

Guarda, il popolo!

Destino di una visione dal socialismo all'odierno populismo

Stefano Jacoviello

Abstract

Giuseppe Pellizza's *Il Quarto Stato* is not a visual representation of Socialism, but it is actually a socialist painting: it strikes a deal with the beholder and stipulates the transfer of an ideal legacy.

The long process of elaboration that led to the 1901 last version shows how Pellizza was looking for an enunciation device which would have established the axiological competence of the beholder. The syntax of the figures on the discursive structural level, along with the narrative articulation of the space operated by the light, set the ground for the effectiveness of the visual device. The mutual references between *deixis* and *epideixis*, arrange a link between the textual structures and the epistemic structure of Discourse, which is where the power struggles take place. The image, understood as a structural device, turns into a political mechanism oriented towards the future.

A series of recent works and advertisements that transpose, transcribe, and translate *Il Quarto Stato* sheds light tremendously in advance on the transformation of the category of the "people", which has appeared in the framework of political discourse during the latest years. As much as we describe the enunciation devices of these re-worked versions, art shows itself as a tool to understand the present, as an oracle, or a prophecy.

1. Vicissitudini di un'icona

Il Quarto Stato di Giuseppe Pellizza da Volpedo è stato a lungo una "icona" del socialismo italiano, che ha guadagnato anche un successo internazionale. Le pratiche di lettura a cui il dipinto è stato sottoposto hanno via via consolidato i termini di una *prensione molare*¹ delle sue forme immanenti, che ha finito per identificarlo con una certa ideologia nell'universo della competenza semantica di ogni spettatore del mondo occidentale. Una serie di procedimenti intertestuali, messi in atto attraverso le varie rielaborazioni dell'opera, hanno poi adattato l'unità del suo discorso visivo a diverse ricostruzioni dello stesso paradigma ideologico, permettendo di conservarne o rinnovarne l'efficacia testuale. In altri termini, nell'arco di un secolo *Il Quarto Stato* è stato puntualmente tradotto in relazione alle forme storiche dell'episteme in cui la comprensione estetica si sarebbe realizzata, adattando le virtualità del testo all'universo di credenze dei suoi spettatori possibili. Viceversa, ciascuna ri-grammaticalizzazione del suo apparato discorsivo riflette le trasformazioni strutturali del contesto culturale che lo ha generato e che lo accoglie nuovamente nella rete delle interpretazioni².

¹ Il concetto elaborato da Jacques Geninasca nel suo libro *La parola letteraria*, è ben sintetizzato da Isabella Pezzini, che definisce la prensione molare come "una modalità di conoscenza che procede facendo riferimento a grandezze costituite (figure, configurazioni, percorsi figurativi di una semiotica del mondo naturale, concetti e insiemi concettuali), che si organizzano sostanzialmente secondo legami inferenziali di dipendenza unilaterale, in un campo di sapere, individuale o collettivo, *associativo*" (Pezzini 2007, p. 106).

² Le riflessioni contenute in questo scritto si basano su un ampio corpus di opere d'arte e immagini medialità raccolto nell'arco di una quindicina d'anni, che saranno prossimamente oggetto di un più esteso lavoro.



Emblema del sindacalismo e della lotta di classe, l'immagine raffigurata non è mai stata utilizzata dalla propaganda del Partito Comunista Italiano. Tuttavia la sua morfologia è trasmigrata nella produzione artistica funzionale al discorso politico di altri comunismi. Come ad esempio quello albanese, che ha riattualizzato la sintassi del dipinto di Pellizza per “rivestirla” con il programma iconografico sulla storia del popolo albanese, rappresentata nel mosaico che a Tirana si staglia maestoso sull'ingresso principale del Museo Storico Nazionale.

La consistenza della prensione ha fatto sì che la configurazione visiva del dipinto di Pellizza potesse uscire dall'ambito di interesse della sola produzione artistica, per essere utilizzata dalla pubblicitaria alla comunicazione sociale e d'impresa senza apparentemente esserne consunta.

Sia preso nella sua integrità, sia ridotto in frammenti da citare o parodiare, *il Quarto Stato* è stato declinato secondo diverse soluzioni grafiche, fino ad assumere i tratti di un logo nelle campagne di comunicazione dei sindacati italiani, come se – nonostante l'astrazione figurativa – esso fosse in grado di descrivere in maniera immediata l'identità della classe lavoratrice, quasi indipendentemente dai contesti culturali in cui andava ad inserirsi.

La trasformazione del dipinto in logo è in realtà un sintomo del processo che parallelamente ha portato alla costruzione di un brand il cui campo semantico si è sostituito al socialismo. Quest'ultimo, in seguito alle vicende che a livello europeo ne hanno segnato la storia degli ultimi quarant'anni, si è infatti trasformato da ideologia popolare in prodotto della cultura pop, una marca da posizionare sul mercato delle idee: non più assiologia valoriale orientata in funzione della trasformazione sociale, ma etichetta politica inerte con tanto di emblema.

Le sagome dei braccianti ricalcate sul biglietto della azienda milanese dei trasporti (ATM) sono così servite a celebrare il 1 maggio 2014, senza più alcuna carica polemica. L'artista micropop Tomoko Nagao, che è solita rielaborare i capolavori dell'arte occidentale con il tratto grafico dei video manga giapponesi affogando le figure in montagne di marchi, ha realizzato una versione *shopaholic*: “Il Quarto Stato after Pellizza with Motta, Campari, Pirelli, Armani, Prada, Chicco, Alitalia and Visa at Piazza Duomo”³.

Sempre a Milano, i lavoratori del Padiglione Italia di EXPO 2015 hanno festeggiato la chiusura della manifestazione fieristica postando sui social un fotomontaggio, rigorosamente politically correct nel distribuire le marche delle identità etniche e di genere, in cui i lavoratori avevano incollato i loro volti sui corpi dei braccianti in prima fila. L'intera figura del leader al centro in primo piano era stata invece rimpiazzata da un uomo vestito con un completo blu da giovane quadro, senza cravatta ma con tanto di scarpe antinfortunistiche, elmetto da cantiere e giubbino catarifrangente, mentre con fare sornione brandiva in occhiali da sole un'insegna con la scritta “Padiglione Italia”. Un vero e proprio claim a piè di pagina, riprendendo la grafica del logo di EXPO, recitava: “EXPOST. Ci siamo fatti in quattro ma ne valeva la pena”.

Sui social network, già nel 2013, abbiamo visto i contadini di Pellizza tallonare un Berlusconi in fuga, indagato per frode fiscale. Più recentemente li abbiamo visti redarguiti da Antonio Decaro, sindaco di Bari divenuto un po' il simbolo della lotta contro gli assembramenti in tempi di pandemia.

