

Pierluigi Basso Fossali

Il *Trittico* 1976 di Francis Bacon

Con “Note sulla semiotica della pittura”



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

© Copyright 2013

EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884673535-5

1. Introduzione

Origine dell'analisi e metodo

Questo volume è innanzitutto testimonianza di un lavoro analitico condotto estensivamente su un'opera, il *Trittico 1976* di Bacon (tavv. I-III), la cui complessità finisce per mobilitare un altissimo numero di questioni teoriche e per sollecitare un approccio metodologico il più possibile sorvegliato ed esplicito. Se si è pensato opportuno sgravare, almeno in parte, l'analisi dalla sovrabbondante apertura a latere di riflessioni teoriche, d'altro canto si è ritenuto qui opportuno affiancare alla presentazione del testo dedicato all'opera di Bacon una serie di *Note sulla semiotica della pittura* che sono nate lungo la stesura e che spiegano e generalizzano alcune impostazioni di fondo dell'approccio ai testi e alle pratiche. Tali note non hanno alcuna pretesa, perciò, di porsi come un'introduzione generale alla semiotica della pittura, ma si limitano a tracciare delle prese di posizione rispetto a una serie di questioni che vantano molta letteratura teorica. Detto questo, al fine di rendere la loro lettura un percorso fruibile anche indipendente dalla stretta relazione che esse intrattengono con il lavoro analitico su Bacon, le si è dotate di una struttura meno paratattica e più articolata. Per contro, alcune questioni cruciali in semiotica della pittura che hanno già guadagnato diffusa e chiara trattazione (per esempio, il ruolo delle cornici, la sistematizzazione della teoria dei punti di vista come interazione tra un osservatore e un informatore, ecc.), sono state qui omesse e debitamente rinviate ai saggi che appaiono esaurienti nel merito.

Sul *Trittico 1976* si sono già impegnati molti interpreti e alcuni "segreti" del testo sono stati via via chiariti; tuttavia, mancava un'analisi corposa e sistematica, in grado di organizzare documenti e notazioni. Del resto, salvo le eccezioni rappresentate da qualche quadro "mitico" (*La Gioconda*, *Las Meninas*, ecc.), è meno abituale l'analisi estesa di un'opera pittorica rispetto a quanto non si faccia invece in campo letterario o cinematografico.

Nel 1997, dopo che avevamo già cominciato a studiare l'opera di Bacon e a focalizzarci istintivamente sul *Trittico 1976* (si è trattata di una

vera folgorazione), ci eravamo imbattuti in una visione cinematografica che ci avrebbe altrettanto segnato un percorso di studi: *Lost Highway* di David Lynch. In particolare, l'apparizione improvvisa di uno strano personaggio, individuabile solo dall'epiteto di Uomo Misterioso, ci aveva ricondotto al volto di Bacon. Robert Blake, che interpretava il personaggio, con cerone e trucco, ci appariva come un improvviso ritorno sulla scena di Bacon, da poco scomparso. Si tratta di un'associazione del tutto idiosincratrice e menzionata qui forse per eccesso di concessione autobiografica. Con il *Mystery Man* di Lynch, la figura di Bacon condivide forse la capacità di essere contemporaneamente qui e dall'altra parte dello specchio, dalla parte della vita ma con l'occhio puntato sugli incipienti segni di morte, confidente di qualcuno ma anche pronto a denudarne il tessuto emotivo più vulnerabile. Soprattutto il personaggio lynchiano sembra restituire alla figura di Bacon un alone di incubo che solitamente egli proiettava, quasi liberandosene, nel mondo possibile dei suoi quadri.

Al di là dell'accostamento puramente suggestivo tra due geni della figuratività, sarebbe inutile collocare la nostra analisi all'interno della biografia di Francis Bacon o della sua ideologia, espressa lungo molte interviste. La scelta per l'analisi del *Trittico 1976* non ha infine nulla a che fare con sentimenti di "vicinanza" umana o di condivisione assiologica, ma si radica invece in una dimensione critica, ove l'opera appare come un'eredità culturale elettiva riconosciuta da una comunità di fruitori e interpreti. È su questa base che vorremmo condividere con il lettore una lunga esperienza interpretativa che, posto a sfondo il rigore e a margine quella stagione del sacrificio che è la teoria, si dipana in realtà come un'appassionante avventura.

