

Introduzione

di Lucia Corrain e Paolo Fabbri

“L'immagine mi dice se stessa”, vorrei dire. Vale a dire, ciò che essa mi dice consiste nella sua propria struttura, nelle sue forme e colori.

Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*.

In apertura

È questa la prima raccolta di saggi di Louis Marin pubblicata in Italia: uno studioso che, a ragione, può essere considerato un *maître à penser* della cultura francese. Un modo per rendere giustizia a una personalità il cui lavoro ha segnato profondamente lo studio della rappresentazione visiva, e non soltanto. Ma anche per ricordare un ricercatore che aveva frequentato con costanza e passione l'Italia. In un arco di tempo pressoché ventennale, precisamente dagli anni settanta fino alla fine degli anni ottanta, a chi frequentava un certo ambiente della semiotica italiana, capitava abbastanza frequentemente di ascoltare una conferenza, o anche una semplice lezione universitaria, di Louis Marin. Una figura interessante, il fiero naso diritto, il volto circoscritto da una corta barba bianca, che coinvolgeva totalmente il pubblico con la sua voce carnosa, con la sua oratoria appassionata, oltre che per i temi che trattava. I contenuti delle sue comunicazioni (e poi i testi scritti che ne seguivano) sono stati, e continuano a esserlo, di grande stimolo per le molte persone che hanno avuto il piacere di conoscerlo e per tutti coloro che pongono al

centro dei propri interessi la rappresentazione visiva e che, per forza di cose, sono tenuti a un proficuo incontro con il suo pensiero.

Anche scorrendo semplicemente i titoli dell'imponente mole di scritti che Marin ci ha lasciato – più di trecento articoli e una ventina di libri, qui riuniti in una bibliografia completa –, è possibile rendersi conto dell'ampiezza dei suoi interessi. Dalle problematiche teoriche (come quelle sull'enunciazione e sul segno) all'autobiografia; dalla regalità e la politica barocca al sublime e alla mistica; dalla pittura "classica" (in particolare Poussin e Philippe de Champaigne) a quella contemporanea (Klee, Pollock, Stella, Jasper Johns, Cremonini); dagli aspetti legati alla culinaria e alla corporalità fino alle favole di Esopo e Perrault, senza trascurare il teatro, il cinema, la fotografia. Il tutto sorretto da una metodologia implicita nel suo saper fare descrittivo, capace di mettere in relazione anche cose o aspetti molto diversi, attraverso l'individuazione di costanti e di meccanismi analoghi. È il caso, ad esempio, del libro *Utopiques: Jeux d'espace* (1973), dove, partendo dal rigoroso studio dell'*Utopia* di Tommaso Moro, estende l'analisi ad altre rappresentazioni utopiche: una pianta di città del XVII secolo, un frammento di Borges, la città cosmica di Xenakis, fino alla "degenerazione utopica" di Disneyland.

Ne emerge il ritratto di un intellettuale caratterizzato da una variegatissima ricchezza di sapere, per il quale la ricerca diventa una forma di vita e non un'ossessione fine a se stessa; per Marin, infatti, la ricerca rappresenta un'originalità e un'eleganza dello sguardo, che imprime la sua marca fino ad appropriarsi in maniera personale e inedita degli oggetti e dei testi (Quéré 1994). Una componente, questa, che emerge con grande evidenza nel percorso del suo fare, dove il continuo ritorno a temi già trattati, il riprenderli per ampliarli, metterli in rima fra di loro, farli entrare in un diverso contesto problemati-

co, non va considerato come pura e semplice ridondanza, bensì come un modo per accostarsi sempre più profondamente ed esaustivamente agli oggetti di analisi. La ricorrenza reiterata dell'*Autoritratto* del Louvre di Poussin, per fare solo un esempio, mira a esaurire le potenzialità del testo, trattandolo all'interno del carattere metapittorico della cornice, del ruolo del pittore che dipinge se stesso, della relazione con altri autoritratti e con l'autobiografia, e altro ancora. E in questo senso, va anche interpretato il suo modo di scrivere. La scrittura di Marin, infatti, è una scrittura lenta, ma che porta, talvolta procedendo anche per sincopi e sospensioni, a una sorta di intimità con il suo pensiero, con l'oggetto o la tematica trattata, che ha il potere di catturare e coinvolgere appassionatamente il lettore.

Come si può facilmente comprendere, data la vastità degli interessi di Marin, molte avrebbero potuto essere le scelte possibili per "confezionare" un'antologia di suoi scritti. Quella che qui viene presentata privilegia il rapporto tra semiotica e filosofia, in quanto questa *liaison* costituisce una delle sue prime e prioritarie preoccupazioni, rintracciabile, con differente gradualità, in pressoché tutta la sua produzione.

Lo sguardo di Marin, dunque, viene a caratterizzarsi per la presenza di due fuochi, che lo portano a una visione di tipo "ellittico". Ma se il termine ellittico può evocare anche il significato di omissione di qualcosa che, al contrario, il contesto richiederebbe, nel caso di Marin non è affatto così. Il suo sguardo ellittico, infatti, non è mai caratterizzato da fissità e monocolarità, è piuttosto il risultato di un continuo e costante accomodamento fra due fuochi: quello filosofico e quello semiotico, all'interno di un vero e proprio rapporto dialogico. Il localismo e le problematiche emergenti da un singolo testo pittorico, da una serie di testi vengono da Marin inquadrati entro un'ottica di cause e principi più generali. Il risultato fina-

le, per quanto raffinato ed estremamente minuzioso, può risultare talvolta di non facile comprensione specie per coloro che lo leggono *stricto sensu*, in particolare per i filosofi e gli storici dell'arte "puri".