Il Primo Maggio 2020, la stessa associazione che nel paesino avito del pittore si prende cura del suo Studio e di un museo didattico associato, ha pubblicato sul suo sito web due elaborazioni digitali che ironizzavano sul distanziamento “sociale” e sulle modalità di ritrovarsi per manifestare solo obbligatoriamente attraverso videochiamata⁴.

Quello stesso giorno, sulla stampa, la distanza troppo ravvicinata fra i braccianti del dipinto è stato facile bersaglio della parodia di molti vignettisti⁵. Altre rielaborazioni grafiche sulle pagine dei giornali hanno cambiato i connotati ai protagonisti, portando l'attenzione sui lavoratori della sanità o quelli

³ Galleria Deodato Arte, Milano.

⁴ Graziano Berteleghi, *La videochiamata* (2020). Associazione “Pellizza da Volpedo” Onlus.

⁵ Emilio Giannelli, *Corriere della Sera*, “Dal Terzo Stato allo Stato Epidemico”; Massimo Bucchi, *la Repubblica*, *senza titolo*.

dell'agricoltura, rispettivamente commemorati o dimenticati eroi del momento, sacrificatisi in un modo o nell'altro per il bene e la sopravvivenza della comunità⁶.

Parodiare il dipinto è servito anche a denunciare la mancanza di interesse verso altri tipi di contrattualizzazione, come quella dei lavoratori impegnati nei negozi e nei centri commerciali anche nei giorni festivi, fra cui appunto il Primo Maggio. Nel 2015 la Filcams/CGIL aveva diffuso una campagna intitolata “La Festa non si vende”, per sostenere “una battaglia per i diritti dei lavoratori, la conciliazione di tempi di vita e di lavoro, per un modello di consumi sostenibile. Così come i braccianti dell'Ottocento nel quadro di Pellizza Da Volpedo, anche i lavoratori del commercio oggi rivendicano migliori condizioni di lavoro e di vita”⁷.

Altrimenti, nel corpus delle numerose rielaborazioni parodiche, colpisce particolarmente quella realizzata nel 2000 dall'agenzia Armando Testa per promuovere il “Lavazza Espresso Point. Il tuo compagno di lavoro”. Mantenendo lo stesso tono cromatico e una perfetta congruenza con le posture dei braccianti di Pellizza, nell'immagine pubblicitaria campeggia l'incedere di una massa di impiegati pronti a reclamare il diritto ad una buona pausa caffè. Ma, come recita l'inizio del body copy: “per avere in ogni ufficio un grande espresso firmato Lavazza non è necessario fare una rivoluzione”.

Il 13 novembre del 2015 esce su *Il Manifesto* un'inserzione che promuove *Worx* il primo coworking della Cgil aperto proprio nella città simbolo del lavoro culturale precario. La reazione scandalizzata sui social non si fa attendere: l'oggetto è la mutazione del sindacato che, sotto la headline “Coworker di tutta Milano, unitevi!”, promette “una postazione in spazio multiplo completamente gratuita fino a Natale” ai primi dieci che decideranno trasferire lì la propria attività. Gli utenti dei servizi sindacali che – anche attraverso l'iscrizione associativa – si riconoscevano come membri di una comunità destinata a rivendicare diritti economici e sociali si sono trasformati in singoli clienti di un servizio commerciale offerto dal sindacato. Nell'illustrazione di Makkox, che fornisce la componente visiva della campagna promozionale, una massa di personaggi scoloriti e rarefatti segue il trio di testa composto da un giovane “imprenditore di se stesso” in felpa rossa, su cui al posto della scritta FIOM appare P.IVA, un ipotetico professionista con matita nel taschino e cappello a tesa larga, e una donna che reca ancora in braccio un bambino, ma nell'altra mano stringe un portatile Mac.

Da tutti questi esempi appare evidente che, sebbene il dispositivo retorico messo in moto dall'immagine rimanga pressoché lo stesso, le variazioni figurative negli usi che se ne fanno perturbano la costituzione dei ruoli tematici inscritti nella struttura testuale originale, ma soprattutto mostrano in termini visivi una trasformazione in atto a livello epistemico relativa al concetto di “popolo”.

2. “Immagine”, testo, discorso

Si può quindi avanzare l'ipotesi, forse per alcuni provocatoria. *Il Quarto Stato* di Giuseppe Pellizza da Volpedo non è semplicemente un'immagine del socialismo, ma è un dipinto socialista: attraverso i meccanismi della messa in discorso sancisce un patto con il suo spettatore e stipula il passaggio di un'eredità ideale. La lunga gestazione dell'opera originale (Scotti 1986) mostra come l'artista fosse alla ricerca di un dispositivo enunciativo in grado di instaurare la competenza dell'osservatore⁸ in relazione alle forme di una assiologia etica e politica, resa nel discorso visivo attraverso la sintassi figurativa e l'articolazione spaziale. Le variazioni sul dipinto di Pellizza ci mostrano però anche quando il popolo non è più lo stesso.

Ben al di là di una dimostrazione storica e filologica, il sostegno di questa ipotesi richiede l'esplicitazione di due obiettivi generali di interesse precipuamente semiotico che motivano l'analisi del dipinto di Pellizza come occasione per riflettere sui rapporti fra l'enunciazione e le immagini.

Il primo obiettivo, eminentemente teorico, riguarda la necessità di sottrarre il concetto di “immagine” all'esclusivo dominio del visivo. Questo serve ad evitare il rischio di specificità che – nonostante i

⁶ Nico Pillinini, *Gazzetta del Mezzogiorno*, “Festa del Lavoro. Primo Omaggio”; Mauro Biani, *la Repubblica*, *senza titolo*.

⁷ L'immagine è stata pubblicata sul sito web CGIL Modena: <http://www.cgilmodena.it/il-quarto-stato-della-filcams-cgil-contro-le-aperture-commerciali-del-1-maggio>

⁸ Competenza estetica e modale (Greimas e Courtés 1979, p.42). Sulla competenza dell'osservatore: Fontanille 2001.

riferimenti alle idee di Hjelmslev (1943) sulla correlazione fra forme, e la svolta discorsiva (Fabbri 1998) – sembra continuare ad affliggere il metodo semiotico, ripresentando puntualmente il desiderio di elaborare un ventaglio di teorie adeguate alle caratteristiche concrete di ciascuna sostanza dell'espressione.