1.1. Perché il Trittico 1976?

Il nostro confronto analitico con il *Trittico 1976* risale al 1996; si è trasformato in una serie di presentazioni pubbliche, soprattutto in occasione di un seminario organizzato da Paolo Fabbri presso l'Università di Bologna e di un più tardo convegno ad Urbino nel 1998. Esse fondavano l'indagine sulla conoscenza di una scarsissima letteratura critica, oltretutto piuttosto aforistica, legata a suggestioni. In particolare, spiccava il contributo di Ades (1985), in grado di segnalare il trittico come probabilmente centrale nell'opera di Bacon e dal vasto, quanto piuttosto nascosto, intertesto. Solo più tardi abbiamo rintracciato il libro di Michael Peppiatt (1996), ancora più solerte ad entrare nei dettagli del *Trittico 1976*.

Rispetto all'entusiasmo per alcune scoperte, condotte in solitaria, circa i riferimenti intertestuali del quadro, si cominciava quindi a dipanare una letteratura critica, pur modesta in quantità e in approfondimento che sembrava rendere meno necessaria una pubblicazione di un nuovo contributo; inoltre, molti dettagli si sottraevano ad entrare in una cornice interpretativa globale, per non parlare del fatto che il *Trittico 1976* non era mai stato visto personalmente dal vivo, essendo ancora nelle mani di un privato e raramente concesso alle mostre antologiche. Da ultimo, vi era il confronto, certo schiacciante, con uno dei libri fondamentali di Deleuze (1981), ovvero *La logica della sensazione*.

La convinzione era comunque che, malgrado i passi in avanti, mancasse ancora un'indagine in grado di scalfire la forte opacità del *Trittico 1976*, la cui centralità nell'opera di Bacon era legata più che altro al fatto che pareva esibire una convocazione di molti tratti ridondanti nel catalogo del pittore irlandese, ma immessi in una rete di relazioni d'insuperata complessità. Insomma, il *Trittico 1976* appariva come un "capo-lavoro", inteso come testo ad altissima rappresentatività all'interno del *corpus* poetico baconiano per il suo grado di connettività con le altre opere. L'attribuzione di un tale ruolo restava tuttavia legata a un'impressione generica di *densità figurativa*¹ e motivata per il complesso dispositivo di significazione ostentato: due figure nei pannelli laterali e una in quello centrale, che non si limitavano certo a uno studio di figura umana (troppa sovrabbondanza di dettagli), né tanto meno potevano apparire come dei ritratti (chiara la dissimilazione rispetto al vasto *corpus* di ritratti e autoritratti prodotti da Bacon negli anni). Di fatto, Bacon stesso segnalava il posto particolare del *Trittico 1976* proprio per l'assenza di una titolazione più estesa; di norma, nel suo catalogo, registriamo la corrispondenza tra un titolo generico e un argomento prosaico, non necessitante di un'interpretazione figurativa criptica (ad es., *Figura in un paesaggio*, 1945). Anzi, talora il titolo insiste su ciò che già si vede, come un rafforzamento constativo (ad. es. *Figura in piedi davanti a un lavandino*, 1976). I titoli sono risolti ancora in termini di "studio" (ad es., *Studio di figura II*, 1955). Oppure, la chiave colta della declinazione figurativa è esplicita (come in *Edipo e la Sfinge da Ingres*, 1983, fig. 27).

Una ricerca più specifica sulle titolazioni di Bacon va senz'altro condotta (cfr. Ficacci 2008), ma già un'indagine superficiale è in grado di co-

¹ Si veda NSP ("Note sulla semiotica della pittura"), I, C.