Il formante semiotico

Per quanto sia evidente che in Marin filosofia e semiotica procedano in parallelo, ripercorrendo i suoi scritti non è difficile constatare come il paradigma semiotico svolga un ruolo di fondamentale importanza nella formazione del suo pensiero. Ruolo, a nostro avviso, che non è sufficientemente messo in luce nella *Postfazione* di Giovanni Careri, uno dei suoi migliori allievi. Infatti, leggendo anche solo gli articoli qui riuniti, è possibile ricostruire il *background* semiotico dello studioso francese, fortemente ancorato alla conoscenza dei padri fondatori della disciplina: Peirce, Hjelmslev, Barthes, Jakobson, Greimas, Benveniste, per citare solo quelli maggiormente accreditati. Ma di pertinenza semiotica risulta essere anche l'intero dispositivo teorico e la panoplia della strumentazione impiegata. Sul piano del metodo si ritrova sempre l'esigenza di reperire le equivalenze strutturali, come testimonia la recensione del libro *Arte del descrivere* di Svetlana Alpers (1984), dove, nell'apprezzare le qualità del volume, si segnala parallelamente la mancanza di una precisa definizione semiotica della coppia oppositiva descrizione *vs* narrazione. Tematica alla quale Marin ha dedicato, invece, molte delle sue riflessioni, apportando anche contributi originali, come ad esempio nell'opera *Le récit est un piège* (1978) e, in questa raccolta, nell'articolo *Mimesi e descrizione*. E inoltre, nel ricorso ai dispositivi di modalizzazione, del quadrato semiotico, della narratività e dell'enunciazione, debraiaggio e embraiaggio inclusi; nell'esigenza di esplorare i fenomeni

metatestuali e di riflessività del segno; nella definizione del ruolo dell'icona tra l'indice e il simbolo, dando vita a quella che si può considerare una vera e propria semantica della rappresentazione, comprensiva della sua pragmatica, cioè della disimplicazione dal testo delle sue condizioni di comunicazione.

Un altro interessante capitolo della produzione di Marin riguarda la semiotica e la storia della filosofia del segno. In un articolo dell'*Encyclopedia of Semiotics* riprende l'insieme delle sue ricerche sulla critica della rappresentazione nella Logica di Port Royal, già esplorata da Michel Foucault. In particolare, è interessato alla riflessione sul segno linguistico e visivo – come il ritratto e l'autoritratto – su cui si fonderanno le sue ricerche successive fino all'ultimo straordinario libro sul grande pittore “giansenista” Philippe de Champaigne. E ancora lo studio della teoria segnica e retorica nei *Pensieri* di Pascal costituirà una costante che interagisce con i testi visivi della cultura classica francese.

È Lyotard (1975) che per primo ha fissato con acutezza il ruolo sacramentale del segno nella formazione dell'attività successiva di Marin, definendolo “*sémioticien de grand talent*”, per il quale “*le signe est l'hostie et l'inverse*”.

L'apparato formale dell'enunciazione

Ma il movimento decisivo che ha fatto di Marin il maggior semiologo dell'arte è l'estrapolazione e la ri-figurazione del concetto e del meccanismo di enunciazione. A partire dall'analisi di Benveniste (1971a) sui tempi verbali, e tenendo sempre in debita considerazione le ricerche linguistiche e stilistiche che ne sono conseguite – tra le quali si ricordano quelle della Banfield (1982) sul discorso indiretto libero –, senza preoccuparsi degli “specifici” linguistici, Marin non estende al visivo le no-

zioni proprie della lingua, ma ripensa il paradigma dell'enunciazione nell'ambito di una semantica della rappresentazione, intesa come meccanismo di senso soggiacente alle differenti realizzazioni espressive. Alla radice del termine /Enunciazione/ c'è *nun-*, un visibile gesto d'assenso che troviamo ad esempio in verbi come /*an-nuire*/.

Marin, dunque, ha integrato la visione semiotica degli anni settanta, troppo legata alla teoria "oggettale" dell'informazione, con una componente essenziale come quella dell'iscrizione della soggettività e dell'intersoggettività nel testo stesso della rappresentazione. Inoltre, estende la svolta "soggettale" di Benveniste e ne verifica con analisi puntuali (sia negli autoritratti che nelle autobiografie, in particolare quella di Stendhal), la pertinenza e la relativa traducibilità in testi appartenenti ad altri sistemi semiotici. Nella continua e sistematica messa a punto di questi aspetti incontra e sviluppa le ricerche di alcuni studiosi – come Schapiro (1973) e Uspekij (1973) –, che avevano visto la relazione tra frontalità e profilo come strategie deittiche, presentative della rappresentazione, aprendo contemporaneamente la ricerca della semiotica a venire, fra cui va ricordato l'importante lavoro della Frontisi-Ducroux (1995) sul problema delle apostrofi nella produzione vascolare greca.

La deissi, nel lavoro di Marin, si fa apodeissi. Non applicazione apodittica di modelli canonici a un testo qualsiasi – per qualcuno sarebbe questo il fare semiotico!? – ma di-mostrazione articolata della polisemia dei punti di vista visivi e della polifonia di quelli linguistici. Anche se spesso la dimostrazione si è incentrata sulla rete antropomorfa dei gesti o degli sguardi, in quanto tracciati invisibili che reggono l'enunciato del quadro, le applicazioni alle figure di cornice risultano altrettanto efficaci. Così come l'estensione del punto di vista alla dominante del potere, che permette una lettura intrigante delle rappre-

sentazioni della regalità seicentesca in Francia, concretizzata soprattutto nel libro *Le portrait du roi* (1981a).

