

MEYER SCHAPIRO

On Some Problems in the Semiotics of Visual Art:
Field and Vehicle in Image-Signs¹

My theme is the non-mimetic elements of the image-sign and their role in constituting the sign. It is not clear to what extent these elements are arbitrary and to what extent they inhere in the organic conditions of imaging and perception. Certain of them, like the frame, are historically developed, highly variable forms; yet though obviously conventional, they do not have to be learned for the image to be understood; they may even acquire a semantic value.

We take for granted today as indispensable means the rectangular form of the sheet of paper and its clearly defined smooth surface on which one draws and writes. But such a field corresponds to nothing in nature or mental imagery where the phantoms of visual memory come up in a vague unbounded void. The student of prehistoric art knows that the regular field is an advanced artifact presupposing a long development of art. The cave paintings of the Old Stone Age are on an unprepared ground, the rough wall of a cave; the irregularities of earth and rock show through the image. The artist worked then on a field with no set boundaries and thought so little of the surface as a distinct ground that he often painted his animal figure over a previously painted image without erasing the latter, as if it were invisible to the viewer. Or if he thought of his own work, perhaps, as occupying on the wall a place reserved for successive paintings because of a special rite or custom, as one makes fires year after year on the same hearth over past embers, he did not regard this place as a field in the same sense in which later

¹ This paper was originally presented at the Second International Colloquium on Semiotics, Kazimierz, Poland, September 1966.

Corso di Semiotica dei Media

**M. Schapiro,
*Campo e veicolo
nei segni-
immagine***

Integrazioni

Università di Cagliari
A.A. 2023/2024



Meyer Schapiro (Šiauliai, Lithuania, 1904 – New York, 1996)

La cornice

Storie, teorie, testi

A cura di Daniela Ferrari e Andrea Pinotti



Nel saggio “Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine” (1969), Schapiro sposta l’attenzione dai fattori rappresentazionali dell’immagine (i “segni-immagine”) alle condizioni della sua produzione, concentrandosi in particolare sui concetti di “campo” (la superficie sulla quale l’immagine appare) e di “veicolo” (le componenti materiali che la supportano e la rendono percepibile).



inizio

La cornice

Storie, teorie, testi

A cura di Daniela Ferrari e Andrea Pinotti



In tale contesto, insieme a tutta una serie di elementi di per sé non rappresentazionali (il formato dell'immagine, le sue dimensioni, il tipo di preparazione della superficie di fondo, il suo orientamento rispetto agli assi destra/sinistra e alto/basso), anche la cornice si fa portatrice di un'“espressività latente”, che viene a manifestarsi in tutta la sua efficacia nell'interazione dinamica con quegli altri elementi e con l'immagine stessa che contiene.

La cornice

Storie, teorie, testi

A cura di Daniela Ferrari e Andrea Pinotti



Nel gesto che le è costitutivo – quello di ritagliare la scena inquadrandola, includendo ed escludendo, negoziando il rapporto fra visibile e invisibile –, la cornice diventa a pieno titolo “semantica”, cioè portatrice di un senso suo proprio.

[Andrea Pinotti, *La cornice come oggetto teorico*, cit., p. 57.]



Meyer Schapiro

Per una semiotica del linguaggio visivo

a cura di Giovanna Perini



Quanto al nocciolo della relazione, al tentativo cioè di un primo approccio semiotico nel settore storico-artistico, esso si sostanzia nei seguenti punti nodali:

[1] la definizione dell'immagine come segno e la classificazione dei suoi elementi costitutivi in mimetici e non-mimetici;

inizio

SEGNAURE



Meyer Schapiro

Per una semiotica del linguaggio visivo

a cura di Giovanna Perini



[2] la ridefinizione del campo di un'immagine artistica come superamento delle nozioni abituali (convenzionali, cioè, e tradizionali) di supporto liscio e regolare, di sfondo e di cornice, di cui egli dimostra viceversa la relatività storica e antropologica;

[3] la variabilità delle abitudini percettive in termini storico-geografici, ma anche di psicologia evolutiva [...];



Meyer Schapiro

Per una semiotica del linguaggio visivo

a cura di Giovanna Perini



[4] l'interrelazione tra forma e qualità del supporto da un lato e configurazione e valori espressivi dell'immagine, anche non-mimetica, dall'altro, in termini tanto grafici, quanto cromatici, anche in rapporto agli assi e alle direzioni di lettura dell'immagine (con particolare insistenza sull'analisi della contrapposizione semantica e semica tra destra e sinistra e con lo studio specifico delle immagini simmetriche, ovvero speculari);



MELTEMI

Meyer Schapiro

Per una semiotica del linguaggio visivo

a cura di Giovanna Perini



[5] le possibili funzioni metaforiche (analoghe alle risorse offerte dalla comunicazione linguistica) di usi incongrui dei rapporti dimensionali o topologici tra figure di un'immagine;

[6] il senso della prospettiva rinascimentale e del contorno delle figure come elementi costruttori di senso nell'immagine, a dispetto della loro sostanziale amimeticità e della loro sussunzione nel concetto semico di veicolo.

[Giovanna Perini, *Meyer Schapiro: incunaboli di una lettura semiotica dell'arte figurativa*, in Meyer Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Meltemi, Roma 2002, pp. 7-77: 33-34.]



Pitture rupestri del Paleolitico superiore
(Grotta di Lascaux)



Pitture rupestri del Neolitico
(Çatalhöyük, Anatolia)



Meyer Schapiro

Per una semiotica del linguaggio visivo

a cura di Giovanna Perini



Il formato [...] dispone anche di precipue leggi e singolari regole. Innanzi tutto, Schapiro attribuisce al campo una proprietà di organizzazione topologica, la quale, a sua volta, sarebbe dotata di senso indipendentemente dal contenuto che andrà a occupare la stessa superficie bidimensionale [...]. Le orizzontali reiterate – specie se integrate anche con le verticali e gli assi di raccordo degli angoli – sono elementi indispensabili per la determinazione spaziale delle figure e degli oggetti nell’atto della ricezione;



Meyer Schapiro

Per una semiotica del linguaggio visivo

a cura di Giovanna Perini



soprattutto permettono una prima articolazione del supporto in alto/basso, destra/sinistra, centrale/periferico.

[Lucia Corrain, *Problemi di enunciazione visiva*, in Meyer Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, cit., pp. 237-260: 240-241.]



Congo, scimpanzé pittore
(1957)



Quadro realizzato da Congo
(c. 1956-58)



Riproduzione del dipinto murale della tomba 100 di Hierakonpolis (c. 3500 a.C.)



Graffito raffigurante una nave
(ante 79 d.C., Pompei)

DEVELOPMENT IN ANCIENT PAINTING

<i>Culture</i>	<i>Picture Plane</i>	<i>Form of Representation</i>
Palaeolithic	Unprepared	Conceptualized single figure
Egyptian	Prepared; unframed; base line	Conceptualized, synthetic group composition
Minoan	Active; framed	Pure profile of entire body
Assyrian	Neutral; framed	Pure profile of entire body
Greek	Irregular ground lines; cast shadows	Optical
Hellenistic	Tridimensional stage-space	Optical
Roman Empire	Deep tridimensional space; atmospheric gradation	Optical, synthetic group composition in depth

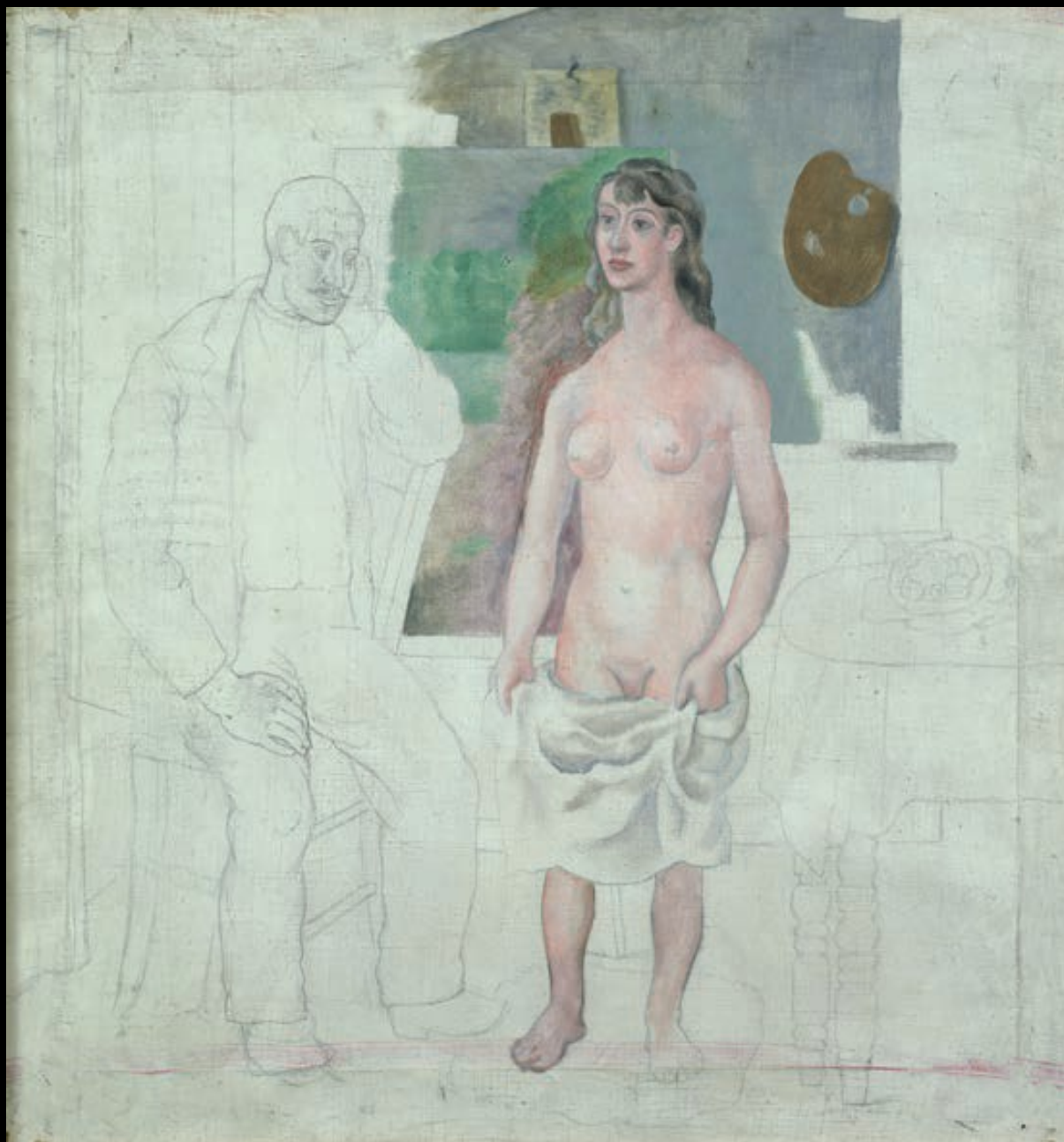
Sviluppo del fondo e della forma di rappresentazione nella pittura antica (da Miriam Schild Bunim, Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective, Columbia University Press, New York 1940, p. 35)



Ma Yuan, *Su un sentiero di montagna in primavera*
(XII-XIII sec., National Palace Museum, Taipei)
«Fiori selvatici danzano quando dipinti dalle sue maniche,
gli uccelli solitari interrompono il loro canto per evitarlo»



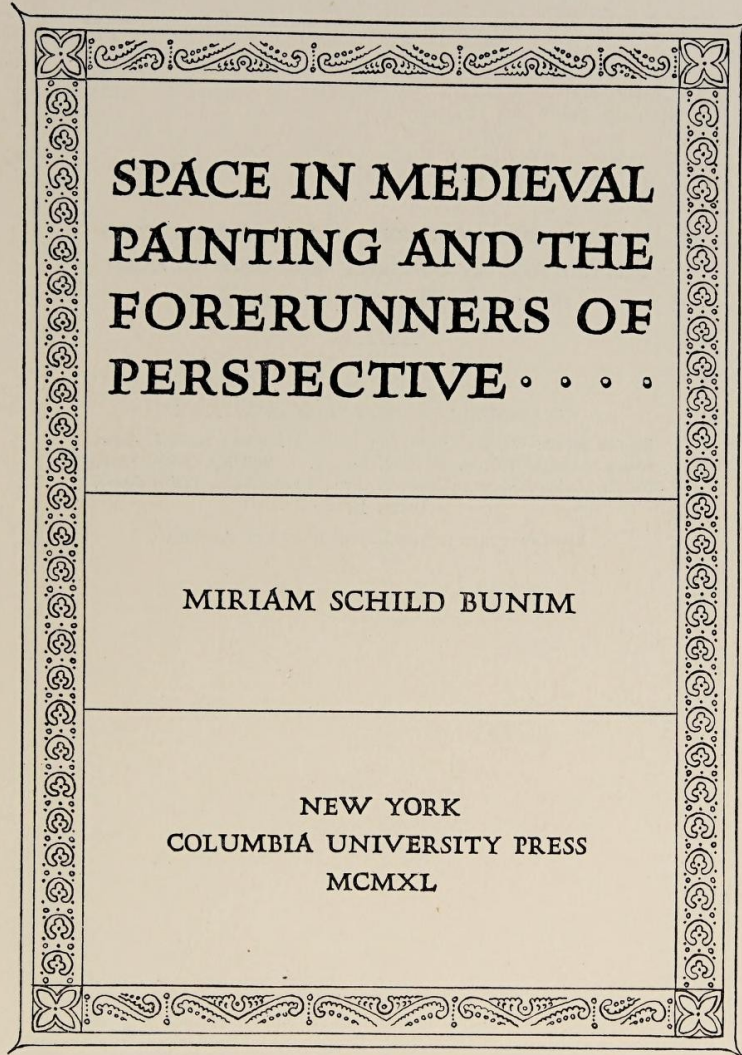
Genio alato, da Nimrud
(c. 870 a.C., Ägyptisches
Museum, Monaco)



Pablo Picasso, *Pittore e modella*
(1914, Musée Picasso, Parigi)



Joan Miró, Llorens Artiga,
Double-sided monolith
(1956, Fundació Joan
Miró, Barcellona)



[Nell'arte egizia] L'assenza di una cornice, che, se presente, avrebbe reso la superficie pittorica un'area artistica autonoma, è compensata, in parte, dalla comparsa occasionale di sezioni di bordi decorativi e, cosa ancora più importante, dall'istituzione, comparsa presto nella storia della pittura egizia, di una linea di base.

