

*Seconda parte*  
Le forme della visibilità

## La mappa della città e il suo ritratto Proposte di ricerca<sup>1</sup>

Nell'*Utopia* di Tommaso Moro – che fu un best-seller agli inizi del XVI secolo, e che oggi consideriamo un testo paradigmatico per la filosofia, la teoria e la pratica architettonica e urbanistica – la “realtà” della città si trovava simultaneamente affermata e denegata. Sancita dalla sua presenza moltiplicata e dall’attenzione di cui era oggetto, ma come idealmente, teoricamente cancellata dalla sua integrazione a differenti spazi dai quali traeva tuttavia le sue dimensioni e funzioni essenziali.

Non ci aveva perciò sorpreso constatare che il testo di Tommaso Moro assegnava un posto capitale – gerarchicamente primario rispetto alle continuità e alle evoluzioni della storia – alla geografia, nel senso etimologico di scrittura della terra: spazi e luoghi geografici così articolati costituivano simultaneamente degli artefatti del legislatore fondatore e degli artefatti dello scrittore. “Utopia” è infatti al contempo un’isola artificiale costruita da Utopus e la pianta di un’isola descritta-scritta da Moro. Ma nello stesso tempo questa isola era in un certo modo, e persino nel suo tracciato, anche una schematizzazione dell’Inghilterra.

Questa geografia trovava in realtà la sua più completa realizzazione in una cartografia: la geografia dell’isola si costruiva nella scrittura di una mappa che consisteva essenzialmente in un dispositivo di cinquantaquattro città disperse nella campagna, tutte equidistanti e tutte

simili, che costituivano in tal modo, con una semplice schematizzazione, una disseminazione regolare di luoghi urbani. Questo dispositivo prevedeva tuttavia una città capitale e centrale. Di qui il problema chiave di come articolare, sulla “carta”, regolarità geometriche ridondanti e ripetute con una centralità che implica necessariamente una gerarchia e una norma.

Questo testo segnalava infine l'importanza di una *architettura urbana*, un'“architettografia”: la città e i suoi quartieri, le sue case, le sue strade, i suoi giardini. Questa architettura urbana totalizzava e gerarchizzava a un tempo una *topografia* (articolazione di luoghi e di spazi), uno *spazio politico* e una *dinamica economica*. La cartografia della città, nei suoi luoghi e nei suoi spazi, si identificava con un progetto politico-economico: essa non era altro che la scrittura (il *dessein/dessin*<sup>2</sup>) di questo progetto. La totalizzazione dell'una inscriveva nello spazio la perfezione dell'altro: cos'è un progetto perfetto se non – come la parola “perfetto” significa – un progetto interamente realizzato? La totalizzazione cartografica (utopiana) significava la realizzazione completa (la perfezione) del progetto utopico. Detto altrimenti, essa significava la sua scomparsa.

In compenso, l'analisi minuziosa della topografia (fittizia) della città nei suoi luoghi e nello spazio a essa circostante, nelle sue relazioni con lo spazio politico e con la dinamica economica, ci rivelava delle mancanze, dei vuoti: assenze o eccessi, sovradeterminazioni e condensazioni. Ora, queste mancanze e questi eccessi (che potevano apparire solo nel discorso analitico del libro, metatesto descrittivo) facevano sistema. Le incoerenze locali (tale o talaltro luogo del testo) costituivano una coerenza globale. Nella cartografia riappariva un progetto che non era voluto né dall'eroe utopiano né dallo scrittore utopista; un progetto non intenzionale, ma che costituiva l'intenzionalità del dispositivo cartografico. Le

incoerenze della mappa (che facevano sistema) disegnavano e proiettavano sulla mappa stessa, all'alba del XVI secolo, ciò che potremmo chiamare la maturità di un'organizzazione capitalista del mondo. Si poteva cercare di dimostrarlo a partire da tre considerazioni:

1. Una mappa della città rappresenta la produzione di un discorso sulla città.

2. L'analisi decostruttiva – è un paradosso ironico fare questa proposta a persone che hanno la funzione di costruire – di questa rappresentazione mette in luce le ideologie (i presupposti impliciti) sui quali tale discorso si fonda.

3. Una mappa della città è un'“utopica”: lascia apparire luoghi e spazi non coerenti; ed è proprio questo insieme di non-coerenze a raffigurare il progetto di cui la mappa è portatrice (dico “raffigurare” per conservare i valori di finzione e di simulazione che caratterizzano la forma di manifestazione del progetto).

Il commento di questi tre assunti ci fornirà alcuni strumenti di lavoro.

Prima osservazione: una mappa della città è la rappresentazione della produzione di un discorso sulla città, di uno o di una serie complessa di atti di linguaggio, cioè precisamente di un'enunciazione. Come ogni dispositivo rappresentativo, la mappa possiede due dimensioni. La prima è transitiva: una mappa rappresenta qualcosa – il suo oggetto. La seconda è intransitiva o riflessiva: essa si (rap)presenta rappresentando qualcosa – il suo soggetto. In quanto rappresentazione, una mappa significa (asserisce il suo enunciato, il tema) e al contempo mostra che significa. Questa “mostrazione” o presentazione costituisce l'enunciazione cartografica, di cui vanno ricercate le modalità specifiche. Nel linguaggio, esse possono dipendere o dalle grandi funzioni sintattiche (interrogazione, intimazione, asserzione), o dai modi

verbalmente (optativo, congiuntivo) che enunciano degli atteggiamenti del locutore rispetto a ciò che egli enuncia (preghiera, speranza, apprensione, attesa...), o da operatori di incertezza, di possibilità, di necessità (“forse”, “apparentemente”, “sempre”), ecc. Si noterà ugualmente che da questo punto di vista la mostrazione, o enunciazione, non può essere sottoposta a una prova veridittiva. Si dovrà perciò prestare particolare attenzione alle modalità deontiche (la prescrizione, la permissività, la facoltatività, l’interdizione) o a certe forme sottili dell’intimazione come l’“istruzione”, il cui esempio tipico sono le “istruzioni per l’uso” redatte all’infinito che incontriamo nella presentazione delle ricette di cucina, degli itinerari turistici, dei procedimenti di fabbricazione o della posologia dei medicinali.

Uno degli interrogativi che possiamo porre alla mappa, alla pianta cartografica della città, è dunque quello della sua enunciazione, della sua autopresentazione nel suo rappresentare una città. La pianta della città era chiamata un tempo ritratto di città. Il ritratto di un individuo e quello di una città pongono in effetti problemi simili riconducibili tutti alla questione della città come individuo. Da cosa riconosciamo che un ritratto o una pianta sono effettivamente tali? Cosa significa il criterio della somiglianza? Che posto hanno la finzione e la figurazione nell’esattezza e la fedeltà di una pianta? Questa fedeltà è forse un’esigenza razionale che funziona come un’illusione di lettura? Quali potrebbero essere i livelli di questi effetti?

Il termine stesso *portrait* [“ritratto”] è interessante e rivelatore: il “pro-trait”, è ciò che viene portato in primo piano, pro-dotto, estratto o astratto dall’individuo ritratto. È un modello, nel senso epistemologico del termine, ma è anche ciò che è messo al posto di... , invece di... , ciò che è sostituito a... In *portrait*, il tratto, la linea tracciata, rinvia alla traccia, alle vestigia, al resto o alla “rovi-

na”, ma anche al *dessin* che è un *dessein* e, in fin dei conti, al pro-getto: questo *dessin-dessein* costituirebbe la struttura stessa del pro-getto come intenzione di azione orientata, significante, intenzionalità, ossia, in breve, la struttura dell’enunciazione. Il ritratto, la pianta della città, conterrebbe così, simultaneamente, la traccia di un passato che permane e la struttura di un futuro da realizzare. La questione diventa allora la seguente: in che modo la città si ritrae nella mappa? Secondo quali modalità, assertive, prescrittive, istruttive, epistemiche, aleliche, deontiche, ecc.?

Seconda osservazione: decostruire questa rappresentazione può riportare alla luce i presupposti impliciti sui quali si fonda e si articola un discorso sulla città. La decostruzione di questa rappresentazione particolare costituita dalla mappa della città è già cominciata con il doppio “gioco” del ritratto come traccia e vestigia, come traccia, *dessein* e progetto, con il discorso che interroga le differenti modalità della mostrazione enunciativa.

Decostruire la rappresentazione della città nella sua cartografia significa fare della pianta un testo: un testo, ossia un tessuto, cioè una trama e una concatenazione, una combinazione specifica di materie di espressione che nella fattispecie sono essenzialmente due:

– l’immagine (visiva), l’icona, che si esprime nella forma di un tracciato grafico, di un disegno talvolta colorato, ma in cui il disegno e il tracciato predominano sulla componente cromatica; il che pone il problema delle funzioni del colore nella mappa o nella pianta;

– il linguaggio, o piuttosto il simbolo o il segno come scrittura, iscrizione, cioè espresso nella forma di un tracciato grafico simbolico. Fare della pianta un testo, è mostrare come vengono tessuti i significanti topici, le materie dell’espressione, nelle loro forme reciproche; come sono intrecciate le diverse forme del contenuto. A questo proposito, converrà domandarsi dove sia il

simbolico nell'iconico, quali ne siano i luoghi e/o gli spazi; domandarsi anche se la questione inversa del posto dell'iconico nel simbolico abbia un senso, se addirittura la si possa porre.