D'ora in avanti il rinvio alla seconda parte del libro avverrà anteponendo la sigla del titolo (NSP), a quella del capitolo (numero romano) e della sezione interna (lettera maiuscola).

gliere la rarità di provocazioni nell'omissione di indicazioni circa il soggetto del quadro, rarità che paiono concentrarsi proprio dove vi è una densità figurativa più impenetrabile e densa, come a riassunto di un intero periodo poetico: è il caso del celebre *Painting 1946*, e così forse anche del *Trittico 1976*. Detto questo, è vero che gli anni Settanta vedono questa rarità meno d'eccezione, a partire già dal successivo *Trittico 1977*, opera minore, ma solo per dimensioni (35,5 x 30,5 cm), i cui pannelli oscuri rivelano a malapena una congerie di elementi degni di accostamento, per densità e disseminazione, al famoso studio in cui Bacon dipingeva.

Malgrado quest'opera quasi coeva, ma apparentemente più laterale, la nostra problematizzazione ermeneutica ci aveva suggerito di partire dal *Trittico 1976* come una chiave d'accesso privilegiata all'opera di Bacon, proprio perché, da un lato, dotata di elementi di unicità, e dall'altro, caricata di una serie di figure criptiche che ritrovano un posto, in maniera disseminata, ancorché rarefatta, in altre opere dell'artista. In definitiva, non appariva indifferente scegliere il *Trittico 1976* e la sua investigatione monografica appariva promettente.

Abbiamo così spiegato la ragione iniziale (non solo contingente, biografica o legata all'apprezzamento estetico) del perché abbiamo eletto a nostro *corpus di analisi* questo trittico baconiano. Vale la pena aggiungere tuttavia in quale contesto teorico era nata l'analisi. Oltre alla tipica tensione verso casi di studio particolarmente ostici che inevitabilmente irretiscono lo spirito dell'interprete, vi era il fatto che i seminari di semiotica in cui l'analisi era stata presentata esemplificavano un urto apparentemente insanabile tra una teoria che predicava l'irriducibile coalescenza (se non identificazione) tra *sensu* e *narratività*² e una poetica esplicita che affermava la totale estraneità dei quadri realizzati alla narrazione (è una delle affermazioni che Bacon ha più sovente ribadito nelle interviste).

Già nel 1996 ci appariva chiaro che l'analisi non doveva assumere la poetica esplicita come l'interpretante privilegiato del testo, dato che il senso dell'opera non appartiene all'autore ma è "pubblico", e ciò per il fatto stesso che l'opera d'arte diviene tale solo all'interno di una negoziazione culturale complessa e istituzionalizzata (non è mai un atto unilaterale). Nel contempo, ritenevamo che un approccio semiotico non dovesse affatto porsi come una falsificazione possibile delle tesi poetiche, so-

² In alcune correnti della semiotica, in cui ci situiamo, il senso è inteso come gestito entro delle configurazioni narrative, vale a dire all'interno di trasformazioni orientate di valori che vengono seguite, rilette e suturate in un insieme coeso, in modo da dare continuità ai tratti identitari (propri e altrui) e ai percorsi esistenziali.

prattutto in rapporto a quelle opere dell'artista che dovrebbero esplicitamente manifestarle: casomai, l'analisi dovrebbe aspirare a riformulare intertestualmente e tensivamente la relazione tra poetica d'artista e opere.

A lato della struttura indiziaria, vi era poi una foto, una foto da eleggere ad emblema della ricerca: si tratta dell'immagine che ci presenta Francis Bacon davanti al *Trittico 1976*, alla sua prima grande esposizione, quella alla galleria Claude Bernard del gennaio 1977. Di fatto questo trittico ebbe un ruolo cruciale nel grande successo dell'esposizione che decretò definitivamente la fama del pittore³. Al di là delle contingenze dello scatto, a noi sconosciute, la foto di "circostanza" costruisce un legame particolare tra Bacon e questa sua opera; inoltre, il pannello centrale, dove è presente la figura più "straziata" del trittico, è parzialmente coperto dal corpo stesso di Bacon, quasi ad iscrivere idealmente quest'ultimo all'interno del trittico e in un punto particolare della sua sintassi (infine siamo di fronte a due "ritratti" e a un "nudo"). La trasformazione di una foto di circostanza in un emblema di ricerca è frutto di un puro arbitrio critico, ma infine è solo una fortuita anticipazione visiva di quelle che saranno le nostre conclusioni.