Le strategie complesse di iscrizione della soggettività e i sofisticati meccanismi intersoggettivi hanno aperto un futuro di ricerca a tutto un campo che prima di Marin non esisteva. È il caso di Stoichita (1998), il quale fa fruttare molte aperture di Marin nel contesto delle teorie che la pittura sarebbe in grado di esplicitare attraverso i suoi specifici mezzi (cfr. anche Fabbri 1998). Ma Marin ha mirato più lontano e compiuto un passo ulteriore: ha ripensato il piano filosofico che presuppone e sostiene la teoria enunciazionale. Per lui, infatti, “tutto il sistema semiotico della lingua precipita nella semiotica dell’enunciazione”.

Una tematica, quella dell’enunciazione, che percorre come un filo rosso gran parte della sua produzione scritta e di cui si può individuare l'*incipit*, per quanto concerne la pittura, in un fondamentale articolo del 1975; in questo caso l’analisi del cartone di Le Brun raffigurante l’incontro tra il re di Francia e quello di Spagna consente di individuare concretamente il sistema di “traduzione” da un sistema all’altro, dimostrando che la pittura può, con mezzi propri, talvolta anche molto raffinati, esprimere la soggettività e l’intersoggettività, esattamente come fa la lingua con il sistema deittico. Marin, sulla scorta di Benveniste, si propone di individuare negli enunciati iconici la fondamentale distinzione fra le due principali modalità discorsive: “storia” e “discorso”.

È evidente che esiste sempre un narratore, anche qualora la sua enunciazione si segnali nella soppressione, nella cancellazione o nella *dissimulazione* delle sue marche nell’enunciato. Benveniste spiega che il piano storico dell’enunciazione si delinea come enunciazione nell’escludere ogni forma “linguistica” autobiografica, “io”, “tu”, “qui”, “ora”; e nell’ambito temporale, il “presente”, per ricorrere alla forma della terza persona e ai tre tempi che caratterizzano il passato, l’aoristo, l’imperfetto e il piuccheperfetto. Qual è allora il

piano specifico di enunciazione del quadro narrativo? Qual è la sua istanza? Qual è la situazione narrativa in cui l'atto narrativo ha luogo? Si percepisce qui il carattere radicale della questione posta dallo spostamento del "modello" linguistico all'opera pittorica, dal momento che nel testo scritto, l'analisi ha come oggetto l'espressione del tempo nella sua struttura formale e materiale. Ci sono dei verbi, dei pronomi nel linguaggio della pittura? Include marche temporali? Può un quadro, nella sua immanenza esprimere il passato? E il problema si complica [per il fatto] che non si tratta solo di racconti, ma di racconti storici, che hanno una pretesa di verità, che vogliono presentare degli avvenimenti accaduti veramente nel passato (Marin 1980b, p. 144).

Una delle chiavi di ingresso all'enunciazione pittorica è costituita dalla presenza dei deittici; ma nel caso di un quadro di storia – come quello preso in esame da Marin – essi saranno sottoposti alla "cancellazione", o più precisamente della "denegazione" di ogni riferimento delle coordinate della soggettività, dello spazio e del tempo proprie della situazione di enunciazione/ricezione. La messa in discorso, il modo di narrare, in pittura riguardano soprattutto la spazialità e la temporalità. E poiché la pittura non dispone di un supporto isomorfo al tempo raccontato (come invece la scrittura), essa potrà far ricorso alla temporalità solo mediante il dispositivo che le è proprio: la spazialità. Attraverso la spazialità, dunque, è possibile rintracciare la grammatica del sistema deittico, che per Marin viene ad esempio veicolato dalla prospettiva legittima. Uno strumento tecnico, governato da rigorose leggi ottico-geometriche, con il quale si viene a stabilire una coincidenza fra l'occhio "produttore" e lo sguardo "osservatore". D'altra parte, è solo a partire da quel preciso punto di vista che l'enunciatore può imporre una lettura univoca dell'enunciato, anche perché tale punto viene a simulare la sua posizione nell'enunciato stesso, luogo che l'osservatore è obbligato a occu-

pare. Il punto di vista prospettico è l'equivalente dell'io-qui-ora; ma, nel quadro di storia, l'istituzione di tale punto viene negata, in quanto:

la presenza dell'avvenimento nel suo istante di rappresentazione, nel suo enunciato, si impone allo spettatore nel suo divenire autonomo al posto del processo di produzione rappresentativa: "in luogo di ..." o "al posto di ...", ovvero per spostamento del suo punto di origine. L'enunciazione si oggettiva nell'enunciato, il processo di produzione nella narrazione nel prodotto del racconto: oggettivazione attraverso la quale, [...], il racconto diventa storia (*Ibid.*, p. 164).

Un'oggettivazione che anche la particolare postura dei personaggi del cartone analizzato da Marin, tende a rimarcare. La scena, infatti, sembra narrarsi da sola, anche perché gli attori del racconto, disposti in fregio, sono pressoché tutti in una posizione di profilo che esclude la comunicazione con il fuori quadro e che annulla l'altra direzionalità, propria della prospettiva: quella convergente nel punto di vista.

Sulla scorta dell'importante scritto di Marin, integrato al contributo di Greimas e Courtès (1986), Omar Calabrese (1985) va ben oltre la questione se sia corretto applicare le procedure dell'enunciazione alla pittura e preferisce porsi la domanda se "le teorie dell'enunciazione non siano pertinenti a presunte o reali teorie della pittura in quanto attività comunicativa". Questo interrogativo lo porta a concludere che "la teoria dell'enunciazione non è applicabile alla pittura, ma è *una vera e propria teoria della pittura*; [e] che la prospettiva lineare non solo è un dispositivo tecnico, logico e filosofico, ma è *una teoria della comunicazione*" (*Ibid.*, p. 37). È in questa direzione che convergono le ricerche più interessanti della storia dell'arte attuale (Baxandall 2000; Belting 1990).