Ma porre questioni di luoghi all'icona e al simbolo, non significa forse anche interrogare gerarchie e dominanze, se non dominazioni? Ci si può chiedere ad esempio quali siano gli effetti di senso risultanti da questo intreccio complesso di forme di espressione e forme del contenuto eterogenee. Una mappa della città si legge o si vede? Probabilmente, l'uno e l'altro. Ma il problema è allora di sapere non solo come l'uno e l'altro si articolano (è possibile vedere senza leggere, o leggere senza vedere? Vedere è una condizione necessaria per leggere o è il contrario?), ma anche quali siano gli effetti di senso dell'interferenza reciproca di queste due semiotiche.

E a questo proposito, potremo riproporre le questioni poc'anzi evocate a proposito del ritratto: cosa rappresenta la pianta? La città, certamente; ma la risposta è troppo sbrigativa nella sua concisione, e nella sua apparente ovvietà manifesta il peso dell'illusione referenziale – che apparirà però immediatamente non appena si consideri la varietà delle sue forme nel corso della storia e nei diversi ambiti culturali.

Una terza osservazione concerne infine la messa in luce dell'“utopica” della città nella sua mappa, e per questo occorre ritornare alla questione posta inizialmente: in che modo la pianta della città è (rap)presentazione dell'enunciazione? E come essa mostra l'enunciazione dei suoi enunciati cartografici? Più precisamente ancora: in che modo la pianta della città si costituisce enunciando l'enunciazione di un discorso sulla città – enunciazione della città nei due significati del genitivo?

Proporrei tre indicazioni per rispondere a queste domande: innanzitutto, cercare gli indicatori dell'enunciazione cartografica. Nel linguaggio, come sappiamo, que-

sti indici specifici denotano l'istanza che proferisce il discorso: così gli indici di persona quali "io" e "tu", gli indici di ostensione come "qui" o "là", i dimostrativi, e le forme temporali determinate in relazione a "io", centro dell'enunciazione il cui tempo è il presente. Troviamo i loro equivalenti nella pianta o nel ritratto della città?

In secondo luogo, mostrare come questi indicatori dell'enunciazione siano stati determinati storicamente, sociologicamente, culturalmente, allo stesso modo in cui le forme della lingua possono essere determinate dal contesto in cui appaiono, e dalla maniera in cui sono prodotte. Un enunciato di forma affermativa ad esempio, può venire inteso dall'allocutario come una domanda o come un ordine a seconda dell'intonazione del locutore.

Infine, ricercare le frequenze di alcuni di questi indicatori. La loro ricorrenza indica infatti una certa impostazione del discorso sulla città e, nella mappa articola un progetto della città, nel senso di una intenzionalità significativa: quella dell'enunciazione del testo costituito dalla pianta. È importante sottolineare che non intendiamo con ciò una "politica urbanistica" deliberata, pensata e decisa da un soggetto di potere (legittimo o meno) che si inscriverebbe in filigrana nella pianta della città. È anzi piuttosto il contrario. Il funzionamento del dispositivo cartografico come intenzionalità significativa produce un soggetto di potere la cui "politica urbanistica" sarà, in qualche misura, la specificazione di questa intenzionalità significativa. Il progetto avrà dunque un doppio significato, comporterà un'intenzionalità e una traccia, un obiettivo di trasformazione della città e delle vestigia iscritte nella rappresentazione della sua pianta, un *dessein* strutturante il suo futuro possibile e un *dessin* che ne descrive la messa in scena.

Il potere della città è la dinamica dei flussi urbani messi in segni, messi in rappresentazione, e ritroviamo

qui l'iscrizione del progetto nello spazio cartografico e nei suoi luoghi.

Il racconto e la descrizione costituiscono due grandi modalità di enunciazione. Più precisamente, sono due maniere molto diverse di "debraiare" l'enunciazione. Si chiama debraiaggio enunciativo l'operazione attraverso la quale l'istanza dell'enunciazione disgiunge e proietta fuori di sé, al momento dell'atto di linguaggio, alcuni termini che sono legati alla sua struttura di base, come "io", "qui", "ora", il presente, per costituire gli elementi fondatori dell'enunciato-discorso. Il racconto si effettua così attraverso la separazione del tempo dell'enunciazione (la parola narratrice al presente) e del tempo dell'enunciato (un passato ormai concluso) e, inoltre, tramite la cancellazione di tutte le marche pronominali personali alle quali viene sostituita quella della terza persona. Nel racconto, l'avvenimento sembra raccontarsi da sé a misura della sua apparizione all'orizzonte del passato, senza che apparentemente nessuno lo racconti.

Nella descrizione, il debraiaggio è ambiguo: si tratta di far vedere (e vedere, nello stesso tempo) l'oggetto descritto da tutti i punti di vista e da nessuno. L'istanza descrittiva è al presente perché si afferma presente in ogni punto e in ogni tempo dell'oggetto che essa descrive: se, come nel racconto, non vi sono indici di persona, vi sono però indici di ostensione ("qui", "ora", il tempo presente). L'oggetto sembra offrirsi allo sguardo nella semplice coesistenza presente delle sue parti senza che un'istanza descrittiva abbia bisogno di mostrarsi per descriverlo.

Da un lato, dunque, con la descrizione, abbiamo uno sguardo senza punto di vista, uno sguardo sinottico che abbraccia e comprende un ordine stabile dei luoghi. Il testo corrispondente sarà fatto di classificazioni statiche, di un ordine di distribuzione degli elementi secondo rapporti di coesistenza, di concatenazione strutturale di

posizioni, in breve una proiezione paradigmatica il cui prototipo è la *mappa*.

Dall'altro, con il racconto, abbiamo lo sguardo di un viaggiatore in movimento che percorre spazi e itinerari, e un'occupazione successiva di punti di vista legati gli uni agli altri da percorsi orientati. Il testo sarà fatto di strategie e di tattiche processuali e lo spazio sarà l'effetto prodotto dalle operazioni che lo orientano e lo temporalizzano in una unità polivalente di programmi conflittuali o di prossimità contrattuali. In breve, il racconto è una grande sintagmatica a sintassi plurali, un insieme fatto di percorsi, itinerari, tragitti.

Ma descrizione e narrazione sono strettamente legate: il racconto, inscrivendo un percorso, fa "passare" il viaggio, dissipa la mobilità della sua performance nella stabilità delle tracce che costruiscono l'ordine dei luoghi attraversati. Ogni racconto è così la costruzione di una configurazione di luoghi come iscrizione di un percorso. Il ritratto della città – come anche il suo profilo, o uno dei suoi profili possibili, la veduta topografica – è una reificazione del "racconto" a partire dal suo inizio o dalla sua fine, nei suoi indici spazio-temporali: è la città quale viene vista (o potrebbe esserlo, o avrebbe potuto esserlo) all'arrivo o alla partenza del viaggiatore. Si comprenderà allora come la veduta topografica possa essere investita di una modalizzazione epistemica e aletica a seconda che lo spostamento sia possibile o plausibile.

La descrizione, al contrario, è una configurazione di siti nell'ordine specifico di una coesistenza. Ma implica, nella sua stessa iscrizione, sintagmi di racconti presenti nella forma discreta di percorsi possibili. La descrizione dispiega una matrice o uno scenario di spazializzazioni virtuali come concatenazione di strategie spazializzanti. La pianta o la mappa della città è così il suo sorvolo sinottico e geometrico totale: la descrizione costruisce la sua dinamica secondo proposte – progetti – di percorsi

possibili, dotati di articolazioni stabili, di punti di riferimento e segnaletiche spaziali. La pianta manifesta la città quale potrebbe essere percorsa, e forse come lo è necessariamente, da parte dell'abitante della città, senza esitazione, secondo itinerari obbligati. Il punto di partenza e il punto di arrivo sono, per ogni racconto, i luoghi che condizionano la produzione degli spazi che gli attori e gli attanti degli enunciati narrativi dispiegano a seconda dei loro movimenti. Come ha mostrato Michel de Certeau, il luogo e l'ordine dei luoghi si definiscono come legge nell'immobilità di una tradizione e di una memoria in cui si fonda l'autorità che la produce. In questa prospettiva, la mappa può essere considerata come l'insieme delle concatenazioni strutturali di strategie di spostamento in cui nomi e segni privilegiati fanno riconoscere l'autorità e la legge dell'ordine locale. All'opposto, ogni racconto sarà un modo di metter(si) fuori della legge del luogo o, al contrario, di estendere la legge di un luogo determinato su altri spazi.

Si possono dunque distinguere, nel testo della pianta e del progetto, gli indicatori di posizione e gli operatori di spazializzazione; sono legati gli uni agli altri per implicazione, presupposizione o condizione. La mappa potrà quindi essere il postulato di un itinerario (racconto) possibile, di un progetto che sarà allora la traccia dinamica di questo postulato in cui il tragitto-progetto apparirà come la condizione necessaria di una configurazione locale, come la "proiezione" di una mappa a venire.