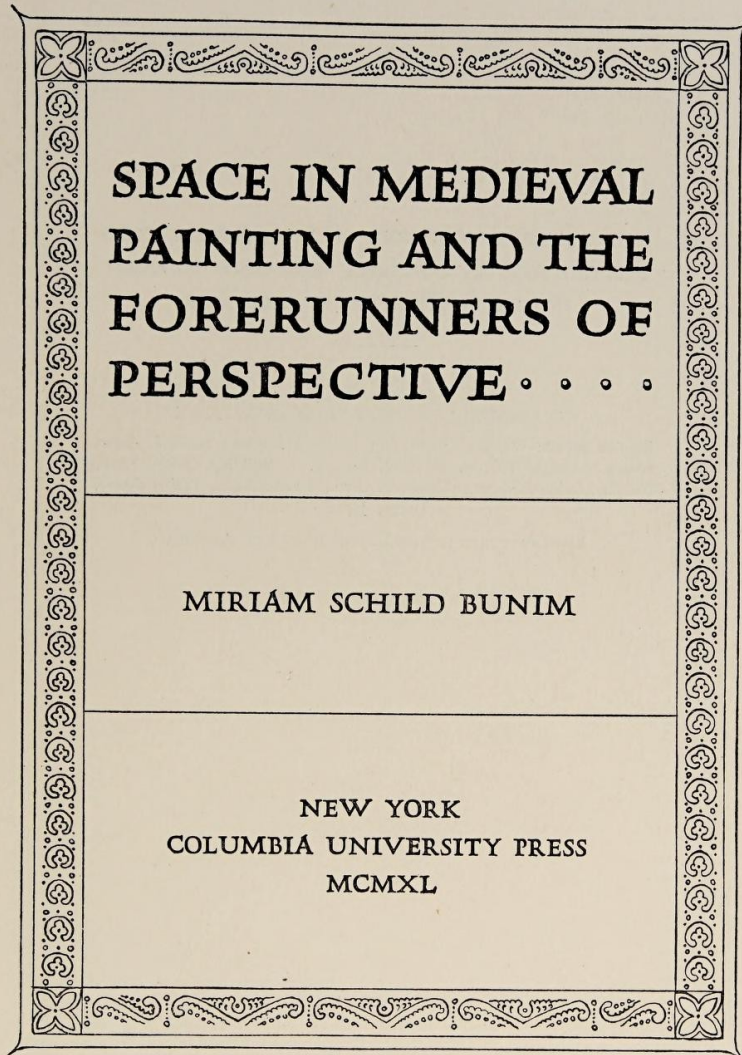
In un primo tempo, la linea di base compare come un sostegno individuale per figure singole.



Schminktabelle des Königs Narmer. Schiefer. Aus Kôm-el-ahmar. Kairo, Museum

189

Tavola del re Narmer, Museo Egizio, Il Cairo
(da Heinrich Schäfer, Walter Andrae, *Die Kunst des alten
Orientes*, Propyläen-Verlag, Berlin 1925, fig. 189).



In seguito, viene estesa sotto l'intera scena come una linea di fondo collettiva.

Benché agisca come una linea di base che sostiene le figure, segna anche i limiti inferiori del piano pittorico⁹.

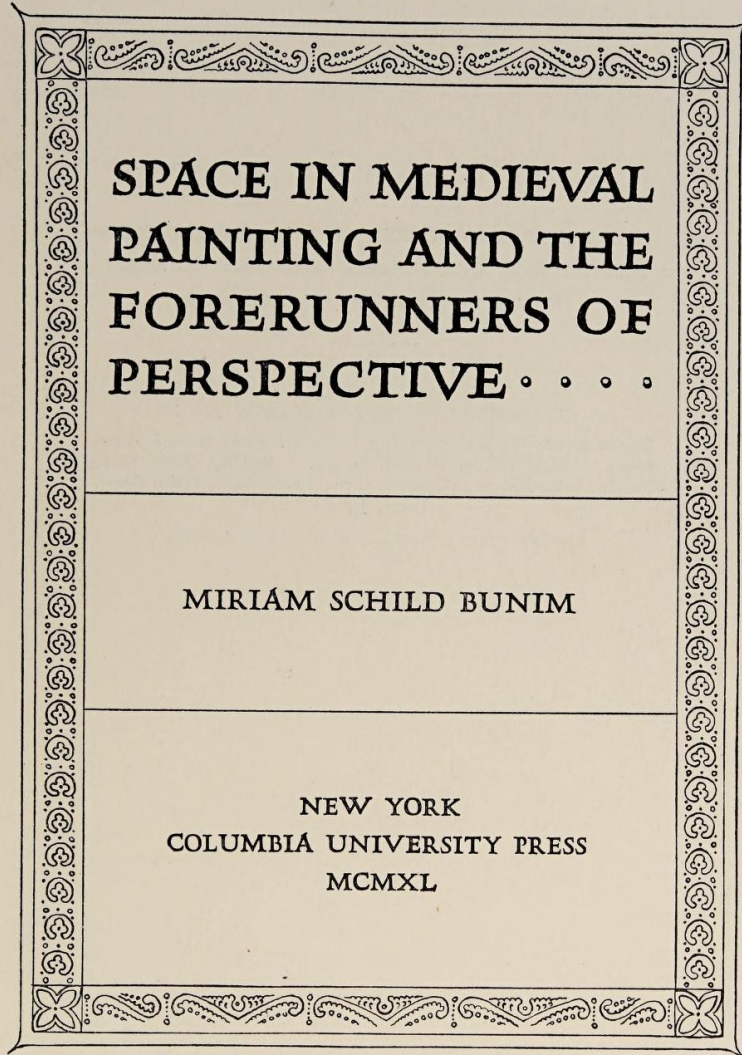
⁹ Uno dei rari esempi in cui una linea di base irregolare era usata nella pittura Egizia si presenta nella scena di caccia della tomba di Antifoker a Tebe [...]. Poiché la linea irregolare, che suggerisce il contorno collinare del terreno, è posta sopra la linea di base e poiché gli animali si trovano sulla linea irregolare, il risultato è un piano di fondo verticale.



Jagd auf eingegattertes Wild. Wandmalerei im Grabe des Anteföker in Theben

301

Scena di caccia, Tomba di Antefoker, Tebe
(da Heinrich Schäfer, Walter Andrae, *Die Kunst des alten
Orientes*, cit., fig. 301)



La duplice funzione della linea di base come segmento di una cornice e come indicazione del fondo di sostegno converte il piano pittorico in una superficie verticale che si estende al di là delle figure.

La presenza di geroglifici sulla stessa superficie tende altresì ad attribuirle un carattere verticale.

[Miriam Schild Bunim, *Space in Medieval Painting*, cit., p. 15.]

LE LETTERE

DI M. PIETRO ARETINO.

DI NUOVO IMPRESSE

ET CORRETTE.

BIBLIOTECA
MUSEO
ROMANO
ANTICO

6-15-B-35

BIBLIOTECA
ROMANA
VATICANA



IL DIVINO PIETRO
ARETINO

M D XXXVIII.

Avendo io, signor compare, con ingiuria della mia usanza, cenato solo o per dir meglio, in compagnia dei fastidi di quella quartana che più non mi lascia gustar sapore di cibo veruno, mi levai da tavola, sazio de la disperazione con la quale mi ci posi.

E così, appoggiate le braccia in sul piano de la cornice de la finestra, e sopra lui abbandonato il petto e quasi il resto di tutta la persona,

LE LETTERE

DI M. PIETRO ARETINO.

DI NUOVO IMPRESSE

ET CORRETTE.

BIBLIOTECA
MUSEO
ROMANO
ANTICO

6-15-B-35

BIBLIOTECA
ROMANA
ANTICA
VATICANA



IL DIVINO PIETRO
ARETINO

M D XXXVIII.

mi diedi a riguardare il mirabile spettacolo che facevano le barche infinite, le quali piene non men di forestieri che di terrazzani, ricreavano non pure i riguardanti, ma esso Canal Grande, ricreatore di ciascun che il solca. [...]

E mentre queste turbe e quelle con lieto applauso se ne andavano a le sue vie,

LE LETTERE

DI M. PIETRO ARETINO.

DI NUOVO IMPRESSE

ET CORRETTE.

BIBLIOTECA
MUSEO
ROMANO
ANTICO

6-15-B-35

BIBLIOTECA
ROMANA
ANTICA
VATICANA



IL DIVINO PIETRO
ARETINO

M D XXXVIII.

ecco ch'io, quasi uomo che fatto noioso a se stesso non sa che farsi de la mente, non che dei pensieri, rivolgo gli occhi al cielo; il quale, da che Id-dio lo creò, non fu mai abbellito da così vaga pittura di ombre e di lumi.

Onde l'aria era tale quale vorrebbero esprimerla coloro che hanno invidia a voi per non poter essere voi.

LE LETTERE

DI M. PIETRO ARETINO.

DI NUOVO IMPRESSE

ET CORRETTE.

BIBLIOTECA
MUSEO
ROMANO
ANTICO

6-15-B-35

BIBLIOTECA
ROMANA
ANTICA
VATICANA



IL DIVINO PIETRO
ARETINO

M D XXXVIII.

Che vedete, nel raccontarlo io, in prima i casamenti, che benché sien pietre vere, parevan di materia artificiata.

E di poi scorgete l'aria, ch'io compresi in alcun luogo pura e viva, in altra parte torbida e smorta.

Considerate anco la meraviglia ch'io ebbi dei nuvoli composti d'umidità condensa; i quali in la principal veduta mezzi si stavano vicini ai tetti degli edifici,

LE LETTERE

DI M. PIETRO ARETINO.

DI NUOVO IMPRESSE

ET CORRETTE.

BIBLIOTECA
MUSEO
ROMANO
ANTICO

6-15-B-35

BIBLIOTECA
ROMANA
ANTICA



IL DIVINO PIETRO
ARETINO

M D XXXVIII.

e mezzi ne la penultima, peroché la diritta era tutta d'uno sfumato pendente in bigio nero. Mi stupii certo del color vario di cui essi si dimostravano: i più vicini ardevano con le fiamme del foco solare; e i più lontani rosseggiavano d'uno ardore di minio non così bene acceso. Oh con che belle tratteggiature i pennelli naturali spingevano l'aria in là, discostandola dai palazzi con il modo che la discosta il Vecellio nel far de' paesi!

LE LETTERE

DI M. PIETRO ARETINO.

DI NUOVO IMPRESSE

ET CORRETTE.

6-15-B-35

BIBLIOTECA
ROMANA
VATICANA



IL DIVINO PIETRO
ARETINO

M D XXXVIII.

Appariva in certi lati un verde-azzurro, ed in alcuni altri un azzurro-verde veramente composto da le bizzarrie della natura, maestra dei maestri.

Ella con i chiari e con gli scuri sfondava e rilevava in maniera ciò che le pareva di rilevare e di sfondare, che io, che so come il vostro pennello è spirito dei suoi spiriti, e tre e quattro volte esclamai: “Oh, Tiziano dove sète mo?”.

LE LETTERE

DI M. PIETRO ARETINO.

DI NUOVO IMPRESSE

ET CORRETTE.

BIBLIOTECA
MUSEO
ROMANO
ANTICO

6-15-B-35

BIBLIOTECA
ROMANA
ANTICA



IL DIVINO PIETRO
ARETINO

M D XXXVIII.

Per mia fè, che se voi avreste ritratto ciò ch'io vi conto, indurreste gli uomini nello stupore che confuse me: che nel contemplare quel che v'ho incontrato, ne nutrii l'animo, che più non durò la maraviglia di sì fatta pittura.

*Di maggio, in Vinezia,
1544.*

[Pietro Aretino, lettera a Tiziano, in *Lettere sull'arte*, a cura di Ettore Camesasca, Ed. del Milione, Milano 1957, pp. 16-18.]



ITRE
OURANT

VICTOR I. STOICHITA

L'INSTAURATION
DU TABLEAU



DROZ

Questo brano pone un problema squisitamente veneziano. Testimonia del fatto che la laguna era percepita come un quadro.

Natura e pittura sono nella Venezia del Cinquecento termini corrispondenti: la pittura è “una seconda natura” poiché, nell’imitarla, la supera.

A sua volta, in certi privilegiati momenti, è la natura a imitare la pittura.

Perché la natura sia recepita come pittura, dev’esserci “cessura”.



ITRE
OURANT

VICTOR I. STOICHITA

L'INSTAURATION
DU TABLEAU



DROZ

Tale cesura è esplicitamente prodotta, nella lettera succitata, dall'inquadratura della finestra.

L'Aretino mai avrebbe potuto percepire il cielo di Venezia “come un quadro di Tiziano” nel bel mezzo di una strada o di un canale.

La condizione aprioristica di questa percezione (e dell'*ékphrasis* che ne consegue) è data dalla cornice della finestra.



ITRE
OURANT

VICTOR I. STOICHITA

L'INSTAURATION
DU TABLEAU



DROZ

È infatti nel vano di questa finestra che egli ha la rivelazione di Venezia come fosse una “pittura di Dio”, come fosse un sovra-paesaggio di Tiziano, dio della pittura.

Non bisogna, a ogni modo, dimenticare che ben prima delle testimonianze scritte in cui si parla della contemplazione di un paesaggio da una finestra, e di cui Pietro Aretino ci offre l'esempio più suggestivo, il motivo era già presente in pittura.



ITRE
OURANT

VICTOR I. STOICHITA

L'INSTAURATION
DU TABLEAU



DROZ

E lo stesso Pietro Aretino mai avrebbe potuto percepire lo spazio visto dalla finestra come “un Tiziano” se i pittori non avessero prima introdotto nei propri quadri dei paesaggi in cornice.

[Victor I. Stoichita, *L'invenzione del quadro* (1993), tr. it., Il Saggiatore, Milano 2004, p. 48.]



Tiziano Vecellio,
*Il doge Francesco
Venier*
(1554-1556, Museo
Thyssen-
Bornemisza, Madrid)



Edgar Degas,
L'assenzio
(1876, Musée d'Orsay,
Parigi)



Henri de Toulouse-Lautrec,
Salottino privato
(1889, Courtauld
Gallery, Londra)

RUDOLF ARNHEIM
THE POWER
OF THE CENTER



A STUDY OF COMPOSITION
IN THE VISUAL ARTS

Revised Edition

Se, per esempio, la cornice cancella il volto di una testa di profilo, come accade in uno dei dipinti di Toulouse-Lautrec, l'effetto è davvero sorprendente; non semplicemente perché manca la parte più importante del capo, ma perché la forma quasi completa del capo, in senso puramente visuale, contribuisce a pretendere il pezzo mancante della struttura.