In questo senso l'*immagine*, slegata dal suo correlato della *visione*, può essere definita teoricamente come la configurazione immanente che presiede generalmente alla messa in discorso di un testo⁹. Spostata dalla sua accezione di manifestazione visiva superficiale alle astratte profondità della generazione del senso, l'immagine può essere considerata il diagramma (Fabbri 2014) che nella sua articolazione interna sintetizza le strutture della sintassi e della semantica discorsiva, andandosi a collocare come operatore della conversione fra il livello semionarrativo e quello discorsivo. È quindi identificabile con il dispositivo che attualizza il processo enunciativo, in quanto implica tanto l'articolazione sintagmatica dell'enunciato quanto il suo orientamento rispetto alle istanze dell'enunciazione (a cui ci si riferisce comunemente con la metafora del "punto di vista", indipendentemente dal registro espressivo). A livello analitico, quindi, l'*immagine-dispositivo* è il modello analitico che renderebbe conto dell'inerenza e della pertinenza del senso di ogni costruito semiotico.

Così concepita, rileggendo semioticamente i termini fenomenologici di Merleau Ponty (1964), l'immagine diviene il luogo strutturale di mediazione fra l'immaginario (ovvero, le forme dei contenuti della semantica del mondo naturale, Greimas e Courtés 1979, pp. 205-206) e le forme dell'espressione sottese alle sostanze di manifestazione nei relativi campi sensoriali della visione, dell'ascolto, del tatto, del gusto, dell'odorato.

In quanto matrice astratta delle norme che reggono la morfologia delle configurazioni discorsive, la struttura dell'immagine corrisponderebbe a quell'area della generazione del senso spesso indicata come plesso figurale, a cui è possibile ricondurre le diverse manifestazioni discorsive di una stessa unità culturale. Di conseguenza è alla base del sincretismo semiotico fra le diverse forme che la esprimono e garantisce la loro reciproca traducibilità.

“L'atto di discorso informa l'oggetto testuale, lo costituisce di conseguenza come una totalità di significato, e il soggetto implicito dell'enunciazione si assume la responsabilità e la verità globali dell'atto. Per questo il tipo di *manipolazione* di cui il testo può essere all'origine viene pensato in termini né più né meno di *conversione*” (Pezzini 2007, p. 115).

Definire *Il Quarto Stato* come un'*immagine socialista* significa intenderlo come un dispositivo che agisce sulle forme del sapere di una comunità culturale per trasformarle. Ciò implica la necessità di riflettere sul rapporto fra la figuratività e l'efficacia delle configurazioni che ne attualizzano le strutture¹⁰.

L'ipotesi è che il dipinto di Pellizza miri a marcare l'orientamento del tempo storico e produca, attraverso l'enunciazione, delle forme discorsive di soggettività che, offrendo delle posizioni simulacrali all'istanza dell'estesia, aprano in questa temporalità le condizioni per la soggettivazione dello spettatore: efficacia politica di una visione che può essere negata o obliterata dalle sue variazioni.

⁹ Condivido la discussione su una teoria allargata dell'*immagine* con Francesco Marsciani (2019). Questa concezione tuttavia si radica parallelamente nella pratica analitica delle diverse forme di espressione artistica, che sottrae definitivamente la semiotica delle arti al rischio di costituirsi intorno ad una ontologia degli oggetti di analisi (soprattutto visivi, come si tende superficialmente a considerare) e si concentra sulle forme del discorso soggiacenti alle differenti manifestazioni. Come la *figuratività*, l'*immagine* diviene quindi un concetto teoricamente pregnante per tutte le forme dell'espressione, in quanto funzionale all'organizzazione della semantica.

¹⁰ Quando si parla di "socialismo", "manipolazione", "conversione", e di "soggetto dell'enunciazione", bisogna fare molta attenzione, per così dire, dando all'autore ciò che è dell'autore e al testo ciò che è del testo. È necessario cioè collocare il primo, con tutte le sue determinazioni psicologiche, sociali e culturali, al suo legittimo posto di soggetto nella storia, e separare chiaramente le sue ipotetiche *intenzioni* dall'*intento* delle strutture testuali – vero oggetto del nostro interesse – che instaurano delle forme di soggettività tanto al livello narrativo quanto a quello discorsivo, (quello che pertiene all'istanza dell'*osservazione*). Si dovrebbe così evitare qualsiasi rischio di soggettivismo, lasciando da parte la produzione dell'oggetto artistico, pur esplicitandone il valore, e occupandosi invece di descrivere e spiegare i dispositivi che presiedono le condizioni della significazione, al di là delle infinite attualizzazioni possibili della struttura attanziale sottesa al concetto di "socialismo".



Da questa ipotesi proviene il secondo obiettivo generale che, in virtù della riformulazione del concetto di immagine, consiste nel rivendicare l'ampiezza del campo di ricerca in cui può andare ad operare una semiotica delle arti, intesa come luogo di confronto e di raccordo fra le problematiche che riguardano la teoria del linguaggio, la critica e l'estetica. In questo quadro, l'arte stessa sembra diventare uno strumento analitico, quando non un oracolo, o una profezia.

3. Genesi di un dispositivo

Giuseppe Pellizza è un pittore di formazione accademica ma assolutamente attento e ricettivo sulle trasformazioni in atto nel mondo dell'arte a lui contemporaneo. Ha studiato a Firenze con Giovanni Fattori, ma tiene anche stretti contatti con i divisionisti.

È un positivista. Legge i trattati scientifici sulla fisiologia dello sguardo. Elabora una teoria del colore, che sarebbe dotato di un valore cromatico proprio, e di un altro valore dato dal tono, stabilito in relazione con le altre tinte presenti sulla scena rappresentata. Il divisionismo è per lui "un mezzo tecnico per riprodurre con le materie coloranti le vibrazioni dei raggi onde si compone la luce" (cit. in Scotti 1986, p.32).

Ma se il colore in sé non cambia, la luce è in grado di alterarlo, mettendo in opera una vera e propria funzione drammatica. L'incidenza dei raggi luminosi svela atteggiamenti e fisionomie che manifestano il carattere dei soggetti o le qualità degli oggetti rappresentati. Per Pellizza la luce racconta.

La teoria scientifica alla base della poetica divisionista e le sue concrete applicazioni presentavano quel modo di fare pittura agli occhi di Pellizza come una pratica da adoperare per allargare l'incidenza sociale delle arti figurative. Infatti, lui è convinto che il progresso nell'arte vada inteso solo nel contesto generale dell'evoluzione sociale. Nella sua personale visione del lavoro artistico, coloro che sperimentano le nuove tecniche sono dei precursori che sacrificano le caratteristiche acquisite della propria poetica a un ideale raggiungibile solo con fatica e laboriosità. La scienza ottica mette le sue competenze al servizio dell'arte, che a sua volta le adopera per mettersi finalmente in relazione con la vita.