Se il polo dell'attività linguistica che attualizza l'enunciazione è un processo proiettivo presente nell'e-

nunciato, il quale si manifesta con la denegazione del punto di vista, questo genera a sua volta effetti illusori contemporaneamente opposti e sincretici: l'*illusione referenziale* e l'*illusione enunciazionale*. Più precisamente, conduce alla realizzazione di un discorso "oggettivo", stabilendo meccanismi di costruzione del testo apparentemente estranei al soggetto dell'enunciazione. Questo, però, inevitabilmente lascia nel testo marche del suo passaggio, perché il testo non può esprimere l'oggettività se non a partire da *un* punto di vista, quello prospettico e quello in cui l'enunciatore e l'enunciatario vengono a coincidere. La referenza viene così a essere semplicemente un simulacro della "verità" del mondo naturale.

In questo senso, la prospettiva è una sorta di atto "schizofrenico" rispetto al duopolio soggettività/oggettività, che fra l'altro ha l'intrinseca conseguenza, sul piano dell'oggettività, di far "dimenticare" il supporto materiale del quadro, che si trova completamente "assorbito" nel quadro come piano trasparente.

I testi raccolti

La raccolta di saggi qui presentata è stata suddivisa in tre parti. La prima, dal titolo "Il gesto teorico", propone un articolo dedicato alla questione della persona e del tempo nel discorso, un problema teorico riguardante l'enunciazione che, come abbiamo visto, costituisce l'orizzonte di riferimento di grandissima parte degli scritti del nostro autore. La seconda, "Le forme del visibile", riunisce gli articoli relativi ai problemi del vedere oltre quanto viene effettivamente rappresentato. La terza sezione, intitolata "I limiti della pittura", tratta le problematiche della metapittura, della metarappresentazione, della ricezione e della "irrapresentabilità".

Il denso articolo *Note critiche sull'enunciazione: la questione del presente nel discorso* indaga, a partire da Benveniste (1985), la questione dell'“io” e del presente nel discorso, con un lungo excursus su quanto detto da Aristotele, Platone, Sant'Agostino, Freud e altri ancora. Il saggio, che a prima vista può apparire come una speculazione essenzialmente filosofica, rivela in realtà un altro intento: quello di suggerire un approccio corretto ai testi letterari e visivi. Quell'io che nel discorso parlato è l'inserzione del locutore in un momento sempre nuovo del tempo e in una testura sempre diversa di circostanze, quell'ora, quel presente che si definisce fra passato e futuro, come vengono espressi nei testi, che per loro costituzione denegano la situazione enunciativa?

Nelle proposte di ricerca del saggio *La mappa della città e il suo ritratto*, dopo aver dimostrato che la pianta è la rappresentazione della produzione di un discorso sulla città, cioè di un'enunciazione a due dimensioni, l'una transitiva, in quanto rappresenta qualcosa; l'altra riflessiva, poiché rappresenta presentando qualcosa, si interroga sul modo in cui una mappa si costituisce enunciando l'enunciazione di un discorso sulla città. La scelta di fondo della mappa riguarda il ricorso alla descrizione, nella quale il debraiaggio enunciativo fa vedere l'oggetto descritto da tutti i punti di vista, senza avvalersi di uno di essi in particolare, producendo uno sguardo sinottico che include un ordine stabile dei luoghi, in una distribuzione di rapporti di coesistenza. Ma la mappa è contemporaneamente anche una narrazione, dal momento che è la reificazione del racconto, è la somma dei percorsi (o itinerari) possibili di un potenziale viaggiatore. Due modalità che nella pianta di una città possono interagire grazie alla presenza di connettori del racconto e della descrizione, come, ad esempio, le scritte, i toponimi, le “legende”, le “vedute”, le “icone”, ma anche in base al ricorso a delegati dell'enunciazione concretamente raffigurati, che con-

templano la città dal luogo stesso in cui lo spettatore la vede: un vero e proprio prodotto del dispositivo enunciativo. In questo modo, la città viene ritratta nella mappa secondo modalità veridittive che annullano la presenza di un soggetto produttore; ma che, al tempo stesso, in ragione delle norme prescrittive e istruttive capaci di veicolare contenuti relativi al potere, diventa una “veduta” che non si limita a manifestare la pura e semplice verità. È il caso della mappa di Parigi di Gomboust – trattata nel saggio *La cornice della rappresentazione e alcune sue figure* – in cui le due immagini di bordo con le vedute da Montmartre e della Galleria del Louvre propongono a chi ne farà uso un percorso privilegiato: dal nord fino al centro, ovvero dal nord fino al luogo del re.

I due contributi, rispettivamente dedicati alla recensione del libro di Svetlana Alpers, (*Elogio dell'apparenza*), e al commento di un articolo sul *trompe-l'oeil* di Charpentrat, (*Rappresentazione e simulacro*), sono stati inseriti in questa raccolta nonostante appartengano a un genere diverso dal saggio di analisi testuale perché non si limitano a parlare di ciò che altri scrivono, bensì iscrivono le problematiche trattate all'interno del più ampio contesto della rappresentazione.