Il re-embraiaggio enunciativo nella mappa (la pianta) e nel ritratto (il profilo) potrà realizzarsi non più solo attraverso l'intreccio di due o tre significanti tipici, come le immagini (multiple o uniche, fisse, simultanee) o i tracciati grafici di linguaggi (nomi scritti nell'immagine o fuori immagine, in scrittura "off" e sulla cornice), ma anche tramite la combinazione, se non l'integrazione, della pianta e del profilo, della mappa e del ritratto, in

luoghi diversi dell'oggetto-artefatto complesso chiamato "mappa" o in una formazione di compromesso come la veduta a volo d'uccello. In breve, la questione degli indicatori di enunciazione si porrebbe qui nell'articolazione tra la pianta e il ritratto. Si tratterebbe di indicatori di articolazione o di connessione di racconto e di descrizione, cioè di due insiemi significanti debraiati.

Ci si può così interrogare, per esempio, sullo statuto del "verbale scritto" nella pianta, dei tracciati grafici verbali che la costellano. Come si combinano i sintagmi scritti, che si leggono da sinistra a destra, con i tracciati della pianta che non segmentano la superficie né in modo lineare, né in maniera orientata? Il tracciato di una via si percorre con l'occhio in due direzioni, ma il nome di questa stessa via si scrive e si legge da sinistra a destra. La sovrapposizione dei grafemi conferisce al tracciato della pianta orientamenti di lettura e percorsi che essa non prevedeva nella sua sostanza di espressione.

A livello della forma del contenuto, i sintagmi scritti sono per la maggior parte nomi propri, autonomi. Designano un luogo che è chiamato con quel certo nome. I toponimi, quasi come indici, mostrano degli individui, delle singolarità. Segnalano, di conseguenza, una molteplicità infinita di percorsi singolari possibili. Sono gli elementi fondamentali del debraiaggio enunciativo della dimensione verbale grafica della pianta. L'autonomia dei significanti nominali propri è un fattore molto potente dell'illusione referenziale. I nomi propri toponimici introducono, più che delle lessie della mappa come tale (cioè unità di lettura, contrassegni di posizione), "citazioni" o frammenti di codice. Più precisamente, innescano la costruzione di codici – turistico, storico, geografico...

Nel ritratto o profilo della città i nomi propri hanno una funzione diversa. Il nome proprio toponimico può essere in posizione di legenda in una nomenclatura: gli

esempi più interessanti sono quelli in cui lo stesso insieme presenta contemporaneamente una mappa e un ritratto della città. Le lettere di riferimento nel profilo rinviano a una lista di nomi. Questa doppia “lettura” mette lo spettatore di tali ritratti di città in una posizione ambigua: quella di conoscere il nome di quello che egli vede da un particolare punto di vista. Ma si tratta piuttosto di un processo di riconoscimento del nome a partire dalla veduta o dall'icona della “cosa” rappresentata. Non è il nome del monumento o del luogo. Bisogna d'altronde estendere “riconoscimento” [*reconnaissance*] al significato “militare” o “esplorativo” del termine, come la ricognizione di uno spazio a partire da un punto di vista in cima a una collina. Siamo qui in presenza di un dispositivo metatestuale, ma relativo al processo di spazializzazione di cui abbiamo parlato. Produce enunciati di questo tipo: “Quando sarete entrati a Strasburgo e vedrete una chiesa di tale aspetto, allora sarete davanti alla cattedrale”. Costella un percorso con una segnaletica di nomi, facendo del paradigma toponimico di una competenza nominale un'istanza di performance narrativa: in realtà, della narratività del ritratto è presente una sola sequenza del racconto possibile, la prima o l'ultima. I nomi della legenda sono gli indicatori di percorsi possibili che nominano delle sequenze narrative, non mostrate ma nominate.

D'altra parte, non essendoci alcun nome sopra o accanto alle cose, ma soltanto lettere che rinviano alla legenda-paradigma situata fuori “immagine”, viene preclusa ogni possibilità di linearizzare, di spazializzare le strade, le piazze, attraverso i loro nomi. Si determina una disgiunzione costante tra il regime iconico a enunciazione enunciata (punto di vista) e il regime discorsivo (debraiato), tra un sapere – una competenza – e un vedere – una performance. In compenso, si aprono tutte le possibilità di una spazializzazione e di un'orientazione

narrativa di cui però non si saprà mai nulla se non immaginando itinerari fittizi della città. Questa disgiunzione è qui il luogo di una precipitazione dell'immaginario, prodotta dall'anticipazione o dalla memoria. Più semplicemente, lo spettatore può limitarsi a contemplare la città a distanza senza mai penetrarvi. Curiosamente si viene ad affermare una teoria della città a distanza: il suo ritratto ideale, teorico, al quale si aggiunge una conoscenza dei suoi nomi, senza alcuna pratica della città.

### *L'iconico nel ritratto di una città*

Nella veduta topografica, la città si presenta come un quadro. Il quadro-ritratto, la rappresentazione della città, non solo ci rappresenta la città ma si presenta rappresentandola, e secondo una modalità molto interessante, l'asserzione: "Ecco Strasburgo e i suoi edifici più belli". A quest'asserzione, tuttavia, si combina quella che chiamerò una prescrizione teorica: "Ecco da dove *dovete* vedere (contemplare) Strasburgo, e i nomi che *dovete* sapere per riconoscere ciò che contemplate. Ecco dunque da dove *dovete* vedere la città per conoscerne la verità". Il ritratto, il profilo urbano è qui un profilo (in senso fenomenologico) essenziale, il profilo eidetico della città: la sua verità.

Di conseguenza, il profilo eidetico svela il potere deontico della rappresentazione, la rappresentazione del potere. Non è perciò sorprendente incontrarvi la figura del delegato dell'enunciazione che ne rappresenta il potere teorico, un potere che talvolta è anche un potere politico. Questo delegato, questo rappresentante della rappresentazione, è il più delle volte un personaggio che, nella scena rappresentata, nel ritratto della città, raffigura il suo spettatore fuori scena, fuori rappresentazione. Così in *Argentina versus Septentr...* di Barbier e Striedbeck

(tav. I), il delegato dell'enunciazione non è altro che la piccola figura del geometra prospettore, in secondo piano a destra, che sta rilevando la pianta della città, quella pianta che si trova sotto di lui sul bordo dell'immagine. Ma nello stesso tempo, egli contempla la città dal luogo in cui noi stessi come "spettatori-enunciatori" la vediamo. Il delegato dell'enunciazione è un prodotto del dispositivo dell'enunciazione-rappresentazione. L'"io" dello spettatore del profilo eidetico della città è sì prodotto dall'"egli" del geometra, ma quest'ultimo è a sua volta un prodotto del dispositivo enunciativo.

Si noterà peraltro, in tutti i profili-ritratti di Strasburgo, la ricorrenza ridondante di una veduta identica, una sorta di stereotipo. È forse questa ripetizione a fare del ritratto della città un'essenza "vera", una eidetica: è possibile in effetti individuare un elemento rappresentato che, in tutti i profili dagli inizi del XVI fino al XX secolo, gioca in qualche modo il ruolo di operatore del profilo "eidetico", un elemento iconico che diventa simbolo, per usare il linguaggio di Peirce, un segno quasi arbitrario la cui presenza "significa" Strasburgo. Si tratta della cattedrale, regolarmente presentata al centro della rappresentazione, e che molto spesso addita il nome "Strasburgo" con la sua guglia, raffigurata nella maggior parte dei casi a destra (mentre è a sinistra nelle piante).

La cattedrale con la sua guglia è un indice anaforico iconico (intratestuale) del nome toponimico: "Questa è Strasburgo". Ma la sua funzione è complessa, poiché la guglia della cattedrale, questo dito puntato verso il simbolo, è anche un nome "iconico": "Strasburgo". La guglia può ugualmente essere considerata come una sorta di segno *tra* iconico e simbolico o meglio come l'operatore di trasformazione dell'iconico in simbolico: "Questa icona è 'Strasburgo'". Ma nello stesso tempo, questo segno è un operatore "eidetico", come abbiamo detto: "Questa icona è *veramente, necessariamente, certamente* 'Strasburgo'".

Che ne è dell'iconico nella pianta? Qual è il suo statuto? A regime iconico debraiato, che esclude un punto di vista, la pianta si dà a vedere di primo acchito come totale, esclusiva, sinottica: si mostra mostrando tutto. Non vi è nulla di "nascosto". Lo sguardo è dominante, alla verticale, ma non è in un luogo o in un punto determinato: è ovunque e in nessun luogo. La pianta non è solo il potere, è il potere *assoluto*. Tale sembra essere il senso profondo del debraiaggio iconico. Ma per effettuarsi come "panottica", la pianta deve necessariamente rendersi invisibile. La figura sintattica dell'ellissi l'anima da parte a parte, ellissi dei volumi, ma anche dei tracciati. La pianta *decide* così di ciò che è rappresentabile e di ciò che non può esserlo. Vi è dunque un criterio del rappresentabile e del non rappresentabile. Di fatto, questa decisione è pragmatica: è rappresentabile ciò che è dichiarato degno di rappresentazione, ciò che è considerevole. La rappresentazione si lega così alla norma.