Pellizza usa la fotografia non solo per facilitare il suo lavoro sui modelli presi "dal vero", ma la adopera come strumento tecnologico per misurare gli effetti della luce sui corpi e le loro conseguenze sulla percezione oculare. Nei suoi quadri, l'uso del "controluce" emerge prepotentemente per mostrare che è dal dominio dell'incidenza della luce che dipende la capacità del pittore di svelare il mondo. Un mondo da cui, grazie alla scienza, l'artista può emanciparsi per ricostruire il reale invece di subirlo, o al massimo saggiarne la consistenza¹¹.

La coerenza progressista tra positivismo e materialismo lo induce ad allinearsi alle posizioni dell'avanguardia intellettuale riunita intorno a "*Critica Sociale*" fondata da Filippo Turati nel 1891, presto sottotitolata *Rivista quindicinale del socialismo scientifico*.

Il pittore si trova particolarmente in sintonia con le teorie di Antonio Labriola quando scrive:

"Nel cielo, sulla terra, nelle acque, è un rincorrersi, un trasformarsi, un succedersi continuo di fatti e forme che tendono al perfezionamento e questo va mano a mano operandosi per una continua vicenda di periodi buoni e cattivi. E il periodo buono subentra al cattivo e questo al buono; e sono una necessità logica la quale se è ben compresa dall'uomo può formare la sua serenità negli avvicendamenti che per la sua vita deve subire, poiché questa legge non si verifica soltanto nel singolo individuo ma in tutta la società, non è momentanea, ma di tutti i tempi"¹².

La genesi del *Quarto Stato* è particolarmente articolata e si dispiega lungo una buona parte della carriera di Pellizza, cosa che ci permette di pensare a quest'opera come il suo quadro teorico per eccellenza. Prima del dipinto terminato nel 1901 ed esposto l'anno successivo alla Quadriennale di Torino passando pressoché inosservato, Pellizza ha realizzato ben altri due quadri che a posteriori possono essere considerate le tappe intermedie di uno sviluppo orientato.

¹¹ Questo atteggiamento mostra in Pellizza l'eredità di una tradizione di problemi artistici le cui radici affondano nella storia della pittura italiana, fino a Leonardo.

¹² Giuseppe Pellizza, *Lettera a Matteo Pierotti*, 17 maggio 1898, cit. in Damigella (2001, p. 32).

Nello schizzo degli *Ambasciatori della fame* (1891-1892), in una piazza assolata su cui incombe l'ombra meridiana di un edificio alle spalle dell'osservatore appaiono tre uomini che si fanno avanti per andare a contrattare con il padrone. La scena osservata dal vivo sulla piazza Malaspina di Volpedo ritrae uno sciopero contro il caro-pane: sul fondo i partecipanti al corteo restano indefiniti, ombre consumate dal sole come le bandiere che agitano sulle loro teste.

Se nel bozzetto i profili delle figure in fondo a destra sono ancora più indeterminati di quelli del gruppo di scioperanti, nel dipinto finale (1895) in quel luogo compaiono le donne, quasi a fare da gruppo in antitesi alla massa e in contraddizione con il trio di testa. Nel tempo che intercorre fra i bozzetti e la realizzazione del quadro Pellizza ha il tempo di leggere gli scritti dei socialisti e di pensare alla creazione di una società divisionista.

Molti dei personaggi in scena cominciano a raffigurare i caratteri distintivi che porteranno avanti nelle successive elaborazioni. Ma la prima variazione significativa fra gli *Ambasciatori della fame* e il successivo *La fiumana* consiste nella sostituzione del giovane membro di destra del trio d'avanguardia con una donna che porta in braccio un bambino.

Questa scelta figurativa non è il solo elemento a segnare la differenza che prelude ad una svolta. Nel primo bozzetto del 1895, Pellizza comincia già a introdurre l'idea dell'illuminazione funzionale all'articolazione narrativa della spazialità. Se negli *Ambasciatori* il corteo era costretto fra le strutture architettoniche che segnano la soglia di ingresso alla piazza, nel bozzetto della *Fiumana* la folla di ombre rossastre irrompe nello spazio illuminato, lasciandosi alle spalle un fondo dai colori freddi, distinto dal contrasto cromatico.

L'opposizione fra il primo piano e lo sfondo operata per mezzo dell'illuminazione si fa ancora più evidente nell'ultima versione: un olio su tela del 1897. Ma siamo ancora a metà strada fra intenzione realistica e tentativo di simbolizzazione. La massa di ombre diafane si dispone su una linea circolare, come per l'effetto ottico di una lente convessa, mimando l'irrompere e il dilagare in ogni direzione dei braccianti affamati nello spazio urbano dei padroni. La disposizione degli attori trova una rima e un riflesso nelle pietre sconnesse della pavimentazione della piazza, che incorniciano l'ideale piedistallo del gruppo in primo piano. Fra di loro spicca il personaggio centrale, completamente illuminato.

Ma Pellizza non è soddisfatto: "Un capo come quello della fiumana dovrebbe esser fatto grandiosamente, grandi masse di luce e grandi masse d'ombra, modellanti grandi piani. Deve essere semplice e grandioso - come semplice e grande è il suo carattere. La posa deve essere spontanea e senza pesantezza, debbe saper muoversi"¹³. Lascia la *Fiumana* incompiuta e comincia a lavorare a un terzo quadro che si sarebbe appunto chiamato *Il cammino dei lavoratori*.

¹³ Giuseppe Pellizza, cit. in Damigella (2001, p. 36).

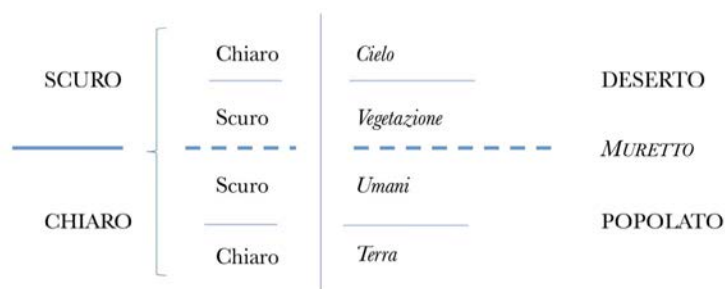
4. Un'immagine socialista



Fig. 1 – *Il Quarto Stato*, Giuseppe Pellizza da Volpedo, 1901, olio su tela, cm 283x550, Museo del Novecento, Milano

Nel celebre quadro del 1901, il contrasto dei toni cromatici *scuro vs chiaro* rileva a livello plastico una opposizione topologica che divide la superficie della rappresentazione in due fasce orizzontali identificabili con le posizioni *alto vs basso*¹⁴. A loro volta, queste due fasce risultano ulteriormente articolabili per il contrasto dei toni che si sviluppa al loro interno. Ne risulta un chiasmo che scandisce la successione dall'alto verso il basso di quattro fasce interdefinite e correlate: scuro (*chiaro vs scuro*) e chiaro (*scuro vs chiaro*).

