, Paris.

Vitta, M.

2008 *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Torino.

Wells, R.

2013 *Scale in contemporary sculpture: enlargement, miniaturisation and life-size*, Ashgate Publishing, Farnham, Surrey (UK) and Burlington, VT (USA).

Warburg, A.

1929 "Einleitung zum Mnemosyne-Atlas", a cura di I. Barta-Fliedl, *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, Salzburg, Residenz Verlag 1992; trad. fr. *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, Aragno, Torino 2002.

Wölfflin, H.

1886 *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, Dissertation, München; trad. it., *Psicologia dell'architettura*, a cura di L. Scarpa, Cluva, Venezia 1985.

1888 *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Theodor Ackermann, München; trad. it., *Rinascimento e Barocco*, Abscondita, Milano 2017.

Zilberberg, C.

1992 *Presence de Wölfflin*, nn. 23-24, *Nouveaux Actes Sémiotiques*.