La veduta assonometrica o a volo d'uccello è una combinazione della pianta e del profilo, della mappa e del ritratto, in un testo unico in cui il punto di vista è a un tempo assolutamente dominante come nella pianta, e apertamente fittizio come accade talvolta nelle vedute topografiche. La pianta di Strasburgo, degli inizi del XVI secolo di Braun e Hogenberg (tav. II), è sintomatica di quella formazione di compromesso che è la veduta a volo d'uccello, con a destra la rappresentazione di due personaggi – una coppia di borghesi di Strasburgo – che svolgono il ruolo di delegato dell'enunciazione di cui abbiamo già parlato: vedono la mappa come noi la vediamo, con uno sguardo "panottico" che il gesto di indicazione della figura maschile significa visivamente. Ma non sono per questo al di fuori del luogo e dello spazio. Sono presi entrambi nello spazio della mappa (all'interno della sua cornice) e situati nel suo angolo inferiore destro che diventa allora la finzione di un punto di vista

panoramico – una collina scoscesa – da cui la città potrebbe essere contemplata come un “profilo-pianta” o come una “mappa-ritratto”. A questo titolo, le due figure dell’angolo destro iconizzano la legenda scritta nel cartiglio dell’angolo sinistro, mentre questa legenda – questo *legendum* – li fa passare entrambi, più che allo stato di testo, a quello di lettori di testo.

Un esempio veramente notevole di questo gioco del punto di vista dominante e fittizio nella pianta e nel profilo è fornito da una pianta di Strasburgo del XVI secolo (tav. III). Gli edifici della città, le sue case e le sue chiese, sono sì rappresentati secondo una visione a volo d’uccello, ma a differenza della mappa precedente la loro disposizione concentrica indica che il sito di visione della pianta dovrebbe situarsi all’appiombo dello spazio bianco che è al suo centro: è come se lo spettatore della pianta contemplasse l’insieme della città da “lì”, cioè da un luogo celeste la cui proiezione sulla superficie del suolo rappresentato può iscriversi solo in negativo, sotto la forma di un’assenza, di un punto cieco centrale. Questo dispositivo è confermato dai testi scritti nei tre angoli del rettangolo della pianta, testi che risultano leggibili solo a condizione di far ruotare la pianta attorno a questo stesso spazio bianco. Tuttavia questa rotazione si interrompe e/o comincia con lo stemma di Strasburgo rappresentato nel quarto angolo, che non va letto diagonalmente o obliquamente come i tre testi, ma verticalmente e perpendicolarmente su uno dei lati corti del rettangolo. Non sorprende che la lettura e la visione della mappa-ritratto abbiano la loro origine e la loro finalità in quel segno, a un tempo iconico e scritturale, che è il nome e il titolo della città. Questo punto di partenza-arrivo si segnala per una specie di disequilibrio compensato della lettura e della visione, in cui viene compromessa per un attimo la legge della buona forma che le regola entrambe. Da questa stessa posizione si legge anche il

testo scritto nello spazio bianco centrale ove è proiettato il punto di visione esterno alla pianta, un testo che spiega questo punto iscrivendosi nel luogo vuoto che ne costituisce la traccia singolare e la strana figura al suolo, ma che, nel contempo, trasforma questo suolo “rappresentato” in un supporto neutro di segni di scrittura, lo finzializza in una pura astrazione. Ciò che noi, lettori della pianta e spettatori del ritratto della città, apprendiamo leggendo questo testo in questo luogo, e scopriamo guardando la città all’appiombo di questo spazio, è che occupiamo esattamente il luogo della guglia della cattedrale di Strasburgo. Questo è l’unico edificio (o parte di edificio) a non essere rappresentato nella pianta-ritratto, e che non può esserlo poiché è *da esso* che la città viene vista nel suo ritratto e letta nella sua pianta, poiché è *a partire da esso* che ritratto e pianta sono costituiti, perché è il fulcro produttore dell’uno e dell’altra. Mentre nella pianta di Braun e Hogenberg (tav. II) i due borghesi di Strasburgo costituivano, nello spazio della pianta-profilo, i delegati dell’enunciazione, figure che la *presentavano* nel suo *processo di rappresentazione*, nella pianta di Strasburgo (tav. III) lo spazio bianco centrale (o quasi centrale) occupato da un testo esplicativo, *luogo vuoto al suolo trasformato in supporto di scrittura*, è la *finzione che produce le figure della rappresentazione*. Non stupirà che il luogo di questa finzione sia precisamente la guglia della cattedrale, indice iconico del nome, operatore “eidetico” della città. Ciò che potrà invece sorprendere è che la sola maniera di iscrivere e di mostrare, di significare e di far vedere questo operatore che è contemporaneamente simbolo, indice e icona, il solo modo di designare allo sguardo del pensiero e dell’occhio il monumento che designa questo doppio sguardo, sia quello di farlo sparire, di cancellarlo, cioè di mostrarlo e iscriverlo tramite la sua stessa assenza. In altre parole, di iscrivere e mostrare nel dispositivo rappresentativo della

città il posto del soggetto che il dispositivo genera – sembrando invece il suo prodotto – come un “vuoto”, il punto cieco della pianta-profilo chiamata qui finzione.

Occorre qui aggiungere che, con una ricorrenza non meno ostinata del segno “cattedrale” nei profili di Strasburgo, permane nelle piante cartografiche anche una stessa forma: la *figura dell’insularità*. In pianta, Strasburgo è e resta un’isola. Dico espressamente figura. Le piante di Strasburgo rendono figurabile – per usare i termini di Freud – un tratto geografico distinto, uno tra gli altri, che la cartografia raccoglie per farne un tratto dominante, cioè un principio organizzatore, un “modellante” primario della rappresentazione il cui effetto di senso è considerevole (nel senso sopra indicato): Strasburgo, la città, è un’isola. La pianta di Strasburgo trasforma la città in isola urbana. Lo schema finale della cartografia e del progetto urbano di Strasburgo potrebbe essere illustrato dalla figura seguente:

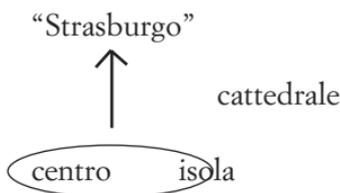


immagine della legge che regge il gruppo di trasformazioni urbane. Ma l’isola è, nello stesso tempo, la figura della chiusura della pianta-*panopticon*.

Nelle immagini che ho presentato la pianta in quanto tale passa in secondo piano; in particolare negli esempi del XVII e del XVIII secolo, nei quali la pianta, nel senso geometrico del termine, è sempre accompagnata da un ritratto-profilo della città, e non il contrario. C’è un’autonomia del ritratto-profilo (cfr. il profilo eidetico), e così pure una subordinazione della pianta al profi-

lo. La pianta è eteronoma in rapporto al quadro. Bisognerebbe interrogarsi, a questo punto, sull'iconicità della pianta. Si constaterrebbe una tendenza al simbolico.

Da questo punto di vista la figura 1 è interessante, perché, nella composizione generale dell'insieme, le sei piante che illustrano alcune sequenze della storia di Strasburgo occupano la parte anteriore della scena, tra la Sagesse e l'Abbondanza. Sono in primo piano, in senso teatrale o pittorico, ma sono in posizione inferiore rispetto al ritratto-profilo, che occupa grosso modo la metà superiore dell'insieme.

La pianta cartografica rinvia al progetto (ritratto-profilo) urbano. Ma qui ancora si manifesta la sorprendente circolarità tra una verità del concetto e una verità dell'immagine, la verità dello schema nella sua tensione al simbolico (la pianta) e quella dell'*eidós* fenomenologico (il ritratto-profilo). Il "pensato" costruito è congiunto al visibile "manifestato".

Si noterà la presenza di sei piante: tre a sinistra, tre a destra. Il centro della serie è occupato dallo stemma della città tenuto da due putti; un terzo suona la tromba della fama. Subito sopra, nel ritratto della città, la cattedrale addita con la sua guglia il nome della città, che fluttua in cielo su una banderuola. La "veduta topografica" della Strasburgo di oggi è non solo l'*eidós* della città, ma anche la verità dell'insieme delle sue piante. Questo ritratto-profilo della città possiede, in rapporto alle sei piante, un interessante "statuto" temporale. In effetti, è il ritratto della città "ora" – dove si vede la funzione di *embraiaggio* enunciativo svolta dal "punto di vista" (sia spaziale che temporale) della rappresentazione. Ora, le sei piante – secondo l'ordine di lettura di una riga scritta, sottolineato anche dalla legenda "*Incrementa urbis*" e dalla loro articolazione visiva (di una complessità crescente) – si "leggono" da sinistra a destra come la storia delle espansioni di Strasbur-

go, dalle origini – pianta n° 1 – fino a “oggi” – la sesta pianta, di cui si può pensare che la veduta topografica rappresenti il profilo. Ma il ritratto di Strasburgo domina le sei piante: è l'essenza fenomenica della storia di Strasburgo nel suo presente intemporale. Si assiste così alla messa in scena della tesi rilevante secondo la quale il progetto (ritratto-profilo) urbano (al tempo stesso traccia di un passato e disegno di un futuro) è un presente fuori tempo, una verità a-cronica, la legge strutturale di un sistema di trasformazioni che la cartografia della città manifesta storicamente.

Il passaggio dalla pianta n° 6 al segno della cattedrale e al nome “Argentina”, attraverso la mediazione del delegato enunciativo che vede la città nel suo profilo qui ora, ma per disegnarne l'ultima pianta, manifesta il discorso sulla città, un testo che la pianta cartografica rappresenta insieme al profilo-ritratto della città. Questo spostamento è un'operazione di trasformazione della cartografia della storia (con le sue trasformazioni dal passato al futuro) in un progetto urbano (profilo-ritratto) a-cronico che ne costituirebbe la verità.