Francis Bacon alla galleria Claude Bernard (1977)

³ Cfr. Peppiatt (1996, cap. 14).

Nel gennaio 2006, dopo svariati anni di presentazione dell'analisi lungo i corsi e la circolazione del testo in forma di dispense, abbiamo ripreso l'indagine, in occasione di una conferenza a Limoges, cercando di inquadrarla all'interno di un'ulteriore problematizzazione metodologica: quella relativa alla gestione di analisi di *corpus*, che tanto ci pareva deficitaria in campo semiotico. Ci eravamo imbattuti in problemi analoghi nell'affrontare *Les preuves du temps* del fotografo (e scrittore) Denis Roche, e la nostra impostazione metodologica era stata infine pubblicata in *Semiotica della fotografia* (Basso Fossali & Dondero, 2006, pp. 283-90). Il caso offerto da Bacon aveva tuttavia una complessità differente, relativa soprattutto a un'intertestualità esterna al *corpus* di analisi, legata in particolare a un sistema di interconnessione con opere letterarie, al punto che pareva si aprissero persino delle questioni eminentemente iconologiche⁴.

Un serrato confronto "dal vivo" con il *Trittico 1976* si è reso infine possibile con la grande esposizione alla *Tate Gallery* nei primi giorni del gennaio 2009, dopo la sua mancata fruizione nella monografica di Palazzo Reale a Milano (5 marzo-19 giugno 2008). L'opera era infatti "impegnata" in trattative, quelle della sua vendita all'asta da Sotheby's, avvenuta poi per un ammontare di 86.281.000 dollari⁵; si trattava della cifra più alta mai raggiunta per la vendita di un'opera contemporanea e il clamore mediatico aveva sottratto pressoché improvvisamente il *Trittico 1976* dalla sua indefinita presenza nel catalogo baconiano.

Dato che tale clamore poteva far sembrare ad hoc l'uscita di un'analisi estesa, abbiamo atteso, anche perché l'opera, dilagata nelle sue riproduzioni su internet proprio mentre l'avevamo finalmente scandagliata dal vivo, aveva in parte perso la sua aura, almeno ai nostri occhi. In ogni caso, questa fortuna mediatica ci ha costretto qui a premettere la storia del nostro confronto con il *Trittico 1976*, cosa che solitamente non amiamo fare, ma ci ha permesso anche di trovare il tempo per scrivere una versione totalmente nuova dell'analisi.

⁴ Si veda NSP, I, D.

⁵ Come noto, il *Trittico 1976* è stato acquistato dal magnate russo Roman Abramovich e il clamore per la cifra spesa non si è ancora spento, visto che un'intera pagina è stata dedicata all'argomento da *La lettura*, l'inserito domenicale del Corriere della sera (2 settembre 2012, p. 33). Rispetto alla foto di Bacon con alle spalle il *Trittico 1976*, ora circola sui media quella del tutto simile di Abramovich con la sua attuale moglie Dasha Zhukova.

1.2. Questioni di corpus: intermezzo metodologico

Un trittico non può essere implementato separando i pannelli, se non riducendo l'esposizione dell'opera a frammento. Soprattutto, un trittico, già per la pluralità dei quadri che presenta, comporta una problematizzazione dell'analisi testuale; esso non ha bordi espressivi che coincidono con un'identità culturale, ma li valica, imponendo di ritrovare un'unità in una datità che si offre come discontinua. I livelli e le modalità con cui il trittico spinge a ritrovare il suo insieme diviene in sé una posta ermeneutica, tra l'altro specifica di ogni opera: si tratta in ogni caso di rinvenire una *totalità partitiva*, e non *integrata*, dato che il trittico resta caratterizzato da cesure, da spazi "bianchi" tra un quadro e l'altro, non accettando di essere incluso in una cornice o in una struttura di supporto unitaria.