RUDOLF ARNHEIM
THE POWER
OF THE CENTER



A STUDY OF COMPOSITION
IN THE VISUAL ARTS

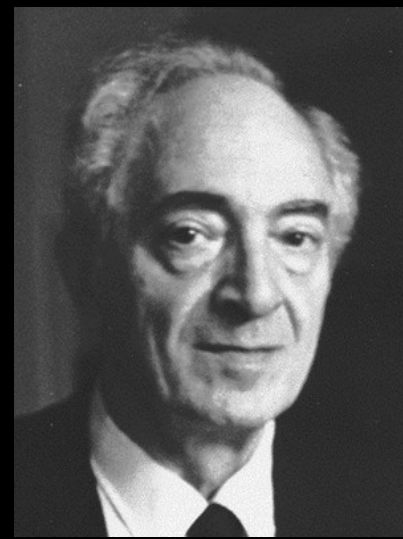
Revised Edition

Non obiettiamo quando la cornice taglia fuori un ristretto frammento da un cerchio; ma quando il peso decisivo di una forma rotonda è collocato nel pezzo mancante, la rotondità protesta contro la violazione della sua integrità.

[Rudolf Arnheim, *Il potere del centro. Psicologia della composizione nelle arti visive* (1982), Einaudi, Torino 1994, brano antologizzato in Daniela Ferrari, Andrea Pinotti (cur.), *La cornice*, cit., pp. 121-138: 126-127.]

Meyer Schapiro

- **Diversi ruoli della cornice**
 - **dipendenti dal contesto storico:**
 - **spazio dello spettatore**
 - **(cornice-finestra)**
 - **formazione dell'immagine**
 - **(cornice che taglia gli oggetti)**



its head. The line of the mother's gaze, intently focused on the baby, is repeated by the diagonal curtain. On the left, the mother's right arm curves toward the picture plane and is counteracted by the slow curve of the cradle covering from top right to lower left. The baby's left arm also curves so that the unity of mother and child is here indicated by a series of formal repetitions in which both participate.

The loose brushwork, for which Morisot and her Impressionist colleagues were often criticized, is particularly apparent in the lighter areas of the painting. The translucent muslin invites the viewer to "look through" the material at the infant. Looking is also implied by the window and curtain, although in fact nothing is visible through the window. In these lighter areas, as in the edges of the mother's dress, the individual white brushstrokes seem to catch the available light and reflect it. Contrasting with the whites are the dark, silhouetted areas such as the wall, the chair, and the ribbon around the mother's neck. A transitional area is provided by the mother's dress, which, though dark, contains light highlights that create a shiny surface texture.



24.8 Claude Monet, *Impression: Sunrise*, 1872. Oil on canvas, 19½ × 25½ in. (49.5 × 64.8 cm). Musée Marmottan, Paris, France.

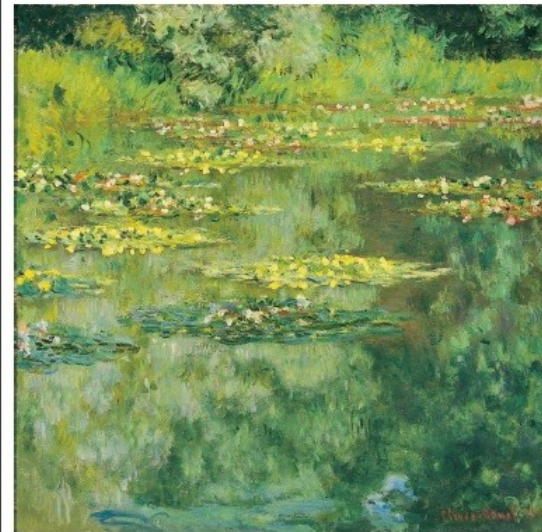
Claude Monet

The work of Claude Monet (1840–1926), more than any other nineteenth-century artist, embodied the technical principles of Impressionism. He was above all a painter of landscape who studied light and color with great intensity. In contrast to the Academic artists, Monet did much of his painting outdoors. As a result, he and the Impressionists were sometimes called *plein air*, or "open air," painters.

The term *Impressionism* is derived from a critic's negative view of Monet's *Impression: Sunrise* (fig. 24.8), which was painted in 1872 and exhibited two years later. The critic declared Monet's picture and others like it "Impressionisms." By that he meant that the paint was sketchily applied and the work unfinished in appearance. In fact, however, Monet was striving for the transient effects of shifts in nature. He used the technique of "broken color" to show that the clear circle of orange sun is "broken" into individual brushstrokes when reflected in the water. The same is true of the dark, silhouetted boat. Both reflections are composed of horizontal daubs of paint to convey the leisurely motion of the water and the blurred forms that we would actually see.



24.9 Claude Monet, *Terrace at Sainte-Adresse*, c. 1866–67. Oil on canvas, 38¾ × 51¼ in. (98 × 130 cm). Metropolitan Museum of Art, New York. In his youth Monet lived at Le Havre, a port town on the Normandy coast. It was here that he first became familiar with rapid changes in light and weather. In 1874 he exhibited in the show that launched the Impressionist movement. Until the 1880s his work was poorly received and he lived in extreme poverty.

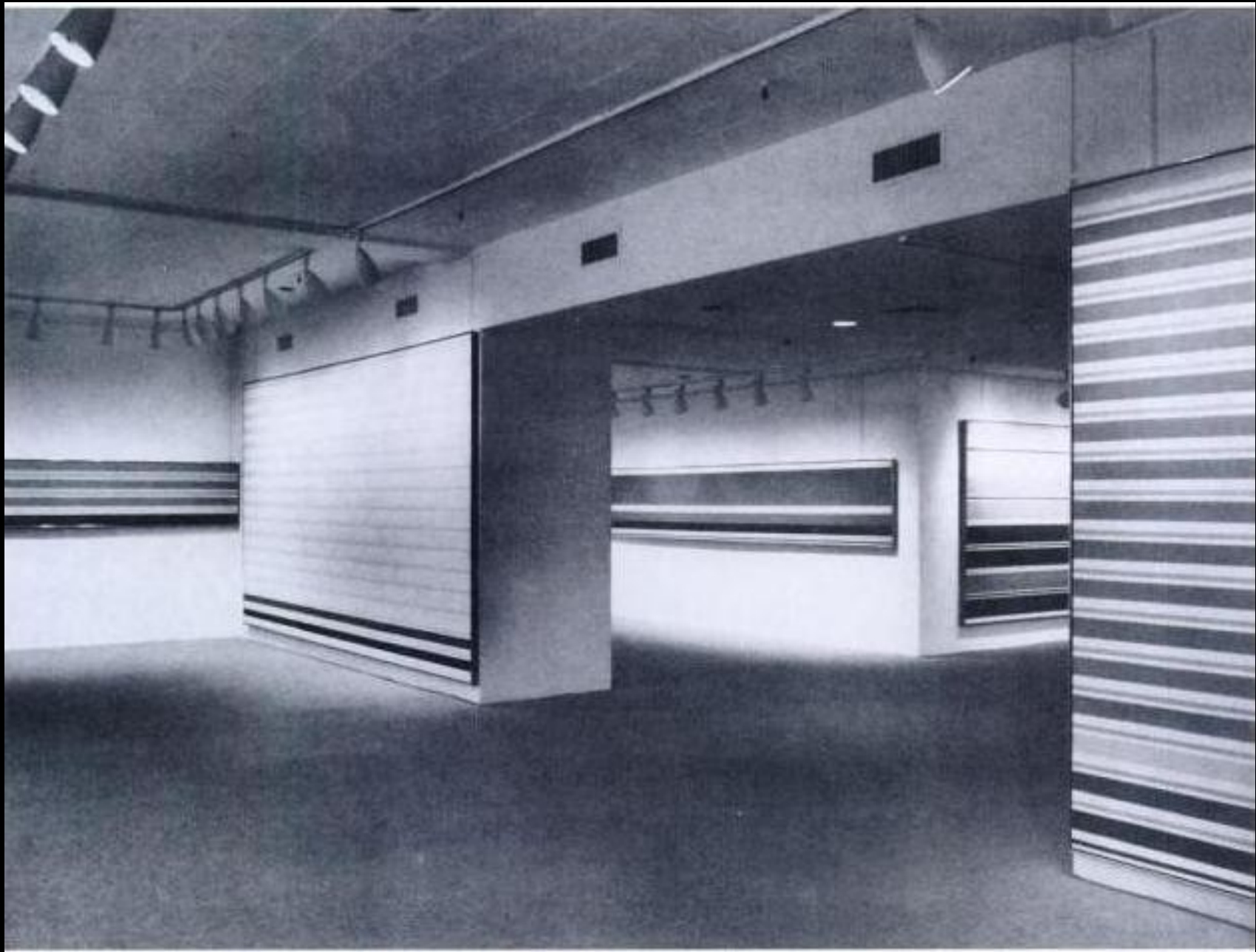


From the 1860s, early in his career, Monet worked with a wide range of color. A comparison of an early and a late work by Monet illustrates the development of the Impressionist style. The *Terrace at Sainte-Adresse* (fig. 24.9) of about 1866–67 is a leisure genre scene. In the distance, sailboats and steamships hint at the Industrial Revolution and changing times. The *Bassin des Nymphéas*, or *Water Lily Pond*, of 1904 (fig. 24.10) illustrates Monet's style nearly forty years later.

Both pictures reflect Monet's concern with the direct observation of nature, and both are the result of his habit of painting outdoors with nature itself as his "model." In the *Water Lily Pond*, the lack of motion is indicated by the more vertical arrangement of the broken colors—greens, blues, yellows, and purples—that make up the

24.10 Claude Monet, *Bassin des Nymphéas (Water Lily Pond)*, 1904. Oil on canvas, 34¼ × 35¼ in. (87.6 × 90.8 cm). Denver Art Museum. In 1883 Monet moved to Giverny, a village about 50 miles (80 km) west of Paris, where he spent his later years. He built a water garden that inspired numerous "waterscape" paintings, including this one and a series of large water lily murals.

Quadro rifilato: illustrazioni in un manuale di storia dell'arte (da Laurie Schneider Adams, A History of Western Art, McGraw-Hill, New York 2011⁵)



Quadri senza cornice: Kenneth Noland, veduta dell'esposizione (1967, André Emmerich Gallery, New York)

Aus
Natur und Geisteswelt

345

R. Hamann

Ästhetik

Zweite Auflage



B. G. Teubner · Leipzig · Berlin

Laddove si insiste su una raffigurazione che sembra quanto più possibile viva, il suo carattere illusionistico, capace di imporsi come realtà, può essere attenuato o ostacolato dal modo speciale di organizzare l'opera d'arte.

Aus
Natur und Geisteswelt

345

R. Hamann

Asthetik

Zweite Auflage



B. G. Teubner · Leipzig · Berlin

Ciò che questa caratterizzazione estetica della percezione realizzata lo chiamiamo “cornice”, sia che si presenti nella forma di un piedistallo o di una cornice di un quadro, sia che sollevi e separi l’oggetto estetico, come su un palcoscenico, dai legami con il resto del mondo, favorendo così, in seguito a questo isolamento oggettivo, quello soggettivo.

Aus
Natur und Geisteswelt

345

R. Hamann

Ästhetik

Zweite Auflage



B. G. Teubner · Leipzig · Berlin

La poesia raggiunge lo stesso esito situando l'ambientazione in un passato e in un luogo indeterminati: "C'era una volta, in una piccola città..."

Anche qui il contenuto percepito continua a esistere nella sua piena interezza, ma non lo possiamo inserire nel nostro ambito di realtà e nella nostra sfera di interessi.

Aus
Natur und Geisteswelt

345

R. Hamann

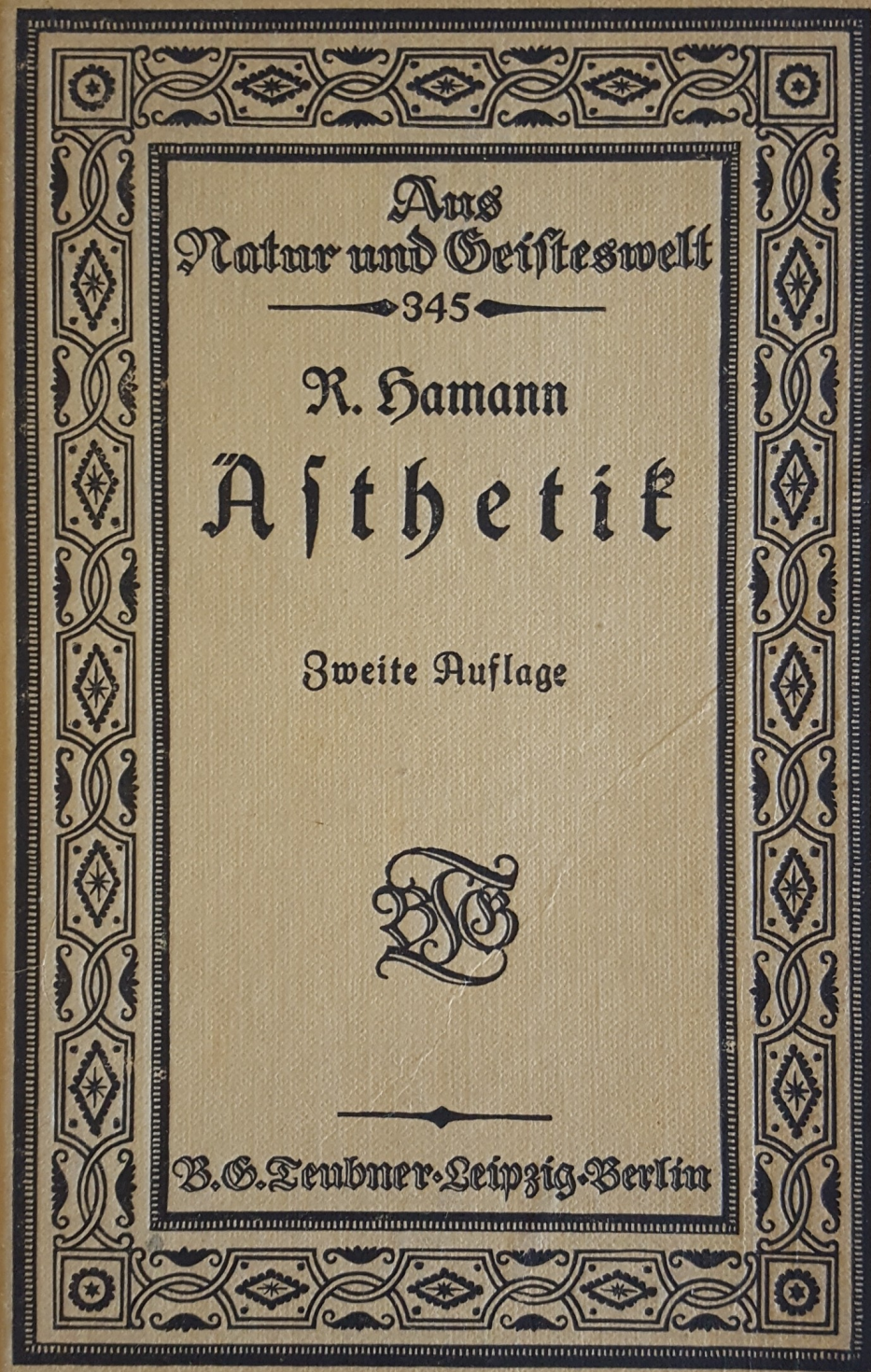
Ästhetik

Zweite Auflage



B. G. Teubner · Leipzig · Berlin

Al contrario, i drammi che vengono rappresentati sulla strada, le statue che sono sistemate sul selciato, come Rodin pretese per i suoi *Borghesi di Calais*, le immagini dipinte direttamente sui muri, come i prospetti illusori dei giardini sulle pareti posteriori dei grandi palazzi barocchi, rispetto alle opere incorniciate corrono più facilmente il pericolo di avere un esito non estetico [*unästhetisch*].