“Prova” ne siano, se si può dir così, i boccascena del proscenio che ospita le sei piante: due piedistalli reggono gli dèi fluviali del Reno e dell'Ille, che definiscono allegoricamente l'insularità di cui abbiamo parlato; sotto di loro sono sedute due figure di dee, esse pure allegoriche: Atena-Minerva, la Saggezza, ma armata, con il blasone di Francia sullo scudo, appoggiata all'olivo della pace (*pax armata*); a destra, Cerere-Demetra, l'Abbondanza, con la cornucopia e i frutti della terra (il grano e soprattutto la vite), appoggiata sullo scudo blasonato dell'Alsazia. Dalla saggezza armata e potente della Francia all'abbondanza dell'Alsazia, ecco il *terminus a quo* e il *terminus ad quem* delle trasformazioni cartografiche, come se, fin dall'inizio, la saggezza e il calcolo politici avessero disegnato o progettato una pianta/un piano<sup>3</sup>

che la storia avrebbe progressivamente realizzato, nell'abbondanza felice, tutta agricola, di una provincia che trovava nel suo *progetto* urbano – il profilo-ritratto di città con il suo segno iconico e il suo nome simbolico – la propria verità intemporale.

<sup>1</sup> *La ville dans sa carte et son portrait*, “Cahiers de l'école normale supérieure de Fontanay”, 30-31, 1983, pp. 11-26. Testo scritto in occasione di un intervento al convegno dell'Agence d'urbanisme pour l'agglomération strasbourgeoise sur le projet urbain, 30-31 ottobre 1981.

<sup>2</sup> Le due accezioni del termine italiano “disegno” sono espresse in francese dai due termini omofoni *dessein* (scopo, intenzione) e *dessin* (rappresentazione grafica), che abbiamo lasciato in originale laddove la traduzione italiana avrebbe occultato le differenze di significato. *N.d.T.*

<sup>3</sup> In francese: *plan*. Il termine significa sia carta geografica, rappresentazione in proiezione orizzontale sia progetto elaborato, programma. *N.d.T.*

## Elogio dell'apparenza<sup>1</sup>

Svetlana Alpers (1984) ha scritto un libro molto apprezzabile – e apprezzato – sull'arte olandese del XVII secolo. Ma quest'ultima compare solo nel sottotitolo. Intitolando il volume *Arte del descrivere*, l'autrice rivela più vaste e più alte ambizioni, proponendo in realtà alla storia dell'arte odierna un nuovo modello teorico e metodologico per lo studio dei suoi oggetti nelle arti visive. Questo modello si rivela particolarmente opportuno nella situazione attuale della ricerca, nel campo della storia dell'arte come in quello più vasto delle scienze storiche e sociali, e il successo internazionale di quest'opera ne è la prova. Esso si dimostra dunque valido ben al di là dell'arte olandese del XVII secolo. Tuttavia, lo ripetiamo, *Arte del descrivere* ha come sottotitolo originale *La pittura olandese nel XVII secolo*: una buona parte delle questioni e dei problemi posti dal libro concerne le relazioni tra questo titolo e questo sottotitolo. Un nuovo modello teorico e metodologico, dicevamo: ma si tratta anche di un modello che sembrerebbe trovare un prototipo artistico in un'arte storicamente e socialmente determinata; un modello i cui elementi cognitivi essenziali sarebbero forniti dalle teorie, dal sapere e dalle pratiche scientifiche contemporanei a quest'arte; un modello infine che, dopo due o tre secoli – dopo Michelangelo, Reynolds, Fromentin, Claudel, per citare solo qualche nome – sembra-

rebbe necessario in modo particolare allo studio di quest'arte, affinché possa rivelare tutta la sua verità storica, la sua autenticità espressiva e la sua qualità estetica. L'impresa della Alpers, il punto di vista adottato e i suoi obbiettivi, si situano dunque all'incrocio tra principi teorici, postulati metodologici e procedure analitiche di grande generalità epistemologica, e la particolarità storica e culturale di un oggetto specifico. Ed è proprio da questo incontro che scaturiscono, con quella forza stimolante e persino provocatoria che contraddistingue l'opera della Alpers, i quesiti che pone alla storia dell'arte e alle scienze sociali, altro aspetto della sua fecondità euristica.

Con grande chiarezza di scrittura e di pensiero, un pensiero diretto e limpido, una scrittura sobria e incisiva, la Alpers delinea fin dall'introduzione i grandi tratti del suo modello, che possiede una notevole caratteristica, propriamente strutturale. Questi tratti sono, infatti, definiti per opposizione o per differenza, ma, al contrario di quel che accade in certe operazioni strutturaliste, non vengono dedotti in astratto da una qualche struttura elementare della significazione, bensì reperiti nella storia. Una lettura rapida dell'opera potrebbe far pensare che la Alpers non faccia che riproporre sotto una nuova veste la vecchia opposizione tra il Nord e il Sud, tra l'Olanda e l'Italia. Ma non è affatto così. Portando avanti il suo lavoro strutturale sul duplice fronte della storia dell'arte moderna in Europa e della storia di questa storia, della teoria di questa storia e della storia di questa teoria, la storica dell'arte vuol mostrare che se l'arte olandese del XVII secolo può fornire un nuovo modello di lavoro è perché possiamo contrapporla all'arte italiana del Rinascimento, e nella misura in cui quest'ultima ha fornito fin dall'inizio agli artisti, ai teorici e agli storici dell'arte un modello generale e duraturo dell'immagine pittorica e della sua interpretazione:

Lo studio dell'arte e della sua storia è stato condizionato in misura rilevante dallo studio dell'arte italiana. [...] L'arte italiana e la sua evocazione retorica hanno non solo plasmato la grande tradizione dell'arte occidentale, ma hanno anche condizionato lo studio delle sue opere. [...] Da quando la storia dell'arte è diventata una disciplina accademica istituzionale, le principali metodologie critiche con le quali abbiamo imparato a guardare e a interpretare le immagini pittoriche [...] si sono sviluppate in rapporto alla tradizione italiana (Alpers 1984, p. 5).

Ma è proprio su questo punto e in questo lavoro differenziale di contrasti e di opposizioni che Svetlana Alpers incontra una temibile difficoltà, che peraltro non cerca affatto di eludere. Definire l'arte olandese come non italiana, l'immagine pittorica olandese come non classica o non rinascimentale, il paesaggio, la natura morta o il ritratto olandesi come non albertiani, significa, infatti, riferirsi ancora al modello italiano, alle categorizzazioni che ha prodotto e al linguaggio stesso dell'analisi e dell'interpretazione che su di esso è stato costruito. Ma se la differenza tra l'arte olandese e l'arte italiana costituisce effettivamente una delle linee direttrici dell'opera, quello che l'autrice ci invita a leggere non è affatto uno studio comparato, ovvero comparativo. Questa differenza o questo insieme di differenze non costituiscono l'*oggetto* del suo lavoro, ma soltanto la sua *condizione* teorica e metodologica, una condizione che al tempo stesso va al di là dell'arte olandese del XVII secolo, e rivelerebbe la sua validità epistemologica non solo nell'analisi, ma forse anche nella maniera stessa di guardare tutte le immagini "non albertiane", che si tratti di Manet, del Caravaggio, di Velasquez o di Vermeer. Emerge qui una variante del processo metodologico evocato un tempo da Edgard Wind. In effetti è evidente che gli strumenti e le procedure metodologiche dell'analisi sono stati elaborati in funzione dell'arte

olandese del XVII secolo dal punto di vista della sua *differenza* rispetto all'arte italiana classica del Rinascimento. Ma è altrettanto certo che, pur elaborati a partire da questa differenza e a essa subordinati, possono rivelarsi efficaci e operativi in tutto il campo che tale differenza dischiude e delimita.

È a questo punto che incontriamo la difficoltà teorica sopra evocata: perché a questo campo e agli oggetti di questo campo – definiti per il momento come non italiani, non classici, non rinascimentali, non albertiani, per riferimento negativo al modello italiano classico, rinascimentale, albertiano – andranno attribuiti contenuti, *vale a dire* nozioni e concetti, categorie e schemi di analisi indipendenti da questo riferimento, e che proprio per questa ragione potrebbero rivelarsi operativi al di fuori dell'ambito olandese e del periodo considerato, il XVII secolo. La Alpers ha cura di precisare ciò che intende per "idea di arte del Rinascimento italiano". Innanzitutto, la definizione albertiana di "quadro": "una superficie o una tavola incorniciata, posta a una certa distanza da un osservatore che guarda, attraverso di essa, un mondo altro o sostitutivo" (*Ibid*, p. 5). In secondo luogo, la definizione di questo mondo contemplato attraverso il dipinto come un luogo teatrale in cui figure umane compiono "azioni significanti basate su testi di poeti" (*Ibid*, p. 5). L'arte italiana classica del Rinascimento è un'arte del racconto per immagini. La storia ne costituisce la finalità più elevata perché la sua narrazione in pittura dipende sia dalla conoscenza dei testi in cui è raccontata, sia dalla conoscenza dei segni sensibili, corporei, esterni, attraverso i quali gli attori umani mostrano le passioni che animano internamente le loro azioni. È chiaro che questi due elementi della definizione non si riferiscono a un tipo particolare di pittura italiana del Quattrocento: costituiscono soltanto un modello nel quale l'arte olandese del XVII secolo non rientra. Di qui il contromodello

elaborato dalla Alpers a partire da quest'altro tipo di arte, che presenta come prima caratteristica quella di essere *non narrativa* ma *descrittiva* e, come seconda, il fatto che i suoi quadri siano delle *non-finestre* (nel senso di Alberti), cioè delle *superfici*. Ma descrizione e superficie non vanno riferiti a un tipo particolare di pittura olandese del XVII secolo. Anche in questo caso si tratta di un modello, in grado di *articolare* ciò che appare alla Alpers come uno dei due modi fondamentali della rappresentazione pittorica. È su queste due caratteristiche che andrà perciò interrogato il libro.