Parlando del volume della Alpers, *l'Arte del descrivere*, Marin valorizza l'opposizione strutturale fra l'arte italiana e quella olandese del XVII secolo, dimostrando che proprio attraverso la messa in sistema oppositivo dei due differenti modi di fare pittura potranno essere tracciati nuovi percorsi di analisi per l'arte in generale. In particolare, Marin raccoglie l'invito suggerito dall'arte olandese – fondata su una teoria della visione derivata dalla camera ottica – del ritorno alla “superficie”. Se l'arte olandese del secolo d'oro può fornire un nuovo modello di lavoro è proprio perché viene contrastivamente accostata a quella italiana, scalfendo così le principali metodologie critiche che hanno insegnato a

guardare le immagini pittoriche nel rapporto con la tradizione italiana. È così che si fa strada la caratteristica principale della pittura olandese, non narrativa, non albertiana, non finestra sul mondo, ma “superficie” che registra e replica la “superficie” del mondo. Una pittura che vede nel dispositivo della camera oscura la “deantropomorfizzazione” della visione, ovvero il fatto che la superficie del mondo si identifica, attraverso l’immagine, con la superficie retinica, dove il mondo produce da sé la propria immagine senza bisogno di una cornice. La camera ottica, dunque, condivide con il modo nordico di rappresentare alcune caratteristiche; nello specifico, il potente effetto di realtà basato sulla frammentarietà e sull’immediatezza che sembrano far sì che la natura possa riprodursi senza l’intervento dell’essere umano. Marin vede in questo ricorso alla superficie, nell’impiego da parte della pittura nordica di un piano non albertiano, non narrativo, un modo che potrebbe essere preso in considerazione per qualsiasi immagine pittorica. Un livello, quello della superficie, evidente ma spesso rimosso, dimenticato, la cui presa in carico impone alla descrizione un costante affinamento che va ben oltre il paradigma filosofico del convenzionalismo, dove ogni cosa è “nel suo nome e nella sua figura”. Guardare la superficie con uno sguardo ravvicinato significa anche vedere “cose” che perdono le parole che le designano e le definiscono; come descrivere, ad esempio, nell’*Arte della pittura* di Veermer, quel particolare che da lontano appare come la mano del pittore, ma che da vicino è un fascio di pure sfumature di luce senza una precisa identità?

Scardinando l’ordine proposto dall’antologia, ma rimanendo, come nel precedente contributo, all’interno della forma recensione, l’articolo *Rappresentazione e simulacro*, pone al centro della riflessione la rappresentazione in *trompe-l’oeil*. Dopo aver passato in rassegna diversi tipi di inganno dell’occhio, Marin si interroga sulle ragioni che

fanno di un *trompe l'oeil* un *trompe l'oeil*. La pura e semplice mimesi, il riflesso del mondo sulla superficie del quadro, il rendere presente uno o più oggetti o cose assenti, trovano nella prospettiva la struttura formale della rappresentazione, ma a condizione che venga denegato il soggetto teorico che la produce. Il *trompe-l'oeil*, al contrario, non viene sentito come imitazione o riflesso, in quanto non rinvia a nient'altro che a se stesso: annullando la distanza tra il modello e la sua copia, cioè sospendendo la relazione referenziale, esso intrappola l'occhio in un'apparizione che genera stupore e cancella ogni effetto di contemplazione e di teoria in nome di un effetto di presenza. Diversamente dalla mimesi, dove lo spazio rappresentato all'interno della cornice è un cubo con una faccia aperta, una finestra dischiusa e nello stesso tempo uno specchio che riflette il mondo, l'oggetto, o l'intero quadro in *trompe-l'oeil* è l'equivalente del cubo e della finestra chiusa, dello specchio oscurato. Uno spazio che espelle da sé, fino a raggiungere la superficie della tela, gli oggetti che un soggetto vorrebbe rappresentarvi. Ma il *trompe-l'oeil* è altro ancora, specie nei grandi affreschi che decorano le superfici dei luoghi regali o religiosi: è strumento, appunto, del potere politico o religioso. E lo diventa "perché il principe o il teologo si installano nel luogo del simulacro, assoggettando per suo tramite il soggetto della rappresentazione, e il potere che essa gli conferisce e che lo costituisce". L'esempio emblematico di questo tipo di rappresentazione viene individuato nella scala degli Ambasciatori a Versailles – dipinta da Le Brun – dove, per un solo e fugace istante, in una sorta di allucinazione, l'osservatore che sale le scale sa di essere visto, osservato, commentato nella sua attività di guardante-guardato, permettendo così il dispiegarsi del potere del sovrano dal quale si sta recando.

Nel contributo *Mimesi e descrizione* si affronta un argomento che ricorre costantemente nel percorso teorico di Marin: il rapporto fra parola e immagine. Il significa-

to di rappresentazione è duplice: da un lato, significa sostituire un elemento presente con uno assente, dove la sostituzione è sempre regolata da un'economia mimetica; dall'altro, significa esibire, mostrare, presentificare una presenza. Rappresentare, dunque, sarebbe presentarsi nell'atto di rappresentare qualcosa, sarebbe un'autopresentazione costitutiva di un'identità. E qui, relativamente alla descrizione di un testo visivo, sorge un problema, perché la relazione parola/immagine per Marin non deve assolutamente essere intesa in maniera "semplice", trasparente, dove le parole dicono le cose. Riferendosi alla *Vanità* di Philippe de Champaigne, egli fa notare come il quadro sia la fedele rappresentazione di tre oggetti, la messa in visione della lista dei nomi che li indicano (tulipano, teschio, clessidra). Una nominazione delle cose, però, che trascura un "niente" dell'immagine: lo sfondo, ossia l'elemento in grado di far emergere proprio quelle tre figure, un "niente" che è una rimanenza, un'eccedenza rispetto al potere di nominazione stesso. Lo sfondo è per Marin un "marcatore di virtualità", e per renderne conto la descrizione deve "spaziare attraverso l'intero campo della mimetica pittorica [...] per rinvenirvi le tracce e le gli effetti delle forze che vi operano e di cui essa è spesso la potente negazione". Solo così la descrizione sarebbe capace di rendere tutti gli effetti, anche patemici, che l'immagine riversa sul corpo dell'osservatore. In questo avvicinarsi a una descrizione sempre più "esaustiva", nel percorso di Marin rivestono un ruolo fondamentale anche i testi già scritti, che intrattengono con l'immagine un rapporto di "intertestualità"; e qui l'ampiezza delle conoscenze di Marin riserva sorprese estremamente significative, costruendo relazioni anche inattese (cfr. Pezzini 1998, pp. 221-228).