Perciò sentiamo un'immagine come non estetica quando, per esempio, una figura sembra fuoriuscire con il braccio dal quadro nel nostro spazio reale, o quando sporge dalla cornice.

[Richard Hamann, *Ästhetik*, Teubner, Leipzig-Berlin 1919 (1911¹), pp. 23-24.]



Auguste Rodin, *I borghesi di Calais*
(1884-1895, versione del Kunstmuseum, Basilea, 1943-1948)

Romanesque Art

Meyer Schapiro

Selected Papers



Mentre la cornice nell'arte greca tende a essere una recinzione distinta, nell'arte medievale è un ambiente popolato che spesso concreosce coi suoi contenuti ed è anche ad essi subordinato, come un mezzo per rafforzare il loro dominio, la qualità di energia in espansione.

[Meyer Schapiro, *Sullo schematismo geometrico nell'arte romanica* (1932), in *Arte romanica* (1977), tr. it., Einaudi, Torino 1982, pp. 292-313: 302.]



Il dubbio di Tommaso
(XII sec., Abbazia di
Santo Domingo,
chostro, Silos)

Romanesque Art

Meyer Schapiro

Selected Papers



A seconda della natura della nostra attenzione, due qualità opposte sembreranno dominare la forma esterna del rilievo: la regolare ordinazione seriale delle figure in quanto gruppo collettivo, e le posizioni instabili, piroettanti dei tre santi in basso a destra.

Muovendo dalla prima qualità, noi vediamo le figure danzanti come unità fisse, ripetute; muovendo dalla seconda, l'intera composizione ci sembra un insieme pulsante, e non rigido.

Romanesque Art **Meyer Schapiro**

Selected Papers



Allo stesso modo, se osserviamo il rapporto delle figure superiori con la cornice, sentiamo che quest'ultima ha una forma delimitante a priori: le teste sembrano piegarsi o sollevarsi secondo la forma della cornice.

Ma se guardiamo invece alla fascia di figure inferiore, ci accorgiamo della meno vincolata esistenza delle figure: i santi esterni, Tommaso e Andrea, sono sovrapposti alla cornice.

Le loro membra e i panni fluttuanti attraversano le colonne che racchiudono la scena.

Romanesque Art

Meyer Schapiro

Selected Papers



Analogamente, la mano protesa di Cristo passa attraverso la cornice.

Una opposizione simile governa anche il contenuto tematico del rilievo.

Gli apostoli come gruppo di testimoni hanno un significato subordinato alla coppia centrale di Cristo e Tommaso; Cristo è reso in una dimensione sovrumana.

Ma i due protagonisti sono collocati nell'angolo basso a sinistra. Ciò che è centrale nell'episodio appare quasi marginale nella composizione.

Romanesque Art
Meyer Schapiro

Selected Papers

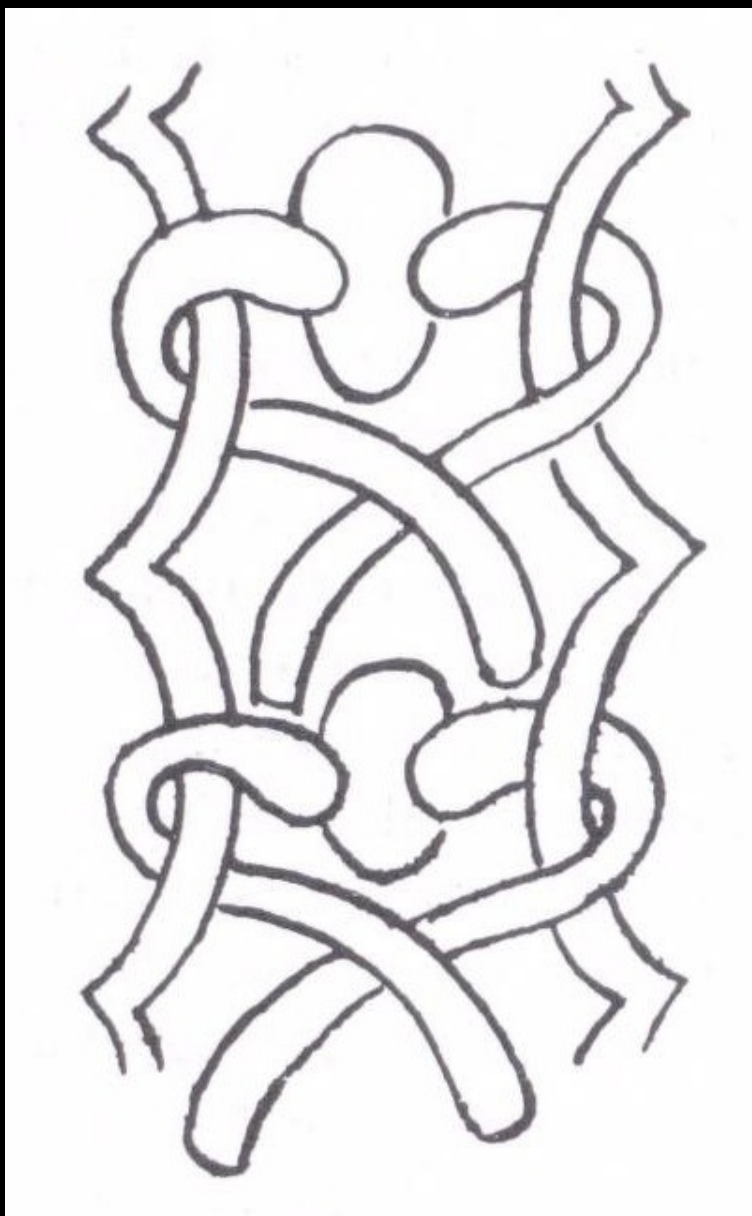


Gli sguardi degli apostoli sono tutti diretti a un asse eccentrico a sinistra del campo corrispondente al corpo di Cristo.

[Meyer Schapiro, *Dal mozarabico al romanico a Silos* (1932), in *Arte romanica*, cit., pp. 33-113: 62.]



Trumeau
(XII sec., Sainte-Marie,
Souillac)



Schema della cornice che avvolge le figure nel trumeau di Souillac (da Meyer Schapiro, *Arte romanica*, cit., p. 127, fig. 6).

Romanesque Art

Meyer Schapiro

Selected Papers



Il motivo che sta dietro la frenetica confusione di figure che si combattono, che si divorano, che si attorcigliano è la coppia ripetuta di bestie incrociate con una vittima comune.

I loro corpi divergono, ma le loro teste sono girate in modo da fronteggiarsi.

Isolate questa unità chiasmica e tutto l'insieme emergerà ordinato e chiaro. Collegatela invece alla sua cornice architettonica – le colonne parallele intorno alle quali le bestie attorcigliano il collo – e l'insieme apparirà inspiegabilmente aggrovigliato. [...]

Romanesque Art **Meyer Schapiro**

Selected Papers



Nel disegno diagonale a linee incrociate e nelle forme annodate, le linee funzionali, strutturali del trumeau sono completamente oscurate.

Non vi è alcun vigoroso elemento verticale nel disegno.

Al contrario, se le due vittime inferiori sono verticali, sono però figure instabili, cedevoli, tenute provvisoriamente nel loro posto tra le fauci dei mostri.

Romanesque Art

Meyer Schapiro

Selected Papers



E se le colonnine sono concepite come membri semistrutturali che sembrano sostenere l'imposta sovrastante, e quindi l'intera massa sorretta dal trumeau, questa funzione ci si mostra nel processo stesso del suo perturbamento a opera di forze più potenti, non architettoniche.

Le colonnine verticali sono curvate all'interno a quattro livelli dalla spinta o dalla tensione laterale delle bestie eccitate; la loro forza, superiore a quella del carico architettonico, deforma le colonnine di sostegno.

Romanesque Art
Meyer Schapiro

Selected Papers



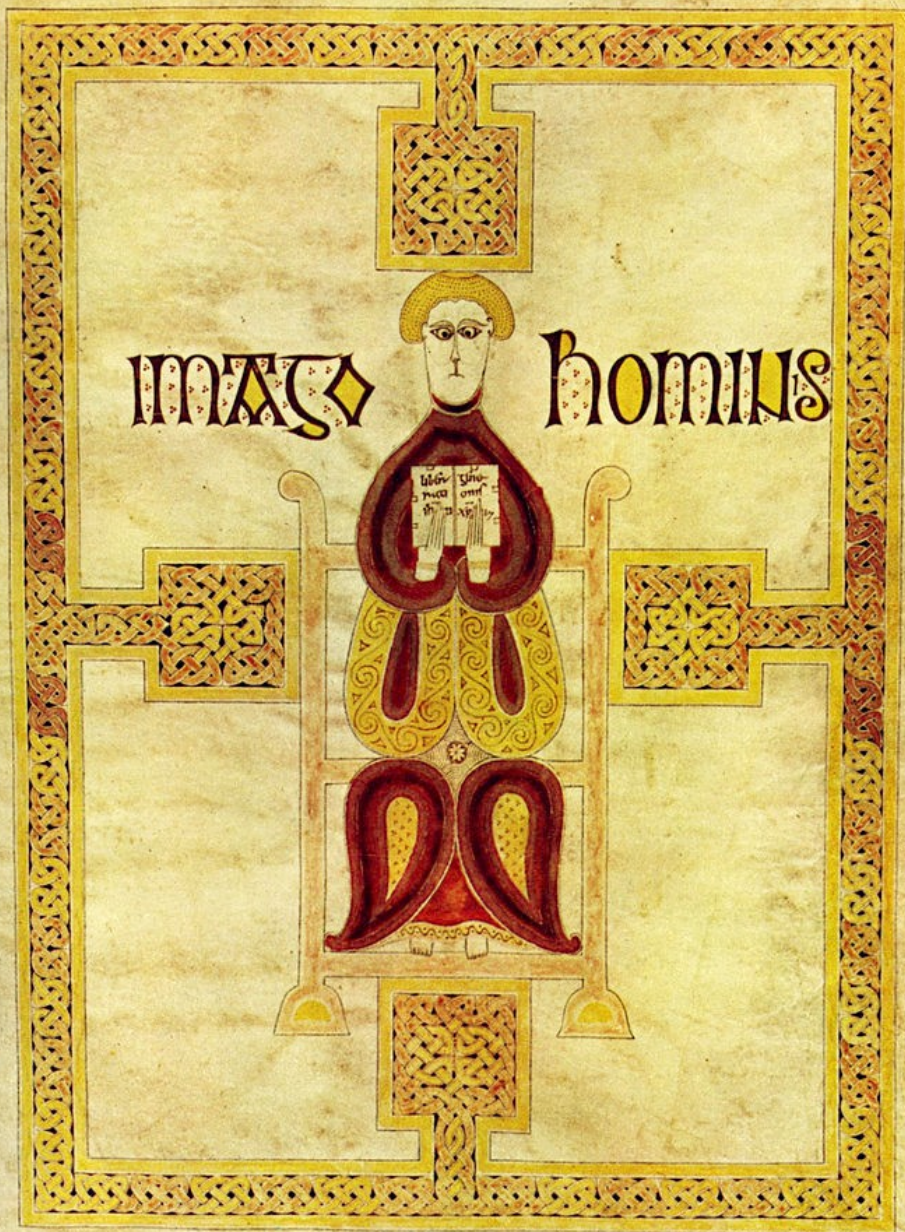
Un'altra spinta, e l'intera struttura crollerà giù in un ammasso informe.

La scultura è perciò una forma che non si può smontare.

Non possiamo isolare le figure senza mandar in pezzi l'architettura.

Gli animali contorti devono prima essere districati dalla loro cornice; e la cornice muterà forma, tornando verticale, una volta che le figure siano state staccate.

[Meyer Schapiro, *Le sculpture di Souillac* (1939), in *Arte romanica*, cit., pp. 114-144: 127-128.]



Imago hominis (Evangelionario di Echternach, c. 690-710, ms. lat. 9389, Bibliothèque Nationale, Parigi)



Timpano, portale del nartece
(XII sec., Sainte-Marie-Madeleine, Vézelay)

Romanesque Art

Meyer Schapiro

Selected Papers



Sul portale di Vézelay la figura sul trumeau si proietta verso l'alto oltre il trumeau.

La figura che si trova sull'architrave si proietta oltre l'architrave. E la grande figura centrale di Cristo non solo «viola» l'asse del portale, ma attraversa i margini della cornice del timpano e lo costringe a girare intorno alla sua testa che ne esce fuori.

Qui la cornice è ripetutamente «violata» da una forma scultorea eruttiva. [...]

Romanesque Art **Meyer Schapiro**

Selected Papers



Non è possibile parlare sempre di un'architettura che contraddice la scultura; opposizioni interne sia *entro* la scultura che l'architettura sono caratteristiche delle due arti nel periodo romanico, e rafforzate da ulteriori opposizioni tra scultura e architettura.

Non c'è qui alcun paradosso, ma un esempio di un modo di disegno pervasivo caratteristico del romanico, così come un altro modo è caratteristico dei Greci.

[Meyer Schapiro, *Sullo schematismo geometrico nell'arte romanica*, cit., pp. 296-297.]

ART AND VISUAL PERCEPTION

A psychology of the creative eye

By RUDOLF ARNHEIM

UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS

La bidimensionalità come sistema di piani frontali è rappresentata nella forma più elementare dal rapporto figura-sfondo.

I piani che entrano in gioco sono più di due, dei quali uno deve occupare più spazio dell'altro e anzi deve essere illimitato, mentre la parte visibile dell'altro deve essere più piccola e circoscritta da un contorno.

I due piani giacciono uno di fronte all'altro: uno è la figura e l'altro lo sfondo.