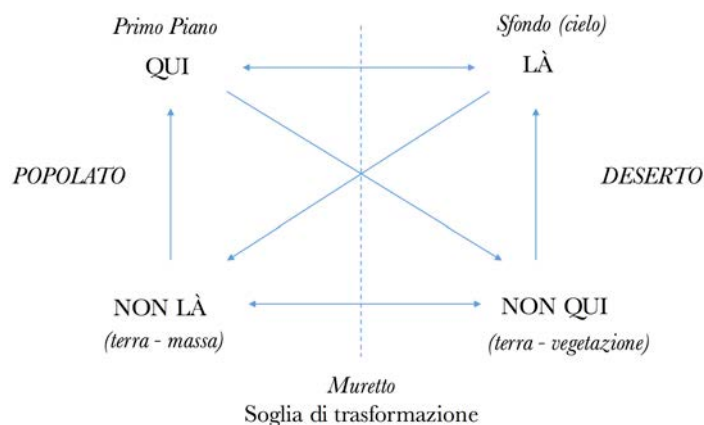
L'articolazione plastica risultante individua figurativamente una serie di spazi – il cielo, la boscaglia, la piazza, di cui una parte è ingombra della presenza umana – che oppongono il *vuoto* al *pieno*, il *deserto* al *popolato*, secondo un ritmo alternato che già scandisce la struttura di un sistema semisimbolico.



Il muretto posto a dividere gli spazi in profondità stabilisce un confine che è segno di un limite e luogo di trasformazione.

¹⁴ La verbalizzazione dell'opposizione topologica *alto vs basso*, pertinente al livello di articolazione plastica, non ha alcun valore metaforico e non intende marcare alcun orientamento né spaziale, né assiologico.

Il ritmo alternato di pieni e vuoti offre la struttura formale per segmentare la profondità secondo la categoria della *prossimità/lontananza* dei piani visivi. Quest'ultima è traducibile nell'opposizione grammaticale fra gli avverbi di luogo *qui* e *là*, che enunciativamente implicano la posizione di un focalizzatore¹⁵. Ne risultano i termini di un sintagma spaziale che mostra su un quadrato semiotico la logica interna delle sue presupposizioni.



A questo punto risulta evidente la funzione dell'elemento architettonico come operatore di trasformazione fra un *là* del cielo sullo sfondo e il suo termine contraddittorio *non là*, che individua la porzione di terra aggredita dalla massa dei braccianti con l'incedere tumultuoso. La posizione complementare allo spazio della massa è rappresentata dal *qui* (primo piano) circoscritto dalla presenza del gruppo di testa, che a sua volta contraddice lo spazio della vegetazione, respinto nell'oscurità del fondo oltre il muretto.

È la luce infatti che, attraversando lo spazio rappresentato, guida la visione lungo il sintagma che lo articola. La sorgente luminosa posta fuori campo in alto a sinistra produce le ombre che cadono alle spalle degli attori. Colpisce le tese dei cappelli e il dorso delle mani appoggiate sulla fronte a proteggere lo sguardo, coprendo (o scoprendo, a seconda dell'incidenza) nella relativa oscurità i tratti somatici degli individui. Man mano che i soggetti avanzano verso la fonte luminosa, il disegno dei loro volti guadagna chiarezza e definizione.

L'impiego della prospettiva, in un quadro che organizza fondamentalmente i suoi spazi in relazione all'illuminazione, implica la presenza di una ricercata strategia di iconizzazione. La costruzione prospettica tuttavia lavora per produrre un effetto di realismo che si rivela immediatamente illusorio: la compresenza irrealistica di oscurità notturna e illuminazione diurna nello stesso spazio si presta più facilmente all'ipotesi di una simbolizzazione.

Operatore sintattico dalle caratteristiche figurative ancora astratte, la luce orienta la dimensione spaziale, e supporta simbolicamente l'instaurazione di un valore tematico: muovendosi dal fondo al primo piano i soggetti rappresentati "vengono alla luce" e acquisiscono i tratti di un'identità individuale.

Su questa base possiamo dunque opporre il gruppo di testa alla massa che si muove al loro seguito. Li tutti si toccano e creano un agglomerato impenetrabile di corpi che lo sguardo è costretto ad impattare nel tentativo di attraversarli. Nonostante l'impressione di dura compattezza, c'è tuttavia un espediente

¹⁵ "A ogni modo, è un fatto originale e fondamentale che queste forme "pronominali" non rimandino né alla "realtà" né a porzioni "oggettive" nello spazio e nel tempo, ma all'enunciazione, ogni volta unica, che le contiene, e riflettono così il loro proprio uso. L'importanza della loro funzione è direttamente proporzionale alla natura del problema che aiutano a risolvere, quello, cioè della comunicazione intersoggettiva. Il linguaggio lo ha risolto creando un insieme di segni "vuoti" non referenziali rispetto alla "realtà", sempre disponibili, e che diventano "pieni" non appena il parlante li assume in un'istanza qualsiasi del suo discorso. [...] Il loro compito è di fornire lo strumento di quella che potremmo chiamare *conversione del linguaggio in discorso*" (Benveniste 2009, p. 141).

figurativo che articola l'unità della massa sulla dimensione orizzontale. È una "danza delle mani" che ricorda da lontano la soluzione usata da Leonardo nel Cenacolo allo scopo di rendere visivamente, attraverso le reazioni degli apostoli, il moto orizzontale del suono della voce di Cristo lungo il tavolo.

Nella postura dei componenti della prima fila che si dispiega sulla destra alle spalle del trio di testa, troviamo una concatenazione di gesti manuali organizzati per posizioni speculari: i palmi aperti verso l'alto del primo individuo lasciano il turno al palmo verso il basso che si trasforma in pugno chiuso verso sinistra, a cui segue un pugno chiuso verso destra. La trasformazione, che avviene rimando simmetricamente fra le mani di uno stesso personaggio e fra quelle di personaggi attigui, prosegue con un pugno chiuso verso sinistra che si avvicenda con un palmo destro aperto a sinistra e diretto verso il basso. Segue la mano chiusa che tiene quella del bambino, a sua volta impegnato con l'altra a stringere un balocco sul petto. La serie termina con le mani dell'individuo di spalle, aperte ad angolo verso sinistra, che per contrasto trovano una rima nell'avambraccio angolato della donna dalla parte opposta del quadro.