In *Figure della ricezione nella rappresentazione pittorica moderna* Marin tratta della pragmatica del rapporto tra la rappresentazione come segno e chi la riceve, la vede, la

interpreta, la legge; del modo, cioè, in cui un testo visivo iscrive al suo interno la struttura ricettiva dello spettatore. Una prima figura, o come lo stesso Marin la definisce, “una configurazione essenziale delle marche e delle marcature della presentazione della rappresentazione pittorica moderna”, è la cornice. Un elemento che possiede uno statuto di esistenza indipendente da quanto rappresentato, poiché è la condizione semiotica di visibilità del quadro, che ne regola la percezione condizionandone il passaggio dalla visione alla contemplazione estetica.

Entrando, invece, nel contenuto della pittura una delle figure della ricezione è il “commentatore”, ossia la metafigura dell’atto di ricezione, dell’articolazione fra la struttura di contenuto e quella di ricezione. E per spiegarne il ruolo, già teorizzato dall’Alberti, Marin ricorre a due arazzi di Le Brun (di uno si è precedentemente parlato riguardo all’enunciazione in relazione alla prospettiva), considerati paradigmatici per la semiotica della rappresentazione pittorica. Il primo arazzo, quello dell’incontro del re di Francia con il re di Spagna ai Pirenei, pur essendo – come si è visto più sopra – un’evidente denegazione dell’atto enunciativo, contiene parallelamente aspetti che guidano verso un corretto atteggiamento dell’osservatore. In esso, infatti, è raffigurato il “commentatore”, che esplicita il suo ruolo in due diversi personaggi: nella figura del fratello del re francese, riconoscibile e nominabile, che guarda, senza alcuna passione, lo spettatore fuori della scena, e in quella di spalle a sinistra, anonima, che indica il centro della narrazione. Due figure che istituiscono l’osservatore in quanto tale, informandolo che deve partecipare solo attraverso la passione dell’*admiratio*, quella dello straordinario e del meraviglioso, ma priva di segni corporei; una maniera per far vedere e leggere in parallelo un discorso politico e storico mirante a dimostrare la superiorità della monarchia francese. Anche nell’arazzo raffigurante *L’entrata del re a Dunkerque*, dove il

re da un'altura comanda alle sue truppe di attaccare la città, il singolare gioco di sguardi e di posture dispiega la corretta modalità passionale che deve tenere lo spettatore. Il re, simultaneamente centro dinamico della storia in movimento e "commentatore" del proprio racconto, con un gesto deittico indica la città da attaccare e con lo sguardo guarda fuori dalla scena lo spettatore, esattamente come il fratello del re, posto all'estrema sinistra, il quale reitera il suo sguardo verso il fuori quadro. Sull'albero in primo piano, ma a destra, un contadino nell'atto di togliersi il cappello, guarda la scena con l'espressione passionale dell'ammirazione che include la stima, la venerazione, il rapimento e lo stupore.

Il saggio si concentra poi sulla *Manna* di Poussin: in questo quadro Marin – anche sulla scorta della lettera-commento che Poussin invia al committente Chantelou – individua nel gruppo di sette figure in primo piano, una metarappresentazione in grado, a livello simbolico, di consentire una corretta lettura del quadro. Una sorta di istruzione per il lettore, il quale vedrà nella prima delle sette figure a sinistra il modello di comportamento da imitare per la corretta ricezione del dipinto. Una figura emergente, anche perché l'unica rappresentata in piedi, con il palmo della mano aperto, leggermente sbilanciata indietro e nell'atto di ammirare la meraviglia della carità umana "capovolta" (una figlia che nutre la madre); un esplicito invito a guardare con la medesima ammirazione il racconto complessivo, la messa in scena di quell'esempio di carità divina che è la caduta della manna.

Nell'articolo *Ai margini della pittura: vedere la voce*, viene affrontata un'altra tematica ricorrente negli scritti di Marin: i limiti della rappresentazione. Esistono delle forme di rappresentazione in cui la sostanza dell'espressione costituisce un limite alla stessa rappresentazione: la pittura, nella dimensione temporale; la parola e la musica, in quella spaziale; ecc. Questo limite, secondo Marin,

sarebbe per il pittore uno stimolo verso nuove sfide tecniche ed estetiche, capaci di portare a risultati inediti, da raggiungere attraverso la rinnovata manipolazione del sistema espressivo. In questo contesto si inserisce anche il problema della voce; più precisamente, il modo in cui, in una rappresentazione visiva, la voce può mostrarsi allo sguardo, e può essere percepita dall'occhio. Per far ascoltare questa voce dal silenzio di un testo visivo, Marin ricorre a un piccolo corpus di opere nelle quali l'immagine si accompagna con la scrittura. Come nel piccolo dipinto di Paul Klee, *Ad marginem*, dove semplici consonanti e vocali, combinandosi fra loro, all'interno di un presupposto dinamismo si animano per "far sentire" le "parole" di una lingua che appartiene solo a Klee e che l'osservatore può "ascoltare" percorrendo con lo sguardo i margini della superficie. Parole compiute nel quadro *Et in Arcadia ego* di Poussin, dove invece la voce si fa "sentire" all'ascolto dell'occhio attraverso il pastore che sta diligentemente compitando, con la bocca aperta, lettera per lettera, l'iscrizione sul fronte del sarcofago.