ART

AND VISUAL PERCEPTION

A psychology of the creative eye

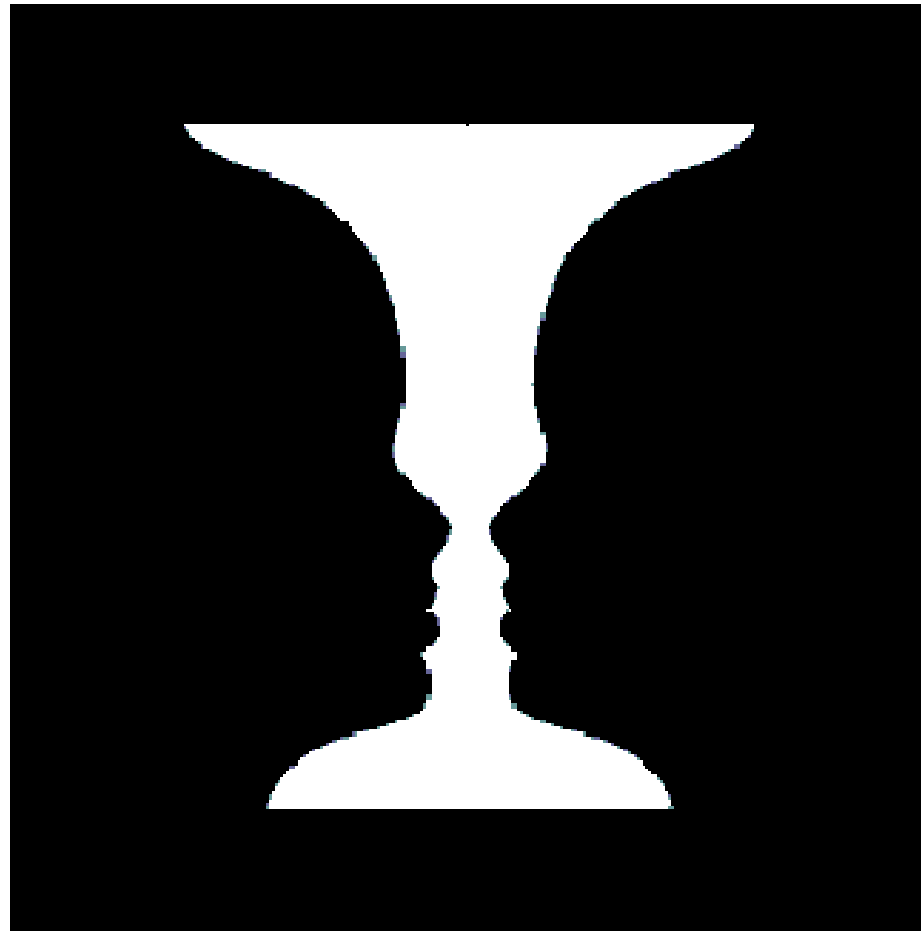
By RUDOLF ARNHEIM

UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS

Le numerose ricerche sul fenomeno di figura e sfondo hanno per lo più inteso indagare quali condizioni elementari determinino la comparsa di una delle due figure nel piano frontale.

L'ambiguità della situazione è più comune di quanto non si immagini. [...]

Ho già accennato alla figura della coppa che si percepisce anche come spazio vuoto tra due profili:



Vaso di Rubin (Edgar Rubin, 1915)

ART

AND VISUAL PERCEPTION

A psychology of the creative eye

By RUDOLF ARNHEIM

UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS

è un giochetto che ha trovato recentemente una forma nuova quando si è scoperto che la foglia d'acero rosso sulla nuova bandiera canadese si può vedere come uno sfondo vuoto tra due rabbiosi profili bianchi, i liberali e i conservatori che si rimbeccano a vicenda.



ART

AND VISUAL PERCEPTION

A psychology of the creative eye

By RUDOLF ARNHEIM

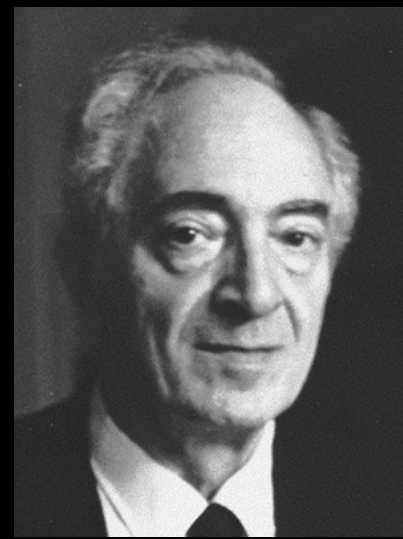
UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS

Questi pattern ambigui si avvicinano a una condizione di “multistabilità”, come l’ha definita Fred Attneave, in cui vari fattori figura-sfondo si bilanciano in direzione opposta.

[Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva* (1954, 1974), tr. it., Feltrinelli, Milano 2005²⁰, p. 193.]

Meyer Schapiro

- Spazio:
 - pertinente al corpo
 - il corpo *incorpora* lo spazio
 - spazio esistenziale
 - cfr. fenomenologia



Aus
Natur und Geisteswelt

345

R. Hamann

Ästhetik

Zweite Auflage

BS

B. G. Teubner · Leipzig · Berlin

*Esempio di frontespizio
con titolo più isolato:
Richard Hamann,
Ästhetik, cit.*



Edvard Munch,
Autoritratto
(1940-1943,
Munchmuseet, Oslo)

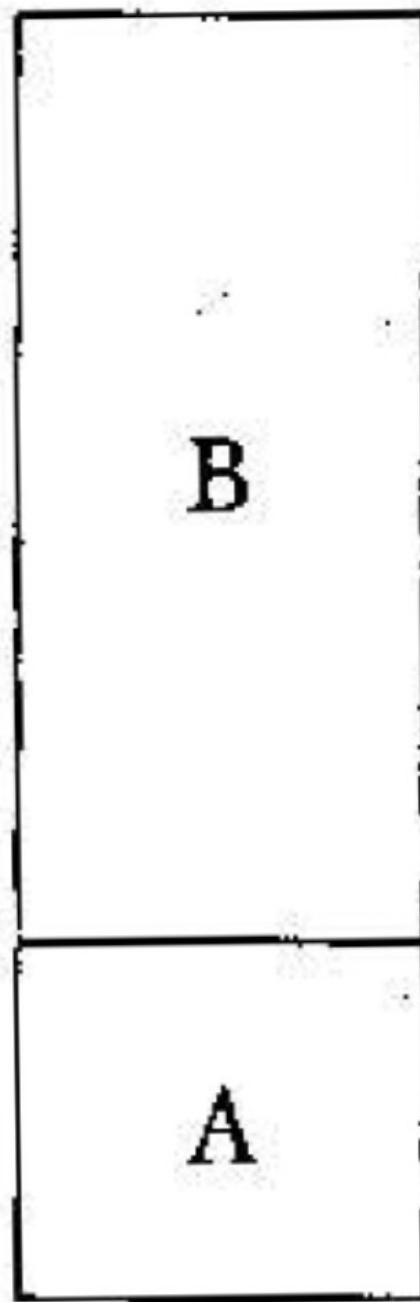
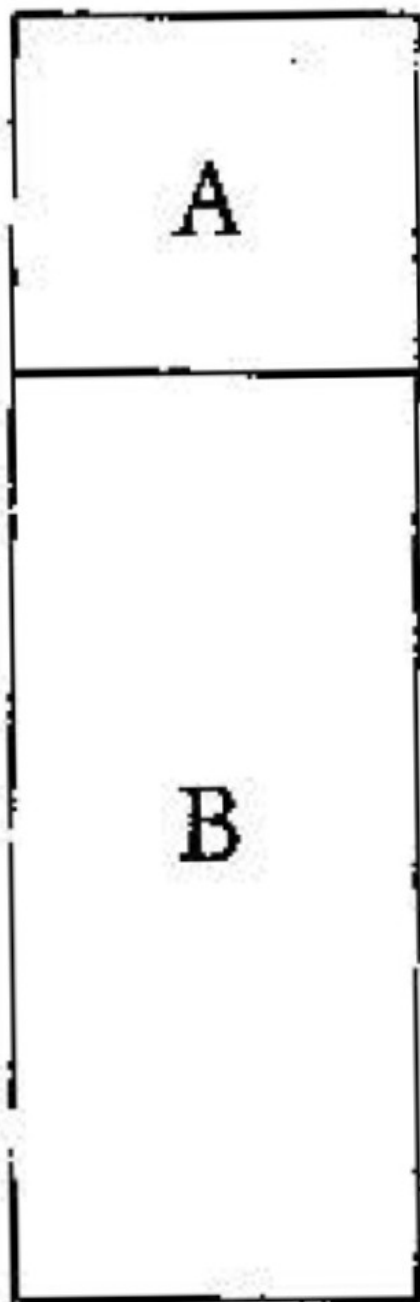


diagramma 1

Per una semiotica del linguaggio visivo

a cura di Giovanna Perini



Il formato, con la sua “espressività latente” – come la definisce Schapiro – non è affatto neutro, tanto che la collocazione in alto o in basso di uno stesso elemento non è commutativa: una macchia di colore giallo, per esempio, ha un peso diverso a seconda che sia posta nella parte superiore o in quella inferiore.

[Lucia Corrain, *Problemi di enunciazione visiva*, cit., pp. 237-260: 241.]



Fernand Léger, *Les grandes plongeurs noirs*
(1944, Centre Pompidou, Parigi)



Mosaico con scene di caccia
(IV sec. d.C., Centrale Montemartini, Roma)







Interno della basilica di S. Apollinare Nuovo
(Ravenna, mosaici del VI sec.)

ΑΝΤΙΦΑΝΕΡΑ ΤΗΝ ΝΑΜΙΟΤΑΤΗΝ ΕΝΒΛΟΠΗΘΕΝΤΑΝ ΤΗ
ΠΡΑΞΙΝ ΟΥΚΕΤΙΜΕΝΟΝ ΟΥΤΕ ΤΟ ΜΙΚΡΟΤΕΡΟΝ
ΤΥΝ ΕΙΔΕΙΝ ΟΥΤΕ ΤΟΝ ΕΥΡΥΤΕΡΟΝ ΟΥΤΕ ΤΟΝ
ΕΝΕΡΓΕΙΟΝ ΟΥΤΕ ΤΟΝ ΕΝΕΡΓΕΙΟΝ ΟΥΤΕ ΤΟΝ
ΕΝΕΡΓΕΙΟΝ ΟΥΤΕ ΤΟΝ ΕΝΕΡΓΕΙΟΝ ΟΥΤΕ ΤΟΝ
ΕΝΕΡΓΕΙΟΝ ΟΥΤΕ ΤΟΝ ΕΝΕΡΓΕΙΟΝ ΟΥΤΕ ΤΟΝ
ΕΝΕΡΓΕΙΟΝ ΟΥΤΕ ΤΟΝ ΕΝΕΡΓΕΙΟΝ ΟΥΤΕ ΤΟΝ
ΕΝΕΡΓΕΙΟΝ ΟΥΤΕ ΤΟΝ ΕΝΕΡΓΕΙΟΝ ΟΥΤΕ ΤΟΝ
ΕΝΕΡΓΕΙΟΝ ΟΥΤΕ ΤΟΝ ΕΝΕΡΓΕΙΟΝ ΟΥΤΕ ΤΟΝ
ΕΝΕΡΓΕΙΟΝ ΟΥΤΕ ΤΟΝ ΕΝΕΡΓΕΙΟΝ ΟΥΤΕ ΤΟΝ
ΕΝΕΡΓΕΙΟΝ ΟΥΤΕ ΤΟΝ ΕΝΕΡΓΕΙΟΝ ΟΥΤΕ ΤΟΝ
ΕΝΕΡΓΕΙΟΝ ΟΥΤΕ ΤΟΝ ΕΝΕΡΓΕΙΟΝ ΟΥΤΕ ΤΟΝ
ΕΝΕΡΓΕΙΟΝ ΟΥΤΕ ΤΟΝ ΕΝΕΡΓΕΙΟΝ ΟΥΤΕ ΤΟΝ
ΕΝΕΡΓΕΙΟΝ ΟΥΤΕ ΤΟΝ ΕΝΕΡΓΕΙΟΝ ΟΥΤΕ ΤΟΝ
ΕΝΕΡΓΕΙΟΝ ΟΥΤΕ ΤΟΝ ΕΝΕΡΓΕΙΟΝ ΟΥΤΕ ΤΟΝ
ΕΝΕΡΓΕΙΟΝ ΟΥΤΕ ΤΟΝ ΕΝΕΡΓΕΙΟΝ ΟΥΤΕ ΤΟΝ



Genesis di Vienna, fol. 12v (VI sec., cod. theol. gr. 31, Österreichische Nationalbibliothek, Vienna)



Icona di S. Irene
(VII sec., Monastero di
S. Caterina, Sinai)



Lato destro del portale
(XII sec., Abbazia di S.
Pietro, Moissac)



***Fuga in Egitto / Presentazione
di Gesù al Tempio***

Adorazione dei Magi / Natività

Annunciazione / Visitazione

Lato destro del portale
(XII sec., Abbazia di S.
Pietro, Moissac)



Figura incedente
(c. 2575-2465 a.C.,
Metropolitan Museum,
New York)



Papiro di Hunefer
(XIII sec. a.C., British Museum, Londra)



Abb. 10. Steinfigur mit Rückenpfeiler und Füllungen.
Rechte und linke Seite.

*Destra e sinistra nella statuaria egizia
(da Heinrich Schäfer, Grundlagen der ägyptischen
Rundbildnerei und ihre Verwandtschaft mit denen der
Flachbildnerei, Hinrichs, Leipzig 1923, fig. 10)*

ENFANCE

PSYCHOLOGIE

PÉDAGOGIE - NEURO-PSYCHIATRIE - SOCIOLOGIE

REVUE BIMESTRIELLE

3-4

MAI-OCTOBRE 1950

NUMÉRO SPÉCIAL

LE DESSIN CHEZ L'ENFANT



René Zazzo, *Le geste graphique et la structuration de l'espace*, in «Enfance», vol. 3-4, 1950, pp. 205-220



Destra e sinistra nel quadro:
Raffaello, *Madonna Sistina* (c. 1513-1514, Gemäldegalerie,
Dresda) (adattato da Heinrich Wölfflin, *Gedanken zur*
Kunstgeschichte, Schwabe, Basel 1941, pp- 84-85)







Mosaico absidale con Cristo e santi
(VI sec., Santi Cosma e Damiano, Roma)



Mosaico dell'arco absidale con Cristo e santi (VI sec., San Lorenzo fuori le mura, Roma)

quidam non quotidiano, non certe solemnī sancto-
rum, sed solo utebatur, et delectabatur officio de-
functorum. Cumque conditionis humanæ debitum
solvens tribunali superni Judicis astitisset; cœpit
turba dæmonum vehementer hoc illi crimen impin-
gere, quod ecclesiasticæ institutionis regulam
negligens, per assuetæ synaxis officia vota Deo red-
dere contempsisset. Tunc beata regina mundi sem-
per virgo Maria, et omnes sanctorum chori cum ea
valenter occurrunt, seseque ad illius auxilium con-
corditer interponunt. Hic, inquit, noster capella-
nus ac minister exstitit: quodque defunctorum
semper exsequiis libenter interfuit, nobis omnibus
procul dubio ministravit. Absit igitur, ut in impio-

rum manus iste deveniat, qui piis erga nos, dum
adviveret, studiis insudabat. Sic itaque beatæ Vir-
ginis precibus, omniumque supplicatione sanctorum,
in eorum meruit transire consortium. Ignorabat
tamen hujus rei relator episcopus, utrum ille frater
ad nos reversus, an aliis in hac vita degentibus ista
retulerit.