A dire il vero superficie e descrizione non costituiscono, propriamente parlando, due dimensioni autonome del modello così costruito. Teoricamente, esse si sovrappongono: capita spesso alla nostra autrice di parlare di superficie di descrizione (o di iscrizione) per caratterizzare l'immagine pittorica olandese, così come avrebbe potuto evocare, se fosse stato quello il suo oggetto, le descrizioni fenomeniche (o di superficie) che ben caratterizzano peraltro certi testi di Keplero o di Huyghens o anche di Bacone, citati nell'opera. Ma l'una, la superficie, concerne più direttamente l'immagine, copre il versante iconico del modello; l'altra, la descrizione, rientra più precisamente nell'ambito del linguaggio e del suo aspetto discorsivo. Ci si potrà evidentemente domandare come sia stato elaborato questo modello interpretativo dell'arte olandese del XVII secolo per render conto del suo specifico modo di rappresentazione. Sembrerebbe che l'autrice sia arrivata al concetto di quadro come superficie, e al discorso descrittivo che esso richiede, a partire da una duplice operazione: da una parte fa emergere un discorso teorico, critico e storico che è stato più o meno rimosso dalla storia dell'arte fin dalla sua nascita come istituzione accademica; dall'altra, definisce la "posizione" storica specifica dell'arte olandese del XVII se-

colo nel senso preciso della sua collocazione in un contesto epistemico, scientifico, culturale, sociale, politico ben determinato, contesto che la Alpers studia con una vasta e ricca erudizione, ma solo per estrarne i tratti costitutivi del proprio modello.

Sulla ferma volontà dell'autrice di confutare un certo tipo di discorso istituzionale della storia dell'arte – discorso che ha trovato nel Rinascimento italiano (e nella letteratura di cui è stato oggetto) i suoi punti di riferimento, le sue categorizzazioni, i suoi concetti e perfino le sue procedure – si leggano le pagine che l'autrice ha dedicato a Alois Riegl nel testo *Style is What You Make it: the Visual Arts once again* (1979), macchina da guerra lanciata simultaneamente contro la teoria wölffliniana dello stile e contro l'iconografia di Panofsky:

Come fanno oggi gli strutturalisti [la relazione era stata presentata nel 1977], Riegl accosta i fenomeni rispettandone la natura, ma anche mantenendo una certa distanza, in una relazione non partecipante. In altri termini, sceglie una posizione dalla quale poterne meglio osservare la struttura essenziale senza pregiudizi interpretativi (Alpers 1979, p. 98).

Così facendo – studiando i tessuti antichi del Medio Oriente, l'arte della tarda antichità, i ritratti di gruppo olandesi o l'arte italiana postrinascimentale – Riegl “in particolare evita [...] quel centro normativo – spesso inconfessato – degli studi di storia dell'arte, che è l'arte del Rinascimento italiano” (*Ibid.*, p. 98). Secondo la Alpers l'analisi strutturale di Riegl dipende dunque dalla natura dell'oggetto studiato, innanzitutto perché questo oggetto mette a distanza il proprio osservatore e, in questo modo, rivela le complicità e le connivenze (tanto più pregnanti quanto meno percepite) che la storia dell'arte istituzionale intrattiene con il suo campo di studio privilegiato e con gli oggetti che interpreta a partire da que-

st'ultimo: questo "centro normativo" – e prescrittivo, aggiungeremo – costituito dall'arte del Rinascimento italiano, dalla sua storia e dalla sua teoria.

La messa a distanza dell'osservatore indotta dall'oggetto stesso delle sue osservazioni è accompagnata in Riegl da un altro aspetto che risulterà anch'esso determinante nel modello della Alpers, ossia il fatto che Riegl

considera la produzione artistica come dipendente da un particolare artefice o gruppo di artefici. L'impulso o la necessità di fare dipende dalla relazione psicologica che si stabilisce tra l'uomo e il suo mondo. In sintesi, l'arte – il termine è mio, [scrive la Alpers,] e non di Riegl – è una mediazione tra l'artefice e il mondo (*Ibid.*, p. 98).

Arriviamo così a una delle strategie sviluppate nell'*Arte del descrivere*. "In che modo allora bisogna guardare l'arte olandese?" si chiede l'autrice.

La mia risposta è che si deve guardarla tenendo conto del suo contesto [...] Facendo appello al contesto, intendo non solo vedere l'arte come manifestazione sociale, ma anche accostarmi alle immagini attraverso la considerazione del ruolo e della presenza che esse hanno nell'ambito più vasto della vita culturale (Alpers 1984, p. 12).

Qui ancora, la Alpers obbedisce a ciò che mi sembra l'essenza di un'impostazione strutturale in storia: l'opera d'arte non viene analizzata soltanto come uno specchio della realtà storica e sociale di cui essa rappresenterebbe l'esatta e minuziosa trascrizione, o come espressione degli ideali – o delle ideologie – di cui tale società sarebbe in quel momento portatrice, o ancora come sintomo di tendenze e movimenti più o meno nascosti che l'opera metterebbe in luce. Il quadro, l'immagine, vengono colti nella loro funzione, nel loro funzionamento storico e sociale: perché, e come, quelle determinate immagini, pro-

prio in quel determinato momento? A quali bisogni, a quali desideri – intellettuali, filosofici o religiosi – rispondono? E a quali necessità politiche ed economiche? Qual è il loro ruolo nel campo della conoscenza scientifica e tecnica? Grazie alla Alpers, leggeremo con un altro sguardo o rileggeremo con un nuovo sguardo l'auto-biografia di Constantin Huygens, i *Paralipomeni a Vitellione* o la *Diottrica* di Keplero e anche i *Saggi* di Bacon.

*Arte del descrivere*: la caratteristica più rilevante dell'arte olandese del XVII secolo, della tradizione nordica di cui fa parte, e più generalmente di un modo pittorico che spesso e troppo sbrigativamente viene definito realista, sarebbe dunque l'arte della descrizione. Un modello che non è applicabile esclusivamente all'arte olandese, ma, meglio di qualunque altra categoria o nozione, sembra capace di spiegarla con grande precisione, mettendo in luce opposizioni e differenze con l'arte italiana, essenzialmente, “ideal-tipicamente”, narrativa:

La qualità immobile o sospesa di queste opere [la *Crocifissione di San Pietro* del Caravaggio, l'*Acquaiolo* di Velázquez, la *Donna con la bilancia* di Vermeer e il *Déjeuner sur l'herbe* di Manet – si noti che di queste opere una soltanto è olandese] è indice di una certa tensione fra gli assunti narrativi e l'attenzione per l'immediatezza descrittiva. Tra azione e attenzione descrittiva sembra esserci un rapporto di proporzionalità inversa: l'attenzione per la superficie del mondo descritto comporta il sacrificio dell'aspetto narrativo della rappresentazione (*Ibid*, p. 7).

Dire che il quadro è una non-finestra equivale a dire che è una superficie, ma questa superficie va intesa come schermo di iscrizione-descrizione sul quale si proietta - o viene registrata - la “superficie” del mondo, schermo in cui questa si rappresenta, si iscrive o meglio si replica.

Proprio a questo proposito la Alpers trova nella cultura scientifica e tecnica dell'Olanda del XVII secolo il dispositivo che “modellizzerà” il suo modello: la *camera obscura*. La camera oscura, della quale Huygens non si stanca di descrivere con ammirazione affascinata le proprietà meravigliose, è

quell'apparecchio che permette alla luce di passare attraverso un foro (spesso otturato da una lente di vetro) e di entrare in una scatola, o in una camera buia, in modo da proiettare su uno schermo un'immagine del mondo esterno (*Ibid*, p. 31).

una definizione che la nostra autrice accompagna con questo notevole brano scritto da Huygens in francese:

Ho a casa mia l'altro strumento di Drebbel, che produce meravigliosi effetti di immagini riflesse in una camera buia. Non mi è possibile descriverne la bellezza a parole: ogni pittura è morta in confronto, perché qui è la vita stessa, o qualcosa di ancora più nobile, se soltanto non mancassero le parole. La figura, il contorno e i movimenti vi si fondono con naturalezza, in un modo assolutamente piacevole (*Ibid*, p. 32).