Qui, diversamente dall'ala destra del gruppo, la disposizione delle mani espone stroboscopicamente le fasi di un unico gesto che trova il suo stadio finale nella postura dei personaggi di testa: il braccio destro aperto verso l'esterno si racchiude progressivamente sul corpo, fino a piegarsi verticalmente sulla spalla del "leader" dalla cui mano pende agganciata la giacca.

Il corpo dell'uomo al centro davanti a tutti è il luogo di trasformazione del movimento, che prosegue da un corpo all'altro con un gesto inverso, muovendo l'altro braccio dalla mano in tasca e aprendolo fino al palmo sinistro della donna rivolto verso il basso.

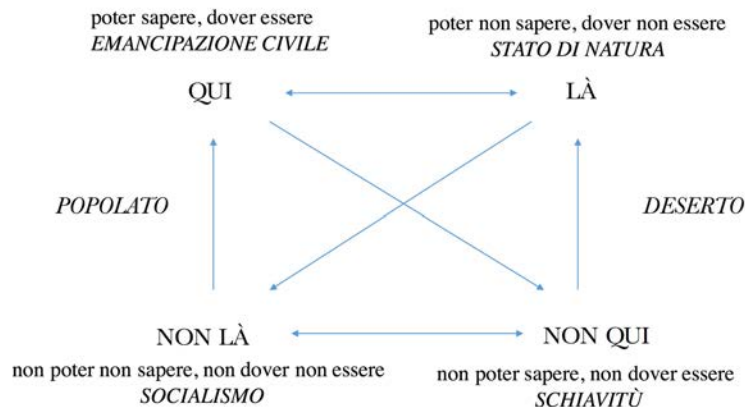
Quindi, con l'espedito dell'articolazione gestuale, intorno alla linea immaginaria che divide simmetricamente il quadro e intercetta l'asse mediano della figura centrale, si sviluppa la fluidità di un movimento che percorre tutti i corpi raffigurati, li attraversa e li contagia, ricongiungendo energeticamente la discontinuità che li separa.

Anche i capi di vestiario sui corpi dei braccianti si rivelano funzionali a manifestare una sintassi che segna la logica coesione fra i membri del gruppo. Dalla sinistra al centro del dipinto passa in rassegna la serie di elementi componenziali: farsetto; camicia; camicia con giacca; camicia con farsetto abbottonato e giacca.

Se le mani protese in avanti dei contadini agli estremi laterali indicano lo spazio da percorrere, al loro gesto risponde simmetricamente il palmo della donna di testa, proteso all'indietro sul percorso già compiuto. I due gesti indicali che insistono da posizioni opposte sulla stessa porzione di spazio operano una trasformazione della sua dimensione aspettuale. La risemantizzazione della distanza che separa il gruppo di testa dalla massa segna la non-discontinuità di questo spazio intermedio, e rinforza l'efficacia del dispositivo aspettuale generale, tutto orientato sulla terra che si apre davanti a tutti, verso i limiti dello spazio rappresentato.

Sul sintagma della profondità emergono così i segni di trasformazioni attanziali riconducibili a una topologia narrativa che si dispiega fra l'eterotopia della selva oscura disabitata sullo sfondo, lo spazio paratopico della destinazione, coperto dalla folla, e dell'acquisizione della competenza, occupato dal gruppo di testa, e infine lo spazio utopico dove si svolge la prova decisiva: l'ultima parte di terreno in piena luce su cui resta ancora da avanzare. Attraverso le funzioni narrative che descrivono gli stati e le trasformazioni della giunzione fra oggetto di valore e soggetto, la logica degli spazi comincia a far emergere una logica del tempo, tanto a livello dell'enunciato quanto a quello dell'enunciazione.

L'articolazione della profondità mostra ora tutta la complessità della sua stratificazione strutturale, che mira a orientare lo spazio rappresentato e a marcare incoativamente l'aspettualità. Il ritmo cadenzato dall'alternarsi di vuoti e pieni, insieme alla rima figurativa che lega le gambe dei braccianti nella frequenza di un passo di marcia, attribuisce alla spazialità un valore tensivo che si riflette sulla durata del movimento che la attraversa. Il cammino mette in scena le fasi di un processo di emancipazione dallo stato di natura che passa per la conquista dell'identità di "popolo" affinché, grazie all'imporsi del socialismo, fioriscano dal suo interno le condizioni per la libertà dell'individuo. Il cammino dei lavoratori si dimostra così inarrestabile e inevitabile. Il progresso, in cui Pellizza crede fermamente, non contempla la possibilità del ritorno all'alienazione del valore conquistato: la dignità dell'uomo.



La distanza fra i due uomini del trio di testa lascia intravedere due personaggi che assumono due posizioni abbastanza curiose. Sono infatti molti gli sguardi rivolti all'osservatore che spuntano dalla massa, instaurando una sorta di reciprocità del "guardare attraverso": è come se nella ressa i braccianti si facessero largo per vedere chi c'è "laggiù", oltre chi li sopravanza, mentre chi guarda dall'altra parte incrocia i loro occhi mentre muove lo sguardo fra i corpi accalcati. Tuttavia, i due individui in questione costituiscono i termini di una particolare configurazione enunciativa. Quello a destra indica con la mano la terra che stanno calpestando, e si rivolge all'orecchio del suo compagno, il quale reagisce guardando fisso verso l'osservatore: si crea una catena transitiva che nelle forme di un'enunciazione enunciata mette in relazione il deittico "qui", riferito all'individuo che compie il gesto indicale, con il "là"/"tu" che corrisponde alla posizione dell'osservatore individuato dall'interpellazione. Con il passaggio dal livello narrativo a quello retorico-discorsivo, questo dispositivo mostra esattamente la funzione dell'apostrofe: grazie alla sua efficacia, infatti, il soggetto pragmatico e il soggetto dell'estesia saldano le loro posizioni sulla catena sintagmatica che articola un'unica spazialità, coniugando spazio rappresentato, superficie della rappresentazione, e spazio dell'osservazione.

Possiamo adesso notare che la donna nel trio di testa è in piena luce. Ciò la porta apparentemente in primo piano, con un effetto ottico che contrasta con l'organizzazione geometrica dell'impianto prospettico. Il sintagma a chiasmo che lega le sue mani a quelle del contadino che alle sue spalle porta per mano un bambino (dorso chiuso vs palmo aperto / palmo aperto vs dorso chiuso) porta in rilievo la connessione figurativa fra i due infanti. Mentre quello più grande viene guidato nel compiere i suoi primi passi davanti alla schiera dei braccianti, il secondo in braccio alla donna è un poppante, completamente investito dalla luce.