Hæc tibi, venerabilis frater, familiariter scribo,
quia velut suavis epulis, sic in tua, quæcunque
sit, allocutione delector: et mens mea continuo
lætatur, et gliscit, cum aliquid, quod tibi congrue
scribatur, occurrit.

Sit nomen Domini benedictum.

605-606 OPUSCULUM TRICESIMUM QUINTUM.

DE PICTURIS PRINCIPUM APOSTOLORUM.

ARGUMENTUM. — Causam affert cur Paulus apostolus ad dexteram, Petrus vero ad sinistram in picturis ex-
primantur, idcirco scilicet, quia Paulus esset ex tribu Benjamin, qui Latine, *filius dexteræ* interpretatur;
probatque hujusmodi nomen aptissime illi convenire. Multas quoque ejusdem Pauli prærogativas adducit.
Tum demum exponit cur Hierosolymitana Ecclesia, cum in ea Christus passus fuerit, non sit caput om-
nium Ecclesiarum.

Domno DESIDERIO sanctæ conversionis [conversa-
tionis] abbati, religiosoque conventui, PETRUS pecca-
tor monachus in Domino servitatem.

Ut domum Martinum ad vos iter arripere didici,
notario prolixius, ut exciperet, imperavi. Sed quo-
niam per totam quadragesimalem circulum tecum,
venerabilis pater, familiariter degens, quæque con-
ferenda videbantur, viva voce contulimus, et quæ
communicanda erant, sive tractanda, sæpius inti-
mavimus; jam quid novi ad te scribi valeat, non
invenio, dum quidquid necessarium esse poterat,
frequentius iteratum alterutra confabulatione per-
pendo. Quid igitur faciam? Nunquid qui loqui
cœperam, deficiente materia, stolidè contices-
cam?

CAPUT PRIMUM.

*Cur Petrus ad sinistram, et Paulus ad dextram in
picturis collocentur.*

Sed dum armatam penna, atque ad scribendum ex
more libratam manum scriptoris aspicio, materia
mihi dulcis offertur, de qua ad disputandum mea
mens alacriter provocetur. Per istam siquidem
notarii dextram repente mihi illud occurrit, quod
ipse a me, quæstione proposita, sæpenuvero requi-
sivi. Cui respondit in imaginibus picturæ non

B tam egregium, tamque famosum apostolicæ dispo-
sitionis ordinem inconsulte, atque inconsiderate
devota Deo ac religiosa vetustas admiserit. Neque
enim credendum est, ut Constantinus imperator,
imo papa Silvester; atque post eos principes et sa-
cerdotes in ecclesiasticæ disciplinæ littera pervigiles
atque solertes, hunc ordinem tantorum principum
negligendum ducerent, si correctione dignum aliqua-
tenus æstimarent. Ne ergo sanctæ hujus historiæ
ordo inordinatus appareat, quod nobis videtur, san-
ctitati vestræ breviter innotescat.

C Paulum plane de tribu Benjamin exstitisse quis
ambigit? Benjamin autem Hebraice, Latine *filius
dexteræ* nuncupatur. Quid ergo mirum est, si ad
dexteram constituitur, qui vocabulum dexteræ ex
paterno jure sortitur? Enim vero, ut vetus illa beato
Paulo liquido congruere videatur historia, non sine
causa Scriptura dicit: « Quia egrediente anima
Rachel præ dolore, et imminente jam morte, vocavit
nomen filii sui, Benoni, id est *filius doloris mei*
(*Gen. xxxv.*) » Pater vero appellavit eum Benjamin,
id est, *filius dexteræ*. Per Rachel namque, quæ ovis,
vel visum principium dicitur, Ecclesia non immerito
designatur. Quæ nimirum et ad instar ovis innocen-
ter vivit et per studium contemplationis ad videndam

Pier Damiani (XI sec.), *De
picturis principum aposto-
lorum*, in PL 145, coll. 589-
596.

Romanesque Art

Meyer Schapiro

Selected Papers



Nella seconda metà del secolo undicesimo i rapporti tra Pietro e Paolo nelle immagini erano già diventati problematici, e Pietro [*sic*] Damiani scrisse un trattato [...] per spiegare teologicamente le posizioni divergenti.

Ritengo che siano stati gli sforzi di Gregorio VII per unificare e centralizzare la chiesa attraverso l'autorità di Roma a rendere particolarmente urgenti simili problemi.

Romanesque Art

Meyer Schapiro

Selected Papers



Il viaggiatore che si recava a Roma poteva vedere nelle grandi basiliche mosaici venerabili in cui Paolo aveva il posto d'onore accanto a Cristo (Santa Pudenziana, Santi Cosma e Damiano) [...]. Pietro Damiani spiega che quando Pietro è alla destra di Cristo viene reso omaggio al suo primato tra gli apostoli; ma che quando è Paolo a esser collocato in quella posizione è per simboleggiare la sua discendenza dalla tribù di Beniamino (il *filius dextrae*) o la vita contemplativa, in quanto distinta dall'attiva sul lato sinistro [...].

Romanesque Art
Meyer Schapiro

Selected Papers



Dato che il lato destro è più spirituale, si potrebbe anche argomentare che Paolo sia superiore a Pietro per il fatto che appartiene al periodo spirituale di Cristo, dopo la Resurrezione, mentre Pietro è del periodo terreno.

[Meyer Schapiro, *Dal mozarabico al romanico a Silos*, cit., pp. 110-111 nt. 115.]

MEYER SCHAPIRO

On Some Problems in the Semiotics of Visual Art:
Field and Vehicle in Image-Signs¹

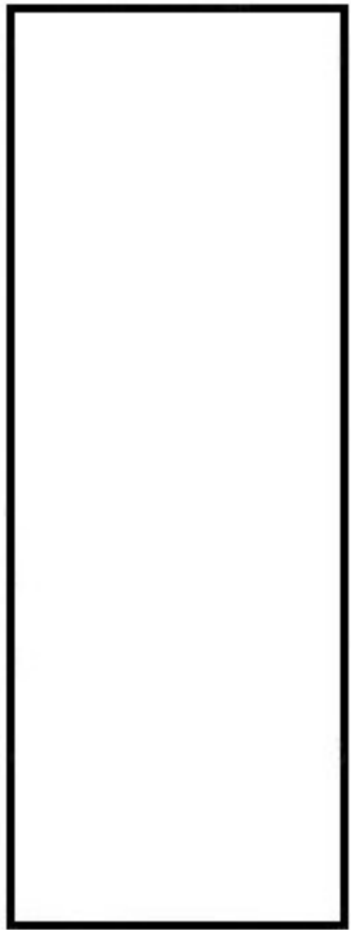
My theme is the non-mimetic elements of the image-sign and their role in constituting the sign. It is not clear to what extent these elements are arbitrary and to what extent they inhere in the organic conditions of imaging and perception. Certain of them, like the frame, are historically developed, highly variable forms; yet though obviously conventional, they do not have to be learned for the image to be understood; they may even acquire a semantic value.

We take for granted today as indispensable means the rectangular form of the sheet of paper and its clearly defined smooth surface on which one draws and writes. But such a field corresponds to nothing in nature or mental imagery where the phantoms of visual memory come up in a vague unbounded void. The student of prehistoric art knows that the regular field is an advanced artifact presupposing a long development of art. The cave paintings of the Old Stone Age are on an unprepared ground, the rough wall of a cave; the irregularities of earth and rock show through the image. The artist worked then on a field with no set boundaries and thought so little of the surface as a distinct ground that he often painted his animal figure over a previously painted image without erasing the latter, as if it were invisible to the viewer. Or if he thought of his own work, perhaps, as occupying on the wall a place reserved for successive paintings because of a special rite or custom, as one makes fires year after year on the same hearth over past embers, he did not regard this place as a field in the same sense in which later

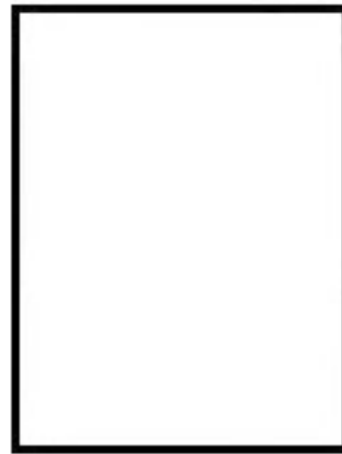
¹ This paper was originally presented at the Second International Colloquium on Semiotics, Kazimierz, Poland, September 1966.

Traduzione da ritoccare p. 101

... per traduzione diretta, piuttosto che in modo riflesso [*by reflection*], proprio come avviene nella vita reale.



A



B

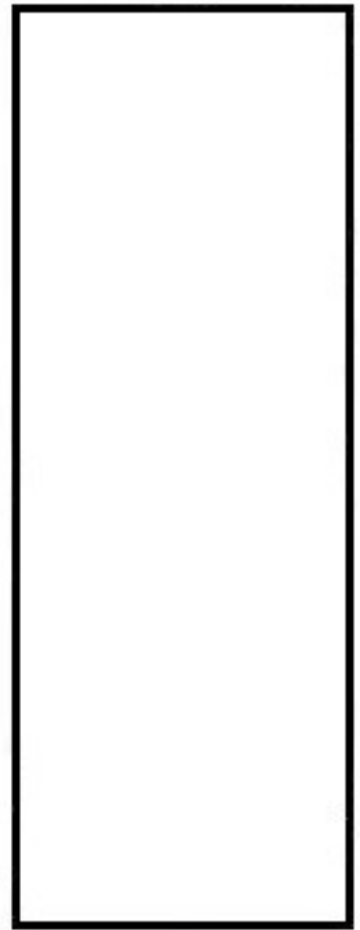


diagramma 2



Pablo Picasso,
Nu de dos
(1956, sul mercato,
mutualart.com)

canes le 22.12.
56.

Picasso



Pablo Picasso,
Nu de dos
(ribaltata)



Rovesciamento della S

Iscrizione da Ps. 53, 3 (D[EU]S IN NOMINE TUO SA[L]VU[M])
Capitello del lato E del chiostro dell'Abbazia di S. Pietro,
Moissac (XII sec.)

Romanesque Art

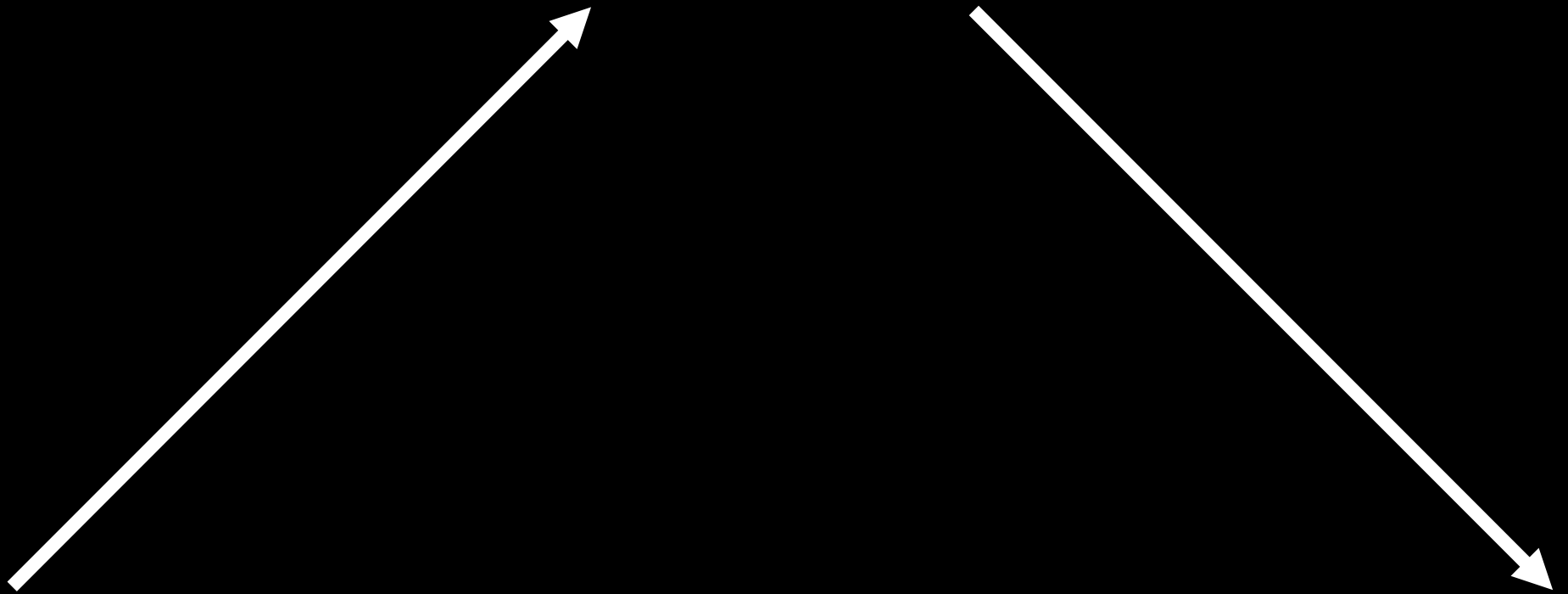
Meyer Schapiro

Selected Papers



Un altro arcaismo nelle iscrizioni del chiostro è l'inversione della N e della S [...] – una pratica comune nella scrittura dei bambini e di chi ha da poco appreso a scrivere.

[Meyer Schapiro, *La scultura romanica di Moissac* (1931), in *Arte romanica*, cit., pp. 145-291: 286 nt. 77.]