La *camera obscura*, che costituisce per Huygens o per Hoogstraten il modello della pittura veramente naturale, rappresenta anche, per Keplero – che definisce la visione come “un'immagine [*pictura*] della cosa visibile che si forma sulla superficie concava della retina” – il modello stesso dell'occhio. Tutte queste definizioni implicano, è chiaro, una teoria della visione come replica o duplicazione della cosa. E quando Keplero dichiara che i processi psicologici della visione non lo interessano, la Alpers ne trae la giusta conclusione che “la forza del suo metodo” è quella di “deantropomorfizzare la visione”. Il dato primario è il mondo, che si proietta

sotto forma di luce e colori in un “occhio morto”. Il modello della visione, ossia della pittura, è un modello passivo da cui viene eliminato ogni soggetto costruttore che – direbbe Kant – è l’infaticabile operatore delle sintesi delle diverse intuizioni sensibili sotto i concetti dell’intelletto e attraverso la mediazione dell’immaginazione. Come scrive Keplero con grande ironia:

Lascio ai filosofi naturali il compito di discutere in che modo questa immagine [*pictura*] venga costruita dai principi spirituali della visione che risiedono nella retina e nei nervi, e se sia fatta comparire davanti all’anima o al tribunale della facoltà visiva da uno spirito interno alle cavità cerebrali, o sia invece la facoltà visiva a uscire, come un magistrato inviato dall’anima, dalla camera di consiglio del cervello per incontrare questa immagine dei nervi ottici e nella retina, discendendo per così dire in una corte di rango inferiore (*Ibid*, p. 54-55).

Tutte queste ipotesi metafisiche in fondo si equivalgono: nessuna può intaccare la definizione positiva, anzi positivista, della visione come costruzione meccanica dell’immagine, semplice risultato passivo della registrazione istantanea dei raggi di luce da parte della superficie retinica. Mentre Huygens nel descrivere alla sua sposa la *camera obscura* si meraviglia del dispositivo e dell’immagine che vi viene prodotta, l’occhio di Keplero, come scrive molto bene la Alpers, è un occhio morto, in cui il mondo cangiante delle apparenze si riproduce in una rappresentazione, intesa “nel duplice senso di artificio – per il suo modo di operare – e di risolvere i raggi di luce in un’immagine” (*Ibid*, p. 55). Il che significa, detto più chiaramente, che la superficie del mondo si identifica – nell’immagine, e attraverso di essa – con la superficie retinica. “*Ut pictura ita visio*” scrive Keplero. Dietro il modello della *camera obscura* di Huygens, dietro l’occhio-macchina di

Keplero, si profila lo schema di funzionamento dell'apparecchio fotografico. Il quadro è una non-finestra, cioè una superficie sulla quale, come su uno schermo (il fondo della *camera obscura*, la retina dell'occhio, la lastra fotografica), il mondo si riproduce per proiezione, “nello stesso modo in cui la luce focalizzata attraverso il cristallino produce un'immagine della retina”, come scrive la Alpers (1997) nel suo articolo di *The viewing of Las Meninas*: “In luogo di un artista che guardi il mondo attraverso una cornice per dipingerlo” – di qui l'importanza della cornice e dell'inquadratura per costruire l'immagine dipinta secondo il modello italiano – “il mondo produce da sé la propria immagine senza bisogno di una cornice” (Alpers 1997, p. 98). L'artista ancora una volta non costruisce, non compone, non crea un mondo di pittura sulla tela. È il mondo a farsi vedere sulla tela, come in un occhio morto, cioè senza sguardo. Se la superficie è uno dei tratti del modello elaborato dalla Alpers a partire dalla teoria kepleriana della visione e dalla tecnica della *camera obscura*, a partire cioè dal contesto epistemologico della pittura olandese del XVII secolo, il vero modello di questo tratto distintivo differenziale non è altro che l'immagine prodotta da quell'apparecchio che, sottolinea l'autrice, condivide alcune sue caratteristiche fondamentali con il modo “nordico” di rappresentazione, precisamente quelle che gli conferiscono il suo potente effetto di realtà:

la frammentarietà, la natura arbitraria delle cornici, l'immediatezza. Quell'immediatezza esaltata dai primi pionieri della fotografia dicendo che essa aveva dato alla natura il potere di riprodursi direttamente, senza intervento dell'uomo (Alpers 1984, p. 63).

Come per la pittura olandese, le condizioni di produzione e di fabbricazione dell'immagine fotografica, scri-

ve ancora la storica dell'arte, la situano in quello che chiama "il modo kepleriano" (in opposizione al modo albertiano) di rappresentazione. Per condizioni di produzione bisognerà intendere, naturalmente, non tanto le determinazioni storiche, sociali e culturali di fabbricazione, quanto piuttosto i presupposti teorici ed epistemologici di produzione, la cui categoria fondamentale non è affatto l'icona o il simbolo nel senso di Peirce, ma l'indice, cioè la traccia, l'impronta, il segno lasciato dalla cosa stessa. È come se il mondo nelle sue apparenze, con la propria superficie, si mostrasse da sé sulla superficie della tela, si autoduplicasse per produrre la propria esatta replica sotto l'occhio affascinato e attento dello spettatore testimone: l'artista, che non ha avuto altra funzione, altro compito, che quello di essere – come avrebbe voluto Stendhal, due secoli dopo, nei suoi romanzi – "uno specchio che si porta lungo la strada".

La pittura olandese del Secolo d'oro o il regno della superficie. Superficie liberata, probabilmente: ma questa superficie è paradossalmente quella del mondo e quella del quadro, identificata in una congiunzione quasi magica di cui è un sintomo la meraviglia di Huygens davanti all'immagine della *camera obscura*. Così, *camera obscura*, occhio senza sguardo e apparecchio fotografico sono per la Alpers sia modelli che metafore: modelli che ricava dalle circostanze spazio-temporali, storiche e culturali del suo oggetto e dai presupposti di una teoria della percezione visiva (e più in generale di una teoria empirista, fenomenista, della conoscenza); metafore che evocano qualità espressive ed emotive specifiche: l'immagine pittorica è in qualche modo più "reale" della cosa di cui è l'immagine; il simulacro, nel senso platonico del termine, possiede un grado di esistenza superiore al paradigma che pur tuttavia riproduce; il mondo visibile acquisisce nella sua proiezione dipinta un fascino, un potere di suggestione di cui era

sprovvisto. Ascoltiamo ancora una volta Constantin Huygens descrivere i “meravigliosi effetti di immagini riflesse” nella *camera obscura*: “ogni pittura è morta in confronto, perché qui è la vita stessa, o qualcosa di ancora più nobile, se non mancassero le parole”. A quest’immagine manca la parola, come manca alla poesia muta della pittura, come manca a Huygens per descriverne la bellezza: “Non mi è possibile descriverne la bellezza a parole”.. La *camera obscura* non è più il dispositivo meccanico dell’occhio morto di Keplero. È produttrice di un incantesimo, una magia naturale – è un’immagine, e tuttavia è la vita –, quella stessa magia di cui al contempo, sul versante “italiano”, anzi albertiano, Mersenne, Nicéron, Maignan esplorano gli effetti non di metamorfosi ma di anamorfosi, nell’ambito della prospettiva legittima della rappresentazione ritrattistica o del racconto religioso e storico.

Ritorno alla superficie, dunque: questa sarebbe la parola d’ordine della “nuova storia dell’arte”, che troverebbe, con il libro della Alpers e nella pittura olandese del XVII secolo da lei studiata, l’oggetto storicamente, culturalmente, esteticamente e teoricamente privilegiato per costruire i propri modelli operativi: la superficie come luogo ambivalente, al tempo stesso opera di pittura e manifestazione del mondo, immagine e cosa, in breve, lo spazio degli indici, delle tracce, delle marche. Occorre comprendere questa parola d’ordine in tutta la sua ampiezza, domandandoci se questo piano non albertiano, non narrativo, non classico, non italiano, non vada preso in considerazione in ogni immagine pittorica. Non bisogna dimenticare che Poussin, citato dalla Alpers perché privilegia il “prospetto” – la prospettiva teatrale, narrativa, in breve, italiana – invece dell’“aspetto” olandese, semplice apparenza delle cose, non bisogna dimenticare che lo stesso Poussin, contemporaneo degli olandesi della Alpers, alla fine della vita definiva la pittura come

“un’imitazione fatta con linee e colori su qualsiasi superficie di tutto quanto si vede sotto il sole” e il cui fine supremo è il diletto. Occorre dunque ripartire da questa superficie, la superficie d’iscrizione delle linee e dei colori in cui si dispiega tutto il lavoro della pittura; occorre ritornare a questo livello che non è quello dell’iconografia, e che è forse addirittura anteriore a quello che Panofsky chiamava preiconografico: un livello non più profondo o più nascosto - in superficie, anzi - ma dimenticato. È qui che si scoprono le “condizioni” specifiche della rappresentazione pittorica: “In che modo, in quali condizioni l’uomo è rappresentato pittoricamente sulla superficie di una tela?” scrive la Alpers (1997). Alla questione del senso secondo, convenzionale, iconografico, viene sostituita la questione non del senso, ma delle *condizioni di possibilità* dell’opera nella sua singolarità, la questione trascendentale in senso kantiano.

Porsi queste domande, cominciare a rispondervi, esige che l’analista – e più ancora l’interprete – si avvicini al quadro, lo guardi da molto vicino, “quasi da troppo vicino”, quindi se ne allontani e lo guardi quasi da troppo lontano; il discorso analitico potrà farsi solo al prezzo di questa oscillazione. L’analista ritroverà allora con la Alpers i maestri nordici, fiamminghi o olandesi che già hanno fatto, in qualche modo, questo lavoro per lui: “l’attenzione per la superficie del mondo descritto comporta il sacrificio dell’aspetto narrativo della rappresentazione”, formula che la nostra autrice illustra con un testo di Panofsky su Jan Van Eyck:

L’occhio di Van Eyck funziona come un microscopio e come un telescopio nello stesso tempo [...] di modo che l’osservatore è costretto a oscillare fra una posizione piuttosto lontana dal quadro e molte posizioni ravvicinate [...] Tuttavia, una tale perfezione ha il suo prezzo. Né il microscopio né il telescopio sono strumenti adatti per indagare le emozioni umane (Alpers 1984, p. 7).