Se il movimento inarrestabile del popolo verso il progresso, dal fondo buio alla luce del Sole conferisce un orientamento preciso alla relazione fra la composizione figurativa del dipinto e l'ordine temporale, la posizione dei bambini in relazione alle loro età sembra contraddirlo. Ma è in realtà la vera trovata risolutiva di Pellizza: più si viene avanti, più l'età dell'umanità è rivolta al futuro. La donna incarna il luogo di trasformazione fra il passato e il futuro, il momento esplosivo in cui la misura del tempo si riarticola: il bimbo nudo e infante che reca in seno, per parafrasare il titolo di un film di Giorgio Diritti, è "l'uomo che verrà", simbolo visivo della rinascita socialista.

In fin dei conti c'è solo un posto senza ombre, sotto il Sol dell'Avvenire: è il fuori campo assoluto¹⁶ dove si colloca l'istanza dell'osservatore, là oltre la terra che i contadini devono ancora calpestare, al di là della superficie della rappresentazione, oltre il limite della originaria cornice del dipinto, segno di un'enunciazione enunciata-enunciata (Calabrese 2006, pp. 35-38), che disegnava in oggetto un arco che il popolo ritratto avrebbe prima o poi attraversato.

¹⁶ È come Gilles Deleuze definisce l'alterità assoluta rispetto allo spazio rappresentato nell'inquadratura e tutto l'invisibile in contiguità con esso (cfr. Deleuze, G., 2016 (nuova ed. it.), *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Torino, Einaudi).

Il Quarto Stato è quindi un dipinto rivolto al futuro, un testamento per gli eredi di quei braccianti che godranno dei diritti da loro rivendicati. Se l'*embrayage* enunciativo innescato dall'interpellazione stabilisce un isomorfismo fra l'organizzazione dello spazio rappresentato e quello della visione (Calabrese 1985, 2012), il gioco di rimandi fra *deissi* ed *epideissi* (Marin 1989, 1995) stabilisce un nesso preciso fra la semantica del livello discorsivo del testo e l'ordine del Discorso (Foucault 1970), laddove si dispongono epistemicamente i termini del conflitto. È lì, nelle strutture della memoria che l'opera d'arte continua ad agire, finché le virtualità immanenti all'immagine conserveranno l'efficacia.

Su questa base si può intendere il dipinto come una sorta di macchina politica: in qualsiasi tempo, chiunque incrocerà il proprio sguardo con quello dei lavoratori contrarrà verso di loro un debito, che può essere saldato – mai finalmente – solo continuando a camminare sulla strada del progresso che quei contadini hanno percorso per trasformarsi da massa in “popolo”.

Il meccanismo aspettuale che regge la messa in discorso ha conferito un carattere ricorsivo all'efficacia della visione, consegnandola all'eternità. Il quadro di Pellizza è così diventato un eroico messaggio ai posteri, un invito alla memoria, un obbligo al rispetto.

5. Il destino di una visione



Fig. 2 – *Il mio quarto omaggio (a Carmine Carbone)*, Massimo Bartolini, 2003, fotografia, C-print su alluminio, cm 267x125, Collezione Giuseppe Iannaccone.

Nel 2005, in una personale alla GAM di Torino, l'artista Massimo Bartolini espone *Il mio quarto omaggio (a Carmine Carbone)*, “il proprietario del campo in cui gli uomini si fanno radici”¹⁷. La fotografia realizzata nel 2003 mostra una schiera di individui letteralmente piantati nel terreno¹⁸.

¹⁷ Laura Cherubini, Catalogo della mostra *Massimo Bartolini*, Galleria di Arte Moderna e Contemporanea, Torino, 3 febbraio – 3 aprile 2005. Ringrazio G. Pasi per avermi all'epoca segnalato l'opera.

¹⁸ Bartolini aveva già realizzato nel 1995 una serie di fotografie, intitolata “*Propaggine*” (Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino), che mostravano corpi infissi nel terreno. In una conversazione con il critico Stefano Pezzato per “*I martedì critici*” al Museo Pecci (Prato), Bartolini dichiara: “Robert Walser diceva che anche l'uomo



La relazione fra il contrasto cromatico e l'articolazione spaziale che abbiamo visto nel dipinto di Pellizza qui è invertita: il primo piano scuro contrasta con il cielo chiaro, mentre la luce aumenta progressivamente di intensità, dalla prossimità alla lontananza, oltre i profili dei monti all'orizzonte.

Due file, una composta di persone e l'altra di alberi, articolano in quattro zone la profondità dello spazio, ancora una volta scandita dall'alternarsi contrastante di pieni e vuoti. Tuttavia, qui ci troviamo di fronte a un'area in primo piano circoscritta e piena, seguita da una serie di spazi disabitati, sempre più defigurativizzati, frammentati dal "guardare attraverso" la cortina della vegetazione. La terra da conquistare è diventata *terreno*, punteggiato di gramigna.

L'orizzontalità delle due schiere, insieme alla loro verticalità ritmica, sono i tratti di una rima eidetica che mette in rilievo la relazione gli uomini con i vegetali. L'estremità inferiore conficcata nel terreno, costringe entrambi all'immobilità. In ragione di questa identità i personaggi in primo piano si presentano come degli ibridi fra la specie umana e quella vegetale.

Non c'è più alcuna sintassi del vestiario: tutti sono abbigliati indistintamente *casual* (che significa "a caso"), come se gli abiti avessero perso la capacità di manifestare la stratificazione dell'ordine sociale e la possibilità di attraversarla creando individualmente degli intersistemi secondo l'*habitus* culturale di ciascuno (Hannerz 2001).

La sorgente luminosa, che in Pellizza era chiaramente localizzata, nell'opera di Bartolini si scioglie in una luminosità diffusa che unifica lo spazio illuminato, neutralizzando i possibili contrasti plastici e narcotizzando quelli figurativi: le cose tendono a confondersi e i loro profili a compenetrarsi. Si impedisce dunque lo scarto fra uomini/donne e ambiente naturale, condizione necessaria per la messa in scena del movimento e della relativa trasformazione performativa di un attante soggetto.

La luce lattiginosa si adagia sui visi delle persone in campo, permettendo all'impronta fotografica di produrre per ciascuna di loro un ritratto di efficacia documentale: nell'effimero chiarore dell'alba, tutti posseggono indiscriminatamente lo statuto di individui. Eppure mostrano un'identica posizione, con le braccia che corrono verticali verso il basso, parallelamente al resto del corpo inerte. A volte le mani scompaiono dentro le maniche. Solo una donna rompe il ritmo con le mani giunte. Ad ogni modo, resi individui senza più un nome, non si toccano, ma sono semplicemente accostati l'uno all'altro.

La carica incoativa della massa di Pellizza si risolve qui nella duratività senza fine di un movimento impossibile, che volge all'entropia. I soggetti inquietanti di Bartolini incombono sullo spettatore, e accanto al *non poter fare* che definisce la loro competenza modale, esprimono pateticamente il loro *non poter essere*.