Non c'è una grammatica del trittico generalizzabile, né per ciò che concerne il verso d'*implementazione*⁶ e di lettura, né per ciò che riguarda la costruzione di tale insieme. Le isotopie di taglia (formato), di valori *plastici* (organizzazione diagrammatica e cromatica) o di valori *figurativi*⁷ (sutura di uno spazio globale e contiguità ricostruibile delle figure) sono solo delle possibilità canoniche, ossia *norme* che fungono da sfondo rispetto alle soluzioni di volta in volta adottate dal singolo artista per una specifica opera.

Le cesure sul piano dell'espressione obbligano dunque a considerare un'*intertestualità interna* all'opera, costitutiva dello statuto di "trittico", che ne impone l'implementazione sinottica. Per quanto ciò possa

⁶ Cfr. Goodman (1984). Per *implementazione* si intende l'atto performativo, mediato istituzionalmente, di pubblicizzazione di un'opera al fine di renderla disponibile al pubblico apprezzamento. Per quanto riguarda la pittura e la scultura, lo spazio di implementazione può essere:

a) uno spazio dedicato e teso ad ottimizzare le condizioni di fruibilità dell'opera: l'esempio più canonico è il museo;

b) uno spazio elettivo ma aperto alle contingenze, in cui ci si attendono variabili atmosferiche, interazioni del pubblico, eventuali perturbazioni esterne: è il caso tipico del parco interno a sedi espositive;

c) uno spazio plurifunzionale in cui le pratiche fruibili si trovano in coalescenza con altre, altrettanto pertinenti: il caso prototipico è la piazza o il colonnato di una chiesa, dove sono installate sculture o affreschi;

d) uno spazio qualunque, senza alcun legame privilegiato con l'arte: è il caso delle esposizioni "happening" che mirano a inserirsi nelle pratiche quotidiane giovandosi della relazione che si viene a creare *in situ*;

e) uno spazio virtuale su supporto informatico, pubblicizzato nel Web, pronto a rfigurare tutte le variabili fruibili attraverso la propria mediazione.

⁷ Si veda NSP, I, F ("Plastico, figurativo, figurale").

parere un caso incontroverso e in fondo banale di costituzione di *corpus*, esso impone immediatamente delle riflessioni che si rivelano di ordine generale:

- a) in primo luogo, il micro-*corpus* “trittico” esemplifica la problematica di come esso non sia solo un ambiente *co-testuale*⁸ in grado di garantire una caratterizzazione contrastiva tra quadri, ma si proponga anche come una superiore unità discorsiva. Non è difficile cogliere il trittico di Bacon come dipendente da un unico intento instaurativo, ma ciò che si vuole qui mettere in luce è che esso produce degli effetti di senso che dipendono dalla relazione e integrazione tensiva dei tre pannelli, cosicché costruisce una macroconfigurazione discorsiva che supera le cesure sul piano dell’espressione, pur mettendole a significare;
- b) in secondo luogo, il trittico è un *corpus preconstituito* che l’analista assume in conseguenza di un’instaurazione autoriale e/o di una tradizione d’implementazione pubblica; a sigillo di tale preconstituzione, che non può essere ignorata dall’analista, vi è una chiave di lettura *paradigmatica*, solitamente indicata dal titolo (il termine “trittico” è già carico di conseguenze), e un’organizzazione *sintagmatica* (topologia espositiva ed eventuale sequenzialità privilegiata).

Il trittico fa parte della classe più generale dei *polititici*, tra i quali si distingueranno quelli *incorporati*, ossia fondati su un supporto comune e suddiviso da sottocornici (è il caso tipico della pala d’altare con predella e cimasa), e quelli invece *programmatici* (è il caso dei trittici baconiani, per cui l’integrazione discorsiva rimane dipendente dalla prescrizione di un’implementazione comune e solidale di singoli pannelli). I *polititici*, in quanto microcorpus preconstituiti⁹, sono dei casi di *polite-stualità* caratterizzata da un’organizzazione discorsiva integrata.