Icona della *Scala del Paradiso* di Giovanni Climaco
(XII sec. Monastero di Santa Caterina, Sinai)



Icona della *Scala del Paradiso* di Giovanni Climaco (ribaltata)

N° 28
Azzurra Partners

SARDEGNA endless island SARDEGNA endless island SARDEGNA endless island

FESTIVAL DELLE PRO LOCO

16° Raduno Regionale Eno Gastronomico delle Sagre Paesane



a SESTU

1 e 2 ottobre 2022

in località San Gemiliano

dalle ore 19.00 vi attendono tante specialità tipiche regionali cucinate dalle Pro Loco della Sardegna

Esigete solo i prodotti
Assoc. Nazionale Pro Loco Sardele
Telefono: 071.2819554
email: proloco@proloco.org

Seguici su 





S. LUCIA V. M.

A SANTA LUCIA VERGINE E MARTIRE

PREGHIERA

O gloriosa Martire della Cattolica Chiesa, luce di santità ed esempio di fermezza, pensando alle tue sublimi virtù, nasce in me la brama di praticarle, ma sono debole a tanto: perciò a te mi volgo o vergine e ti prego di ottenermi dal Sommo Bene la costanza nell'effettuare il mio desiderio ed una scintilla del tuo divino amore: acciocchè io sprezzi, al par di te, i vani piaceri terreni aspirando solennemente ai gaudi eterni.

Così sia.

Con approvazione ecclesiastica

Isonzo 12 bis

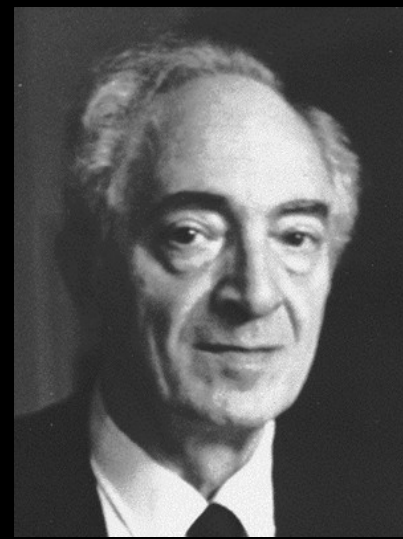


PRINTED
IN ITALY ©



Grandezza del soggetto e visibilità a distanza
Resti della statua colossale di Costantino
(IV sec., Musei capitolini, Roma)

Meyer Schapiro



- **Dimensioni:**
 - **Grande formato:**
 - grandezza del soggetto
 - visibilità a distanza (aspetto non contenutistico)
 - **Piccolo formato:**
 - intimità, delicatezza, preziosità
 - economicità, maneggevolezza (aspetto non contenutistico)



SCRIPTORIUM BENEVENTANO
BENEVENTAN SCRIPTORIUM

Rotolo dell'Exultet (Exultet 2)
Exultet roll (Exultet 2)

Seconda metà dell'XI secolo
Second half of the 11th century

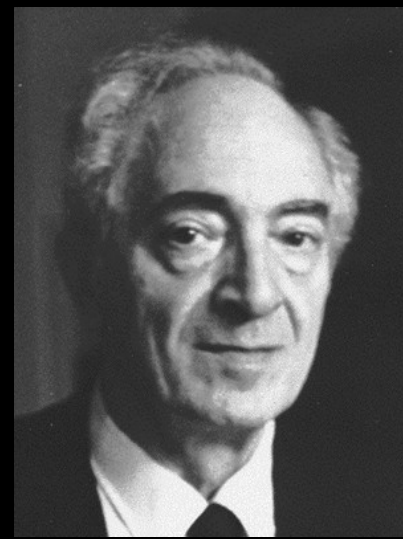
Pergamena miniata / Illuminated parchment

*Rotolo dipinto
Exultet, scriptorium
beneventano (seconda
metà XI sec., Museo
dell'Opera del Duomo,
Pisa)*



*Differenze di valore tra le figure di una miniatura
Il centurione di Cafarnao
(Codex Egberti, c. 980, Staatsbibliothek Trier)*

Meyer Schapiro



- **Dimensioni:**
 - **1. in funzione del valore e della visibilità**
 - **2. dimensioni del campo e degli elementi dell'immagine**
 - **in relazione agli oggetti reali raffigurati**
 - **nelle relazioni reciproche**



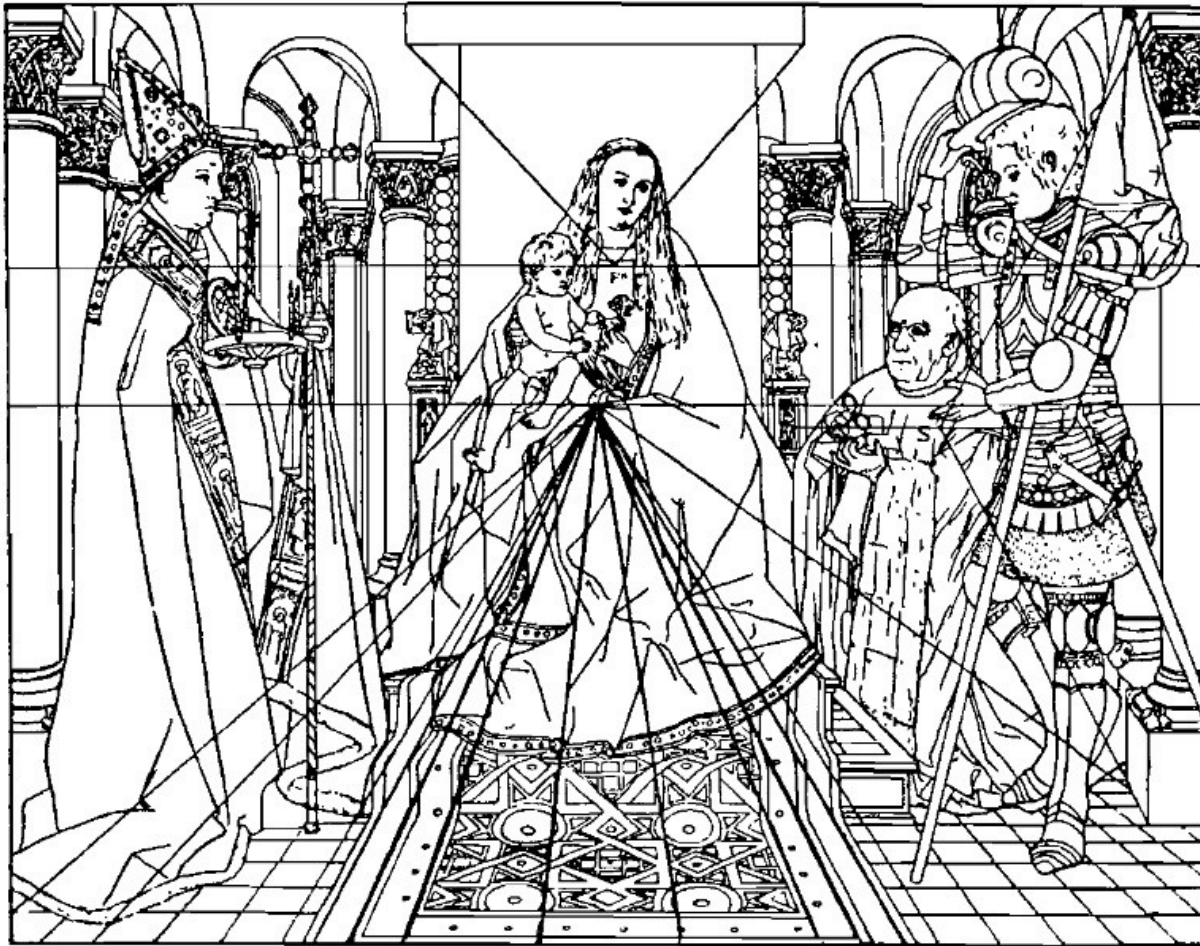
*Grandezza degli edifici
subordinata a quella delle
persone*

Lato destro del portale
(XII sec., Abbazia di S.
Pietro, Moissac)

R EXIMIA ALTIORIS CONDIGNI EIVS METAI - HIC EVANGELICAE QUATTUOR ATQUE TVSAE



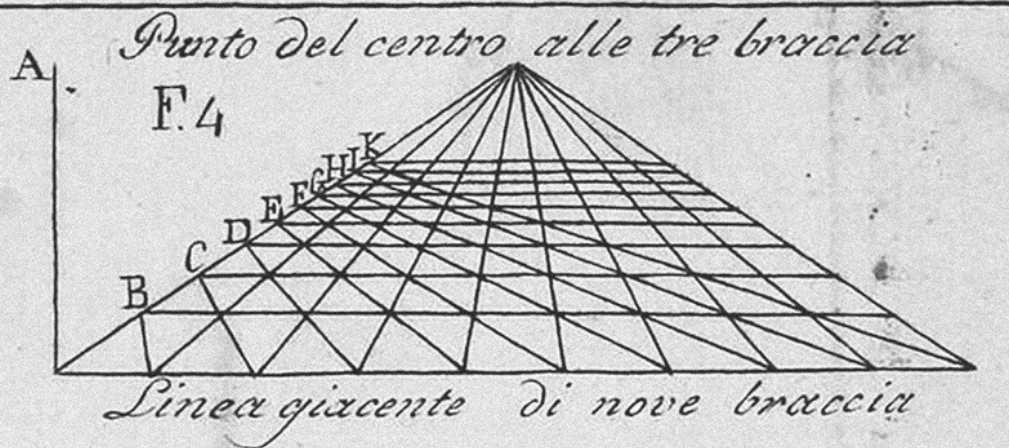
Cristo in gloria, evangelisti, simboli e profeti
(Prima Bibbia di Carlo il Calvo, IX sec., ms. lat 1, f. 330v, Bibliothèque Nationale, Parigi)



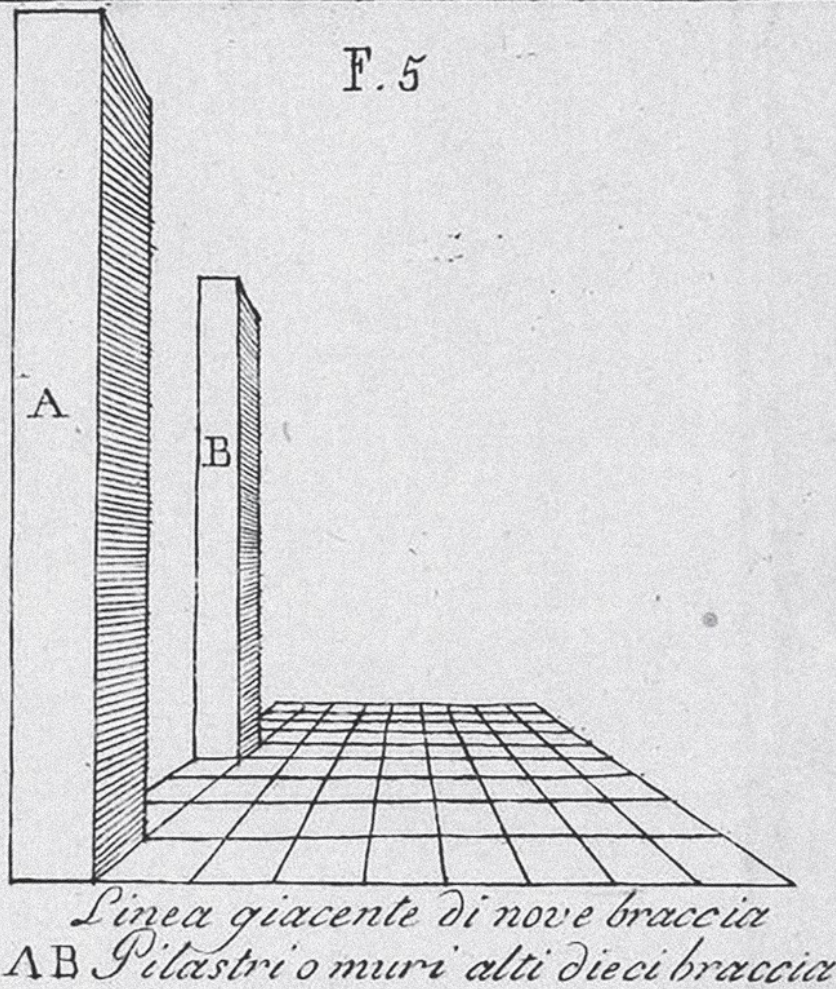
Textfig. 6. Perspektivisches Schema der Madonna v. d. Paele von Jan v. Eyck
 (Brügge, Musée communal, 1436).
 Mit Benutzung des Diagramms von G. J. Kern.

Prospettiva empirica del Nord Europa

Schema prospettico di: Jan van Eyck, *Madonna del canonico van der Paele* (1436, Groeningemuseum, Bruges) (da Erwin Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*, 1924)



A. punto della veduta alto tre braccia. B. C. D. E.
F. G. H. I. K. linee parallele



Prospettiva geometrica italiana

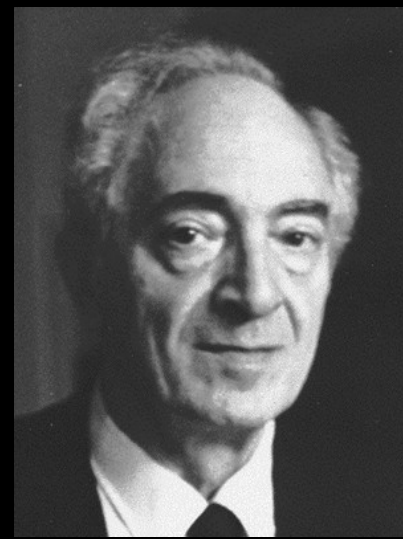
Diagramma che mostra le linee prospettiche che portano a un punto di fuga (in alto); diagramma che mostra i pilastrì in prospettiva su una griglia (in basso) (da Leon Battista Alberti, *De Pictura*, 1435-1436)



Handwritten text in a medieval script, likely Armenian, surrounding the illustration. The text is arranged in several lines above and below the central image, providing a narrative context for the scene depicted.