L'articolo *La cornice della rappresentazione e alcune sue figure* ha come presupposto un assunto teorico di Marin. Nonostante la sua preferenza per l'espressione visiva del passato, egli ha tentato spesso di far interagire la pittura "moderna" con quella contemporanea, ritenendo che i due diversi momenti storici fossero accomunati da analoghe problematiche, anche se risolte in maniera diversa. Al "silenzio" della prima corrisponderebbe la "voce" della seconda, in quanto la pittura moderna avrebbe nascosto alla coscienza critica i problemi che incontrava e risolveva nella pratica, mentre la pittura contemporanea, al contrario, farebbe emergere come "soggetto" la sperimentazione e i problemi teorici. Le due tipologie – secondo Marin – entrerebbero così in un rapporto biunivoco stimolante nel quale la pittura moderna, in un'ottica storica più tradizionale, tende a offrire

spunti interpretativi a quella contemporanea; ma, a sua volta, anche la pittura contemporanea può dare origine a più articolate possibilità di comprensione, osservazione e interpretazione di quella moderna, in un'ottica più inedita e meno accademica.

Un rapporto, questo, presente nel saggio dedicato alla cornice della rappresentazione, nel quale lo studio del *cadre*, all'intero di una linea di continuità, è indagato da Poussin a Frank Stella e dove l'*Autoritratto* del Louvre di Poussin viene messo in relazione con *Le guet-apens* di Cremonini, vero e proprio commento pittorico e teorico del primo, e con *Gran Cairo* di Stella, rappresentazione di una piramide o di un pozzo realizzata con l'esclusivo impiego di "cornici". In questo gioco di scambi tra passato e contemporaneità, Marin non dimentica di definire il ruolo dell'inquadratura. In quanto *parergon* necessario, la cornice rende autonoma l'opera, che diventa così presenza esclusiva, oggetto di contemplazione, proprio grazie al fatto che la bordura si configura nella qualità di deittico, di dimostrativo iconico "questo", nonostante il più delle volte la sua concreta presenza passi sotto silenzio. In quanto elemento di separazione fra il reale e la finzione rappresentativa, la cornice è sia tratto enunciativo che metapittorico. È uno dei modi attraverso i quali la pittura è in grado di dire il mondo allo spettatore e parlare di sé, esprimersi in termini di metapittura.

Il saggio *Rotture, interruzioni, sincopi nella rappresentazione pittorica*, riguarda tutto quanto in pittura mette in discussione e rompe la "trasparenza" della superficie dipinta, per lasciare il campo all'"opacità". Rivisitando, in quest'ottica, alcuni testi che sono stati nei precedenti saggi al centro di più serrate analisi, Marin individua diverse forme in cui, attraverso sincopi o interruzioni, il supporto pittorico dichiara la sua opacità. Opere pittoriche che nella maggior parte dei casi si avvalgono di una rigorosa costruzione prospettica, vale a dire lo strumento

tecnico in grado di fare della superficie diafana un luogo virtuale, illusoriamente profondo, uno spazio assunto come vuoto: solo così, attraverso le linee e i colori sarà possibile aprirvi quel varco che sfonda verso l'infinito. Opere nelle quali l'effetto di profondità è interrotto da un effetto di piano, portando, sebbene in una piccola parte, alla dichiarazione di pittura come superficie, oppure nelle parti di dipinti in *trompe-l'oeil*, dove la profondità entra in una sorta di corto circuito con l'aggetto, chiamando direttamente in causa lo spazio dell'enunciazione. Lo strumento enunciativo permette naturalmente una caratterizzazione articolata della riflessione sulla soggettività iscritta nel corpo parlante e "segnante", ed esplorabile attraverso quella retina esterna che sono i testi. Resta però da spiegare il desiderio e il piacere di spiegare: per Marin è necessaria una "critica erotica", ma che sappia contemporaneamente mantenersi euristica.

Al termine della presentazione dei contenuti di questo volume, e ancora nell'ottica del ruolo che la semiotica ha svolto nella formazione del pensiero di Louis Marin, è doveroso constatare come lo studioso francese, oltre ad aver accolto e fatto fruttare positivamente e con grande originalità molti concetti della semiotica, ne abbia parallelamente escluso altri. La stessa possibilità di un metalinguaggio viene messa in discussione, e forse proprio per questa ragione Marin non ha raccolto i suggerimenti di un'analisi semiotica del visivo articolata in termini di livelli: topologici, eidetici e cromatici (Greimas 1980; Corrain 1999). Un tipo di analisi che permetterebbe di interrogare il testo nelle sue componenti astratte, nella direzione della ricerca di un senso più profondo non soltanto limitato alla figurazione antropomorfa linguisticamente nominabile. In un articolo dedicato alla *Tempesta* di Giorgione, Marin (1981b) prende chiaramente posizione rispetto alla lettura plastica – senza tuttavia dichiararsi completamente contrario – soste-

nendo che questa non riveste grande portata euristica, specie laddove l'opera di pittura – nello specifico la tavola di Giorgione – presenta attori che guardano. In questo caso, spiega, il problema principale è far vedere uno sguardo “attraverso una figura riconoscibile e denominabile [...] con testa, occhi, viso”. Al contrario, a nostro parere, proprio una lettura plastica potrebbe essere di grande aiuto nell'interpretazione di uno dei quadri più enigmatici della storia dell'arte.