L'utopia del bricolage figurativo, che pure caratterizza l'universo rappresentato, si spegne nello stile sostanziale della fotografia (Floch 1986, pp. 12-15). In questo "grado zero della scrittura visiva", ogni marca della focalizzazione viene neutralizzata insieme alla competenza modale del soggetto dell'estesia, e quel mondo surreale si fa immediatamente concreto nel momento in cui lo sguardo dello spettatore incrocia l'interpellazione dei soggetti in campo. Cancellata ogni alterità e distanza fra l'universo enunciato e l'istanza dell'enunciazione, in un istante infinito, lo spettatore si ritrova faccia a faccia con gli uomini-albero, e si rispecchia nella loro condizione. La fantasia di Pellizza si rivela come la profezia di un fallimento avverato: non c'è più alcun progresso possibile, e con esso sparisce anche il testamento al futuro. L'opera di Bartolini è un'immagine al continuo presente.

La tabula rasa "naturalista" che promette una radicale sostituzione dell'esistente al pari dell'utopia socialista, si risolve invece "in un appiattimento della semiosi sociale [...] creando le condizioni per quella vaghezza semantica che tende all'insensato per mancanza o eccesso di senso", tipica dell'odierno populismo (Sedda, Demuru 2018, p.7).

Il tentativo dell'odierno populismo di ritornare alle radici di una mitica forma originaria del concetto di popolo lo spinge a nutrirsi di tutte le sue rappresentazioni depositate nella cultura politica del moderno occidentale. Ma se la gente di Pellizza cercava una disposizione articolata secondo un ordine spaziale e temporale a cui conformarsi per emanciparsi da una condizione naturale e trasformarsi in

è Natura. L'artificiale non esiste. In realtà esiste solo il naturale. Secondo me è abbastanza utile pensare che tutto sia Natura, perché uno "non si toglie" dalla Natura: ne è dentro, totalmente coinvolto, irresponsabile. Quante meno distinzioni ci sono tanto meglio è. Perché si divide per capire, ma dividere è anche un'operazione di potere". (Filmato dell'intervista: <https://vimeo.com/84658502>)

popolo, i movimenti politici attuali inseguono invece il mito della naturale autoevidenza delle dinamiche sociali e la legittimazione immediata delle pulsioni emotive.

Indipendentemente dalle intenzioni dell'artista, *Il mio quarto omaggio* di Bartolini fornisce solo un caso della serie di esempi di opere recenti che si ispirano, traspongono, trascrivono e traducono *Il Quarto Stato*, e attraverso un interessante procedimento di decostruzione riescono a mostrare tremendamente in anticipo sui tempi la trasformazione della categoria di popolo nell'ambito del discorso politico degli ultimi anni.

Le modifiche della struttura testuale originale operate da diversi artisti producono una commutazione del senso che rispecchia le trasformazioni del concetto di popolo da soggetto motore della Storia a moltitudine metamorfica, attore politico dell'odierno populismo in cui "uno vale uno", senza necessità di trasformarsi ma piuttosto rivendicando il diritto a "essere se stessi", senza che una alterità relativa permetta le condizioni dell'identità.

La trasformazione del dispositivo enunciativo inscritto nel dipinto di Pellizza, ha generalmente neutralizzato l'embrayage enunciativo che segnava la non-discontinuità fra lo spazio rappresentato e quello dell'osservatore. Davanti a un mondo rappresentato che "non lo riguarda più", lo spettatore si è trasformato in voyeur di luoghi fantastici, dove l'immagine non riesce più ad accedere alla dimensione della memoria. Il popolo di Pellizza ha perso i suoi connotati storici ed è diventato soltanto un motivo letterario.

Bibliografia

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

- Benveniste, É., 2009, *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, a cura di P. Fabbri, Milano, Bruno Mondadori.
- Calabrese, O., 1985, *La macchina della pittura*, Milano, Bompiani; nuova ed., Firenze, La Casa Usher 2012.
- Calabrese, O., 1987, "Problèmes d'«enunciation abstraite»", in "Actes Semiotiques. Bulletin", X, n. 44, pp. 35-40.
- Calabrese, O., 2006, *Come si legge un'opera d'arte*, Milano, Mondadori Università.
- Damigella, A. M., 2001, *Pellizza da Volpedo*, Firenze, Giunti.
- Fabbri, P., 1998, *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.
- Fabbri, P., 2014, *Diagrammi in filosofia: G. Deleuze e la semiotica pura*, in *Immagini che fanno segno*, "Carte Semiotiche", n. 9, Firenze, la Casa Usher, pp. 27-35.
- Floch, J.-M., 1986, *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, Fanlac; trad. it. *Forme dell'impronta*, Roma, Meltemi, 2005.
- Fontanille, J., 1989, *Les Espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette; tr. it. "L'osservatore come soggetto enunciativo", in P. Fabbri, G. Marrone, a cura, *Semiotica in nuce vol.2*, Roma, Meltemi, 2001, pp.44-63.
- Foucault, M., 1970, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard.
- Geninasca, J., 1997, *La parole littéraire*, Paris, PUF; tr. it. *La parola letteraria*, Milano, Bompiani 2000.
- Greimas, A.J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*; tr. it., P. Fabbri, a cura *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori 2007.
- Hannerz, U., 2001, *La diversità culturale*, Bologna, Il Mulino.
- Hjelmselv L., 1943, *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*, Copenaghen, Akademisk forlag; trad. ingl. *Prolegomena to a theory of language*, Madison, University of Wisconsin press, 1969; trad. it. dall'edizione inglese *I fondamenti della teoria del linguaggio*, a cura di G. C. Lepschy, Torino, Einaudi, 1968 [n. ed. 1980].
- Marin, L., 1989, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, EHESS; tr.it., *Opacità della pittura*, Firenze, La Casa Usher 2012.
- Marin, L., 1995, *Sublime Poussin*, Paris, Seuil.
- Marsciani, F., 2019, "Éléments pour une théorie de l'image", in *Le sens, le sensible, le réel. Essais de sémiotique appliquée*, Paris, Sorbonne Université Presses, pp. 487-494.
- Merleau-Ponty, M., (1964), *L'oeil et l'esprit*, tr. it *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE.
- Pezzini, I., 2007, *Il testo galeotto*, Roma, Meltemi.
- Scotti, A., 1986, *Pellizza da Volpedo*. Catalogo Generale, Milano, Mondadori Electa.
- Sedda, F., Demuru, P., 2018, "Da cosa si riconosce il populismo", in Actes Sémiotiques [En Ligne], 121, www.unilim.fr/actes-semiotiques/