Un *corpus* preconstituito quale il trittico è un *corpus di analisi* oltremodo legittimo; dipende da un atto performativo talché può essere infine chiamato, rispetto ai singoli quadri che ne fanno parte, *corpus di afferenza*. Tuttavia, le indagini non possono certo limitarsi a una logica sincronica dell’implementazione, ossia fermarsi ad indagare solo *corpora*

⁸ Il *cotesto* (Eco, 1979) è l’insieme di relazioni tra segni interni a un singolo testo che attribuisce a ciascuna entità semiotica convocata un valore differenziale rispetto alle altre componenti.

⁹ Il *corpus* preconstituito può avere differenti principi di organizzazione mereologica, diverse declinazioni produttive e numerosi criteri d’implementazione. Ogni predeterminazione di un *corpus* è stratificata e specifica.

che vantano in atto una reggenza istituyente esplicita. Ecco allora che i *corpus* di analisi partono da un'ipotesi di lavoro che è selettiva, contrastiva ed eventualmente integrativa:

- (i) è *selettiva*, perché rispetto a un archivio di documenti accessibili, si cerca di individuare un sistema di pertinenze che possa dare luogo ad insiemi dotati di un fascio minimo di proprietà coesive; esse non sono proprietà "oggettive" attestate, ma già proprietà interpretative, spesso con forzature imputative (per esempio, l'attribuzione di un genere già proietta *di default* alcune proprietà preventivamente imputabili, la cui stessa falsificazione a posteriori risulterà oltremodo significativa);
- (ii) è *contrastiva*, perché gli insiemi costituiti finiscono per garantire degli sfondi di caratterizzazione dove una o più entità culturali presenti nel *corpus* si distinguono rispetto a fasci di proprietà ricorrenti e condivise;
- (iii) è *integrativa*, perché è possibile, localmente, che tali insiemi rivelino infine delle organizzazioni semantiche complementari e integrabili, fino al punto da proporsi come una *formazione discorsiva*¹⁰.

È evidente che il polittico inflaziona la "forza" selettiva e contrastiva dell'analisi in ragione di un'autonoma proposta integrata di discorsività. Se la politestualità è una figura dell'interpretazione imposta dall'esterno, il *corpus* di analisi che invece non si fonda su di essa diviene lo sfondo opportuno per cogliere delle organizzazioni, sia paradigmatiche (*serie, cicli*), sia sintagmatiche (*periodi, fasi, stagioni*). In tal caso, è solo riorganizzando l'eterogeneità interna ai membri del *corpus*, attraverso operazioni ricorsive di sottoselezione e di caratterizzazione contrastiva, che infine si potrà eventualmente interpretare il *corpus* come un aggregato integrabile, individuante una *formazione discorsiva*.

Le organizzazioni paradigmatiche interne colgono delle relazioni privilegiate tra oggetti culturali appartenenti al *corpus* di analisi; naturalmente ricostruire delle *serie* o dei *cicli* è poi un modo per riassegnare ad ogni membro un ruolo sintagmatico locale:

- (i) le *serie* si caratterizzano per una costituzione *aperta e accumulativa* di esemplari che tendono per diversificazioni e tentativi a saturare o ottimizzare una presunta posta poetica, ossia un'ipotetica mira enunciazionale; svolgono quindi il paradigma che individuano come una riproduzione di esemplari con un effetto di *campo* (di ricerca);

¹⁰ Cfr. Foucault (1969).

(ii) i *cicli* hanno una costituzione *chiusa* ed *elettiva*, tendendo ad offrire ciascuno una risoluzione configurazionale completa, pur suscettibile, in senso periodico, di ripetizioni (i cicli si “serializzano”); ogni ciclo contiene e tende a risolvere in sé un motivo programmatico, fino al punto da spingersi tensivamente verso una politestualità pienamente raggiunta. Infatti, il ciclo, una volta completato, può legittimamente aspirare a un’implementazione completa che coinvolge assieme tutti i suoi membri.