Ultima cena di Alessandro Magno a Babilonia, cod. con il Romanzo di Alessandro (XIV sec., ms. 424, f. 117r, Biblioteca di San Lazzaro degli Armeni, Venezia)

Meyer Schapiro



- **Differenza tra immagine e linguaggio verbale:**
 - ogni parte della linea di contorno corrisponde a una parte dell'oggetto raffigurato
 - ogni parte della parola non corrisponde a una parte dell'oggetto raffigurato
- **Implicito riconoscimento:**
 - convenzionalità del linguaggio verbale
 - assenza del problema della doppia articolazione nelle immagini

Linguaggio verbale

- **Doppia articolazione:**
 - **1° livello:**
 - **componenti con significato semantico**
 - **(parole)**
 - **2° livello:**
 - **unità minime**
 - **(fonemi)**
 - **si combinano per formare il 1° livello**



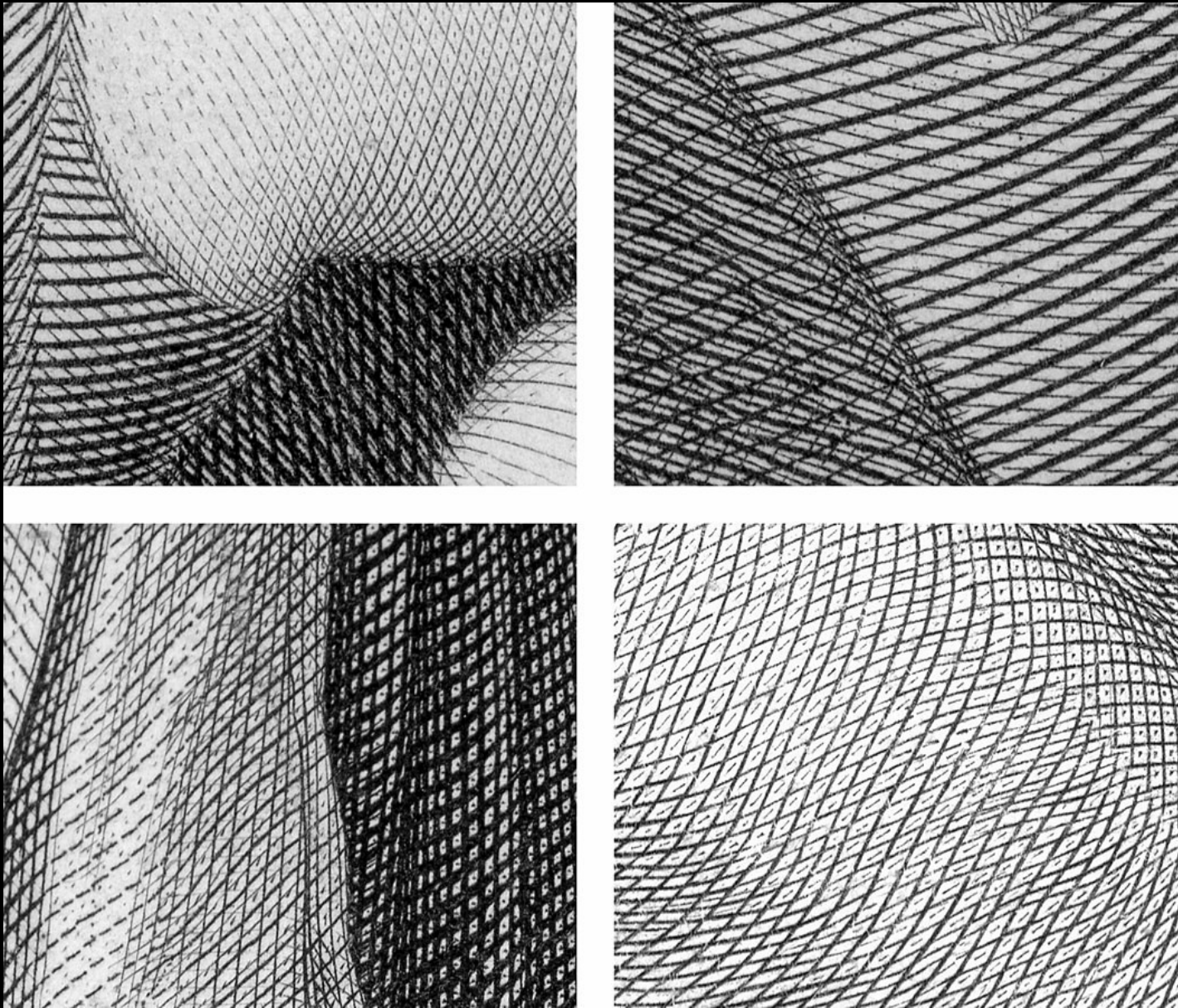
Contorno nero su fondo bianco
Ritratto di Superman



Contorno bianco su fondo nero
Ritratto di Superman



Incisione a bulino
Jan e Rafael Sadeler, *San Paolo eremita*
(1598, sul mercato, ghilli.it)



Incisione a bulino

Tony Pecoraro, Particolari ingranditi cinque volte di un'incisione a bulino (da Wikimedia Commons)



Claude Monet, *Ponte su un laghetto di ninfee* (1899, Metropolitan Museum, New York)



Meyer Schapiro

Per una semiotica del linguaggio visivo

a cura di Giovanna Perini



Naturalmente Schapiro è perfettamente consapevole (e lo dice più volte, in più occasioni) dell'imperfezione del parallelismo tra verbale e visivo, pur ricondotti a una superiore unità semiotica che costituisca il compimento ideale delle classiche equazioni tra pittura e poesia e/o retorica [...], e in particolare sa che il rapporto di certi singoli segni non mimetici costitutivi dell'immagine (linee di contorno, trattini, puntini, macchie) non è esattamente lo stesso del singolo morfema rispetto al medesimo referente. [Giovanna Perini, Meyer Schapiro, cit., p. 39.]

Il Pensiero

rivista di filosofia

Anno 2005 | Volume XLIV | Fascicoli 1-2

Ricordo di Leo Lugarini

*

L'Europa e il Sacro

Massimo Adinolfi

Donatella Di Cesare

Massimo Donà

Félix Duque

Leo Lugarini

Bruno Minozzi

Vincenzo Trione

Adriano Vinale

Vincenzo Vitiello



Materiale protetto da copyright

Monet, Manet, Degas, Renoir, Sisley e Pissarro compiono una decisa rivoluzione nel modo di percepire le forme del mondo. Di un albero, ad esempio, rappresentano solo alcuni aspetti particolari; rendono indistinte le parti, come se fossero fuse l'una nell'altra; svelano un universo fatto di velature atmosferiche, di variazioni cromatiche e luminose. Convinti che, in natura, non vi siano linee, essi, ricorda Schapiro, criticano «l'arbitrarietà del contorno in quanto entità distinte»¹;

¹ M. Schapiro, *Campo e veicolo*, cit., pp. 108-109.

Il Pensiero

rivista di filosofia

Anno 2005 | Volume XLIV | Fascicoli 1-2

Ricordo di Leo Lugarini

*

L'Europa e il Sacro

Massimo Adinolfi

Donatella Di Cesare

Massimo Donà

Félix Duque

Leo Lugarini

Bruno Minozzi

Vincenzo Trione

Adriano Vinale

Vincenzo Vitiello

rappresentano il visibile in maniera intensa, accostando macchie senza confini.

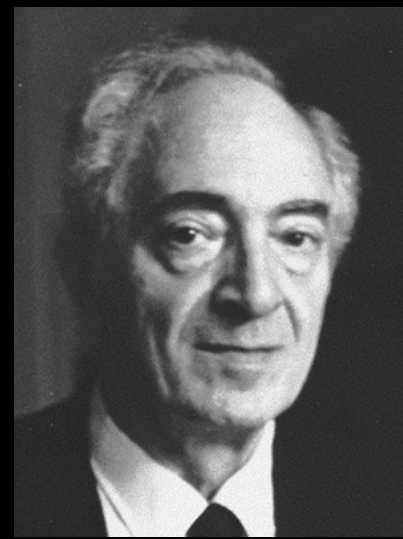
Sono infrante le *corrispondenze dettagliate* tra le parti di un oggetto.

Si inaugura un sentiero che conduce verso la contemporaneità.



Meyer Schapiro

- **Arbitrarietà della sostanza-immagine**
 - **(contestualizzazione storica):**
 - tanto del contorno
 - quanto della macchia o della pennellata impressionista





Georges Braque, *Natura morta: Le Jour*
(1929, National Gallery, Washington)

MEYER SCHAPIRO

Modern Art

19th and 20th Centuries

SELECTED PAPERS



Non poche forme, proporzioni, colori, luminosità, dimensioni, figure e movimenti connessi alla riproduzione della realtà esterna sono scomparsi dalla pittura; e contemporaneamente l'estetica astrattista ha scoperto nuovi aspetti e relazioni congeniali a chi pratica una simile esclusione. Ben lungi dal creare una forma assoluta, sia l'arte astratta che quella naturalistica conferiscono una particolare importanza, sempre legata al tempo, a qualche elemento come il colore, la superficie, il profilo o l'arabesco, o a qualche tecnica formale. [...]

MEYER SCHAPIRO

Modern Art

19th and 20th Centuries

SELECTED PAPERS



PREFACE BY ADRIENNE BAXTER BELL

Nel volume *Lo spirituale nell'arte*, pubblicato nel 1912, Kandinskij, uno dei primi autori di quadri rigorosamente astratti, parla a più riprese della necessità interna come dell'unico criterio di scelta degli elementi del quadro, esattamente come la libertà interiore, precisa, è l'unico criterio etico.

[Meyer Schapiro, *Natura dell'arte astratta* (1937), in *L'arte moderna* (1978), tr. it., Einaudi, Torino 1986, pp. 200-225: 210 e 219.]



Samuel van Hoogstraten,
Les pantoufles (1658,
Louvre, Parigi)



Piet Mondrian,
*Composition (n. III) blanc-
jaune* (1935-1942,
SFMoMA, San Francisco)

MEYER SCHAPIRO

Modern Art

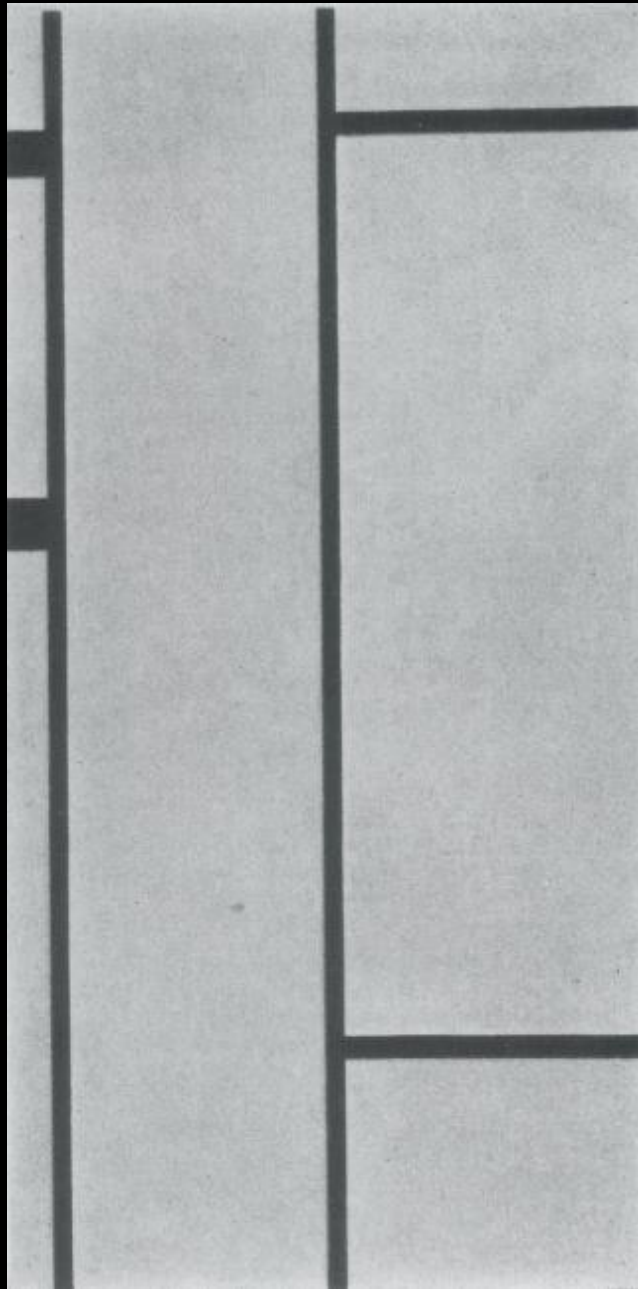
19th and 20th Centuries

SELECTED PAPERS



Mondrian applicò il principio di una griglia aperta simmetrica anche alle sue più usuali tele oblunghie, ma con effetto decisamente architettonico per la rigorosa concordanza tra le linee dipinte e i bordi paralleli del campo.

Il quadro che prendo ad esempio fu dipinto nel 1935 [...] e poi rifatto sulla medesima tela qualche anno dopo [...].



Piet Mondrian, *Composition (n. III) blanc-jaune*, primo (1935) e secondo (1942) stato

MEYER SCHAPIRO

Modern Art

19th and 20th Centuries

SELECTED PAPERS



PREFACE BY ADRIENNE BAXTER BELL

In entrambi i casi, due lunghe linee dal bordo inferiore a quello superiore ripartiscono il campo in tre sottocampi, come le campate di un'alta facciata.

Una di queste linee è al centro della tela, e assieme alla linea parallela a sinistra, definisce uno spazio centrale aperto alle estremità superiore ed inferiore.

Le tre campate si fanno progressivamente più strette da destra verso sinistra, come nel caso di una facciata osservata da destra.

MEYER SCHAPIRO

Modern Art

19th and 20th Centuries

SELECTED PAPERS



PREFACE BY ADRIENNE BAXTER BELL

Ma vi si può anche vedere lo schema di due edifici vicini separati da uno spazio vuoto, ciascuno dei quali si estende indefinidamente su tre lati ed è asimmetricamente coperto alla vista dal taglio di una cornice simile a una finestra.

In entrambe le versioni, la simmetria richiamata dalla linea verticale centrale viene contraddetta dalla ripartizione della tela in tre campi diseguali.

MEYER SCHAPIRO

Modern Art

19th and 20th Centuries

SELECTED PAPERS



PREFACE BY ADRIENNE BAXTER BELL

La suddivisione delle campate laterali mediante bande orizzontali più brevi che delimitano figure rettangolari dall'area e dalle proporzioni estremamente diverse rende più evidente l'asimmetria, pur riequilibrando, d'altra parte, le disequaglianze delle due metà della tela.

Tutti questi sottorettangoli sono aperti su uno o due lati.

Mondrian doveva essere profondamente insoddisfatto della prima versione, tanto che, ritornando sullo stesso schema verso il 1942, non si limitò a realizzarne una variante su un'altra tela, ma ritoccò l'originale [...].

MEYER SCHAPIRO

Modern Art

19th and 20th Centuries

SELECTED PAPERS



PREFACE BY ADRIENNE BAXTER BELL

Aggiungendo le orizzontali – una a destra e una a sinistra – riallineò le divisioni delle due campate e realizzò un ordine ritmico più evidente nelle proporzioni degli spazi bianchi sui due lati. L'orizzontale è stata rafforzata rispetto alla verticale, come in altri dipinti dei suoi ultimi anni. Un nuovo fattore di asimmetria e di contrasto nell'equilibrio tra le due metà della tela è l'accentuazione dei rettangoli sugli angoli diagonalmente opposti della tela mediante l'aggiunta del colore.

[Meyer Schapiro, *Mondrian. Ordine e casualità nella pittura astratta* (1978), in *L'arte moderna*, cit., pp. 246-280: 256.]