Unica eccezione nella sua complessiva produzione scritta è la lettura penetrante di Pollock (Marin 1982a), nella quale forse proprio per il “soggetto” del quadro, più che per adesione a un paradigma teorico, è stato obbligatoriamente costretto a tenere in debita considerazione il piano plastico della pittura.

In conclusione

Abbiamo parlato di filosofia e semiotica, di Louis Marin come storico della filosofia, del linguaggio e dei segni. Ma a quale corrente filosofica possiamo riferire Marin? Forse all'ermeneutica? È quel che sottintende Paul Ricoeur, che in un dibattito con Algirdas Julien Greimas dedicato a semiotica ed ermeneutica parla di lui come di una personalità legata alle due discipline (Marsciani 2000). È in questa direzione che portano le sue prove? Se così fosse, il suo fare conoscitivo non si identificherebbe di certo con la *subtilitas applicandi* richiesta da Gadamer. La scarsa qualità dell'analisi ermeneutica delle immagini messa a punto da Gadamer (1986) non deve averlo tentato, soprattutto perché non è di applicazione che si tratta. Se c'è postura ermeneutica questa ci sembra più vicina a Ricoeur, per il quale l'analisi semiotica usa del proprio linguaggio per spiegare meglio e, dunque, per meglio comprendere ciò che è già

pre-compreso. Ma nel saper fare di Marin, nella fecondità del suo approccio, c'è qualcosa di più. Oltre a semplificare da testi non linguistici le enunciazioni e le proposizioni teoriche e filosofiche che lo articolano, Marin può fare lo stesso con i testi propriamente filosofici.

Dagli studi di Marin si evince anche un invito eminentemente rivolto alla semiotica del visivo. Invito al quale dovrebbe attentamente guardare tutta quella parte della disciplina che rivendica il bisogno e la necessità di individuare lo specifico di questo dominio (in particolare, Saint-Martin 1987, 1990; Sonesson 1989), accusando in particolare la semiotica strutturalista generativa di aver costruito un modello per l'analisi dei testi visivi che ha come riferimento esclusivo la lingua e di aver proceduto in un'ottica di individuazione delle equivalenze di funzionamento. Ebbene, questa semiotica può constatare come nelle analisi testuali di Marin emerga con grande forza la necessità di individuare lo specifico del visivo, rimanendo all'interno dello stesso visivo, senza ricorrere ad altri sistemi di spiegazione. Di ciò è testimonianza il volume *Le pouvoir de l'image* (1993), redatto poco prima della morte, nel quale Marin afferma che il senso dell'immagine deve essere necessariamente colto a partire dai testi, nell'individuazione dei suoi effetti che devono essere letti "nei segnali del loro esercizio sui corpi dei guardanti, interpretandoli nei testi in cui questi segnali sono scritti, nei discorsi che li registrano, li raccontano, li trasmettono e li amplificano fino a captare qualche cosa della forza che li ha prodotti" (*Ibid.* p. 15). Il che, ovviamente, non significa affatto trasposizione dal verbale al visivo, bensì rivendicazione a tutto campo della specificità del visivo nell'articolazione dei significanti.

Ma, nonostante la fecondità dell'approccio e la seduzione della sua personalità, non è facile riflettersi nello specchio che Marin ci porge. E non solo per la profondità dei suoi interessi semiotici, linguistici, storici e filosofici,

per la capacità di comprendere – in tutti i sensi del termine – Poussin e Pollock, Klee e Caravaggio, Le Brun e Cristho, Stella e Philippe de Champaigne. È un compito fin troppo gravoso per gli stessi allievi che a Marin si ispirano. In particolare per coloro che, con gesto di sapore crociano, prelevano dai testi visivi, trattati come mera struttura, gli effetti superficiali di inconscie pulsioni.

Lo specchio di Marin, infatti, non è il luogo del riflesso di una personalità o di un metodo; è piuttosto la frontiera verso un mondo altro, impreveduto. Un mondo da scoprire con lui, che ci segue come guida.

Nota della curatrice

I saggi presentati in questa raccolta riprendono una parte di quelli proposti nel volume pubblicato dopo la morte di Louis Marin, a cura di Daniel Arasse, Alain Cantillon, Giovanni Careri, Danièle Cohn, Pierre-Antoine Fabre e Françoise Marin, dal titolo *De la représentation*, per i tipi Gallimard-Le Seuil, Parigi 1994. La selezione effettuata cambia parzialmente lo spirito del volume francese, decisamente più articolato e corredato da un significativo “Indice delle nozioni”, pur conservandone il titolo. La priorità è stata data ai testi più chiaramente orientati ai problemi della rappresentazione visiva e che meglio esprimono l’originalità del pensiero di Marin.

La traduzione italiana del modo di scrivere di Louis Marin ha comportato talvolta alcune difficoltà di resa, soprattutto laddove i testi originali facevano uso di assonanze e giochi di parole propri della lingua francese. Nel tentativo di offrire una lettura il più possibile scorrevole, in aggiunta al talvolta ottimo lavoro dei traduttori, ho potuto contare sulla fattiva collaborazione di: Laura Barcellona, Paolo Fabbri, Elisabetta Gigante e Gianfranco Marrone. A Pierre-Antoine Fabre e soprattutto alla signora Françoise Marin un grazie particolare per aver fornito la bibliografia completa degli scritti di Marin.