Così come un vasto *corpus* di analisi (per esempio, quello coincidente con l’intera produzione poetica di un pittore) può rivelare al suo interno la presenza di cicli e di serie, altrettanto un microcorpus può rivelarsi parte di un ciclo o di una serie di opere che lo ingloba. Ecco allora che se ogni costituzione di *corpus* comporta un’ipotesi di lavoro selettiva, contrastiva ed eventualmente integrativa, il *corpus* di analisi strettamente inteso dovrà coadiuvarsi a sua volta di un *corpus* d’inquadramento (o *corpus di lavoro*) la cui estensione o restrizione consente *in itinere* di ricalibrare l’orizzonte di pertinenza e di rimodulare la taglia dell’indagine (cfr. Rastier, 2011).

Per quanto ci riguarda è bene continuare a distinguere il *corpus* di analisi e il *corpus* d’inquadramento dall’*intertesto*: quest’ultimo va pensato come una rete di relazioni semiotiche (espressive e semantiche) localmente istituite e controllate da un testo (o da una politestualità) in funzione di una mutua interpretabilità tra sé e le altre (poli)testualità convocate. Vi sono opere che sono additate come parte dell’intertesto (per via di richiami, di allusioni, ecc.) e che fungono da interpretanti di una (poli)testualità; tuttavia, non sarebbe corretto inserirle all’interno dei *corpora* d’analisi e di inquadramento; infatti, la connessione semantica locale non risponde forzatamente del sistema di pertinenze che seleziona preventivamente il *corpus* di analisi, né dei criteri con cui si tenta in itinere di delimitare un *corpus* d’inquadramento.

Se un *corpus* legato a una politestualità, come il nostro *Trittico 1976*, obbliga a un’analisi di tutte le sue componenti, dei *corpora* di analisi molto estesi, costituiti sulla base di un’ipotesi di lavoro, richiedono invece una necessaria economia di indagine: per tale ragione, tra i criteri di costituzione del *corpus* e di selettività interna ad esso vi è quello di *rappresentatività*. Se l’analisi *estensiva* mira a caratterizzare per contrasto tutti i membri del *corpus*, quella *intensiva* assume solo opere cardinali (o capolavori). Tali opere “rappresentative” sono selezionate sulla base dell’alto numero di esemplificazioni e di connessioni rispetto al bacino di valori riscontrabili isotopicamente anche negli altri membri del *corpus* (benché in

termini più disseminati e rarefatti). In definitiva, la rappresentatività è tale solo perché obbliga a confrontarsi con il numero più alto di interconnessioni, ossia coglie il gradiente di complessità interna al *corpus*.

Il *Trittico 1976* viene da noi assunto come un *corpus* d'analisi precostituito, formato da tre pannelli, la cui tensione a ricostruire un'unità discorsiva integrata è già insita nella sua logica instaurativa e nelle conseguenti prescrizioni implementative. Si tratta quindi di una *politestualità* che, benché programmatica, richiede tuttavia una problematizzazione tanto delle relazioni interne ai pannelli (*intertestualità interna*), quanto delle connessioni con altre opere baconiane (*intertestualità poetica*) e con altri oggetti culturali, o affini per tematiche (*topoi*), declinazioni plastico-figurative (*motivi*), *generi* di appartenenza, o convocati per le game argomentativo (*citazioni*). Una tale problematizzazione finisce per distinguere la *reggenza intertestuale*, ancorata all'organizzazione della (poli)testualità, dalla *dipendenza operale*, la quale riconnette l'identità dell'opera considerata a una serie o a un ciclo di opere di cui è parte.

È chiaro che sul piano delle determinazioni semantiche la *reggenza* e la *dipendenza* disegnano una rete di relazioni bilaterali, ma le conseguenze metodologiche più immediate del passaggio dall'una all'altra sono che il *corpus d'inquadramento* deve essere rinegoziato, estendendo il numero di opere che possano fungere da sfondo contrastivo. Eventualmente lo stesso *corpus* di analisi può essere ritariato, essendosi rivelata non strategica la considerazione isolata di una sola (poli)testualità. Benché non sia il caso del *Trittico 1976*, possiamo qui menzionare il fatto che ai fenomeni di politestualità si affiancano quelli di *multitestualità*, ovvero dove vi è una *pluralità operale* (Genette, 1994) che contempla varianti o multipli autografi della stessa opera. Del resto, la differenza tra una classe di *varianti* e una *serie* di opere è negoziale e spesso risolta nominalisticamente (l'apposizione di una medesima titolazione e la presentazione affiancata nel catalogo delle opere dell'autore, o invece la ridenominazione e l'autonoma indicazione numerale per ciascuna opera).

Così come un'opera può maturare la propria significazione solo "rinverdendo" le proprie connessioni intertestuali, le serie, i cicli e le varianti possono indicare dei percorsi di senso solo rianimando quelle pratiche instaurative che riconducono le opere sotto un medesimo progetto. Il *corpus* d'inquadramento non ha quindi un mero ruolo di coadiuvante del *corpus* di analisi, ma si pone sempre come il terreno di una "mappatura di campo" rispetto a una pratica autoriale o a una genealogia di opere inter-autoriali; non si limita necessariamente a porsi come "sfondo" ermeneutico, ma può assurgere a campo "attivo" di rideterminazio-

ni delle identità testuali presenti nel *corpus* di analisi. La restrizione di quest'ultimo sarà riconsiderata in termini di selezioni di *rappresentatività* e potenzialmente estesa; vale a dire, i campionamenti possono lasciare spazio a successive estensioni di analisi contrastive, fino a far coincidere potenzialmente il *corpus* di analisi con il *corpus* d'inquadramento.

La regolazione dei rapporti tra questi due *corpora* è quindi eminentemente strategica e reversibile, potendo andare verso la caratterizzazione testuale o verso l'emergenza di una normatività pratica, di una progettualità regolatrice o di una genealogia di trasformazioni. Il *corpus* d'inquadramento consente di caratterizzare delle politestualità, delle varianti, delle serie o dei cicli come delle mosse tattico-strategiche all'interno di un dominio sociale (nel nostro caso, l'arte) e di specifici giochi linguistici; ne caratterizza dunque l'afferenza culturale e la pregnanza enunciazionale. In questo caso, avremo dunque una relazione tra un *corpus*-figura e un *corpus*-sfondo. Ma abbiamo detto che il *corpus d'inquadramento* può diventare a sua volta un campo di analisi estensivo, ossia un *corpus*-mappatura che si serve di *corpora* di campionamento intensivi.

Relazioni e reversibilità tra questi *corpora* non fanno che segnalare il fatto che la pratica d'analisi si offre come un'*osservazione di secondo ordine*¹¹ sulla significazione, dunque come un'interpretazione; un'interpretazione dotata di uno statuto sui generis, quello "descrittivo", che le impone di esplicitare e giustificare le proprie pertinenze e i propri modelli di restituzione tanto dell'organizzazione discorsiva, quanto della competenza semiotica implicata nel dispositivo testuale. La reversibilità dei *corpora* può suggerire infine l'idea di una deriva possibile delle loro costituzioni in chiave intensiva ed estensiva e delle loro relazioni (figura/sfondo, campionamento/mappatura): di fatto, ciò non fa che segnalare come l'epistemologia dell'analisi semiotica non possa porsi al di qua di una *gestione del senso*. Il senso è una trasformazione di valori da gestire nelle prassi discorsive e non può essere determinato a partire da regole e da gerarchizzazioni di livelli generativi. Le regole e le gerarchizzazioni di livelli spiegano solamente come la gestione del senso possa conquistare una complessità, vale a dire una ricorsività di spazi gestionali di cui l'uno diviene interpretativo dell'altro, sotto certe condizioni pratiche e certi statuti.

¹¹ L'*osservazione di secondo ordine* è un'osservazione di osservatori o persino un'auto-osservazione. Essa consente di moltiplicare le prospettive di semantizzazione, senza perciò pretendere di accedere a una meta-osservazione. Infatti, l'osservazione di secondo ordine resta ancorata a un punto di vista iscritto negli scenari in cui essa si esercita. L'osservazione di secondo ordine è quella che meglio favorisce l'elaborazione di *categorie partecipative* (del tipo A vs A + non A).