E poiché i segni dell'emozione umana permettono la costruzione iconica e la narrazione di un racconto, la Alpers ha ragione nel criticare il riferimento normativo di Panofsky all'arte italiana. Potremmo facilmente illustrare l'oscillazione descritta da Panofsky non soltanto con Van Eyck ma, in area italiana, con i disegni di Leonardo, in cui si rivela l'equivalenza strutturale di un fiore e di un'inondazione, di una treccia di capelli e della corrente di un fiume, delle vene capillari e di un diluvio. Il loro isomorfismo offre allo sguardo dello spettatore gli effetti cognitivi, teorici, scientifici e al tempo stesso visionari, finzionali, immaginativi, dell'oscillazione tra il troppo vicino e il troppo lontano.

Un frammento di Pascal, scritto approssimativamente alla stessa epoca, ci introdurrà al problema della descrizione e del modo descrittivo che, in opposizione al modo narrativo, è l'altra dimensione del modello della Alpers:

Una città, una campagna, da lontano sono una città o una campagna; ma, quanto più ci avviciniamo, son case, alberi, tegole, foglie, erbe formiche, zampe di formiche, all'infinito. Tutto questo vien compreso sotto il nome di "campagna" (Pascal n° 65-115, p. 24).

Nelle condizioni dell'esperienza proposte da Pascal, il moto di avvicinamento (quello del corpo che "passeggia" come quello del microscopio), ha come risultato di cancellare tutti i dati costitutivi della rappresentazione "albertiana": il punto di vista fisso, la delimitazione dello spettacolo tramite un confine rigoroso e immobile, l'esatta determinazione dell'occhio rispetto al piano trasparente della rappresentazione. Attraverso lo sguardo, il mondo viene trasformato in un "artefatto-natura" prima ancora di essere dipinto sulla tela con linee e colori. Nell'atto di immobilizzarsi per la contemplazione sotto un determinato punto di vista, in quello di limitare la di-

strazione dello sguardo nei limiti della cornice della “finestra”, in questo segreto calcolo di un optimum di visione, si articola il programma di una volontà di rappresentazione, cioè di dominio e di appropriazione della natura. Lo spostamento del punto di vista cambia non soltanto il luogo di visione ma anche l'inquadratura e la distanza; così l'oggetto stesso dello sguardo, lo spettacolo “nascosto”, distanziato, che il mondo offre allo sguardo, si disperde, si dissolve nella proliferazione delle singolarità: apparente fecondità delle cose. “Natura diversifica e imita” (Pascal 541-120, p. 24), scriveva Pascal in un enigmatico pensiero. Ripetizione non dell'identico, ma della differenza.

Ciò che la natura imita, è la diversità o piuttosto la differenziazione che la anima. Essa ripete senza fine la sua prodigiosa differenza, il suo potere di produrre singolarità ma, così facendo, con questa stessa imitazione, la Natura accede alla riflessione attraverso la figura di questo sguardo che, man mano che si avvicina, distingue case, alberi, tegole, e così via, senza sosta, per arrestare infine questa enumerazione delle forme della Natura dando a quest'ultima il nome che la definisce: *infinito*. A questo nome si oppone o piuttosto se ne sovrappone un altro: “Tutto questo [cioè le case, le tegole, le foglie...] vien compreso sotto il nome di ‘campagna’”. Un nome, un termine, pone un termine, quello della convenzione linguistica, al movimento dell'infinita differenza, un nome che “copre” l'infinita e infima singolarità di ogni cosa, l'abisso della differenza, senza mai poterlo colmare. Tale sarebbe, sotto le pacifiche certezze borghesi dell'Olanda del Seicento, il problema o piuttosto l'aporia e il paradosso della superficie di descrizione nella sua relazione con il linguaggio, con il discorso che “dice” il quadro. Come nota la Alpers con grande sottigliezza, c'è un'osservazione che ritorna spesso nel discorso della critica e

della storia dell'arte a proposito della pittura olandese. Riguarda il fatto che di questi quadri non vi sia nulla da dire: il quadro mostra esattamente tutto ciò che potrebbe essere nominato, porta tutti quei nomi sulla sua superficie e sembra che tutta la sua "sostanza" consista in questa articolazione esibita e sempre nominabile della superficie o, più precisamente, del piano di rappresentazione.

Il quadro è una superficie di descrizione perfettamente trasparente, esattamente coestensiva al discorso descrittivo che l'enuncia e nel quale si esaurisce in una "piatta" tautologia tra immagine e lingua. "Una città, una campagna (da lontano) sono una città o una campagna... Ma, quanto più ci avviciniamo...". Ora, potremmo dire – come Panofsky quando guarda un quadro della maturità di Van Eyck – che il quadro "nordico", "olandese esige che ci si avvicini per meglio vedere". "L'osservatore", scrive Panofsky, "è costretto a oscillare fra una *posizione* piuttosto lontana dal quadro" – la posizione distante di un soggetto che è non solo sguardo, ma punto di vista, non solo potenza di visione, ma potere di totalizzazione, che non solo costituisce degli insiemi assemblando le cose nell'apertura del suo angolo di visione, ma li riduce all'unità ordinata di una sintesi di cui la prospettiva geometrica, lineare, legittima, definisce le condizioni operative – e "*molte posizioni* ravvicinate". Pascal, scrittore, uomo di linguaggio, condannato alla linearità dei significanti linguistici, alla loro successione monotona, si rende perfettamente conto che queste numerose posizioni, considerate da Panofsky come *simultaneamente molto ravvicinate* al quadro, sono di fatto e per il discorso che le enuncia, *successivamente sempre più ravvicinate*: l'occhio cessa di vedere una città e una campagna per vedere case e alberi, tegole e foglie e poi delle erbe e su quest'erba delle formiche... La descrizione della superficie

descrittiva del quadro è come un filo di linguaggio, in cui si infila, come le perle di una collana, una lista aperta di termini; un filo interminabile, a meno di spezzarlo perentoriamente nominando questa “interminabilità”: l’infinito. Ogni descrizione è aporetica, ed è allora che lo spettatore panofskyano riprende la distanza, si allontana e enuncia il titolo del quadro che ne costituisce l’esatta descrizione: “È una città e una campagna”. Costituirà la forza (e forse l’eccesso) di Pascal – o, secondo un’altra tonalità “affettiva”, di Leibniz – interrogare il concetto iconico e discorsivo di descrizione e attraverso di esso quello, metafisico, di realtà. Ogni descrizione è aporetica, perché racchiude l’infinità della differenza singolare, l’infinità della realtà – a meno di *arrestare* questo flusso di reale (così potentemente evocato da Pascal nel frammento dei due infiniti, e di cui gli studi sull’acqua corrente di Leonardo potrebbero costituire gli emblemi – un reale che sfuggirà sempre, ma per eccesso, al discorso e all’immagine), a meno di fissarne gli “elementi differenziali” nelle convenzioni linguistiche e nei codici iconici:

Sulla terra ci sono erbe: noi le vediamo. – Dalla luna non si vedrebbero. E su queste erbe, peli; e in questi peli, piccoli animali; ma poi più nulla. – O presuntuoso! – corpi misti son composti di elementi; e gli elementi, no. – O presuntuosi, ecco un punto delicato! – Non bisogna affermare che esiste quel che non si vede. – Bisogna dunque parlare come gli altri, ma non pensare come loro (Pascal 782-266, p. 92-93).

Dire come gli altri “è una città, è una campagna...” ma, a differenza di loro, pensare la differenza infinita della realtà senza poterla mai dire o rappresentare.

Se dunque lo strumento metodologico per ritrovare la natura nella sua purezza e trasparenza è l’osservazione – lo sguardo senza pregiudizi e senza preconcet-

ti dell'induzione empirica, che si limita a raccogliere i dati costitutivi del suo sapere – bisogna comprendere – e sarà ancora una volta la forza dello sperimentatore, del fisico, del matematico Pascal, l'averlo intuito – che la descrizione iconica e discorsiva, che registra l'osservazione, può trovare le condizioni teoriche di possibilità, la legittimità epistemologica, il fondamento e, nel suo farsi, la stabilità cognitiva, solo a condizione di ricorrere al paradigma filosofico del convenzionalismo: ogni cosa ha il suo nome, ogni cosa ha la sua figura, ogni cosa è *nel suo nome e nella sua figura*, immediatamente appropriata a se stessa. La conoscenza esatta consiste nel ritrovare il lessico iconico e linguistico originario del mondo, al di là delle stratificazioni della tradizione, delle sedimentazioni, delle credenze e della rigidità inconscia di quelle abitudini mentali che le hanno fissate e incorporate.

Ma “man mano che ci si avvicina...”, questo lessico figurativo e nominale forse non si disfa? Così come l'occhio di Pascal, “vivo” perché in movimento, si avvicina infinitamente alla superficie del mondo per perdersi in ciò che nominava esattamente con la figura e il nome “una città, una campagna”, così lo sguardo dello spettatore che risponde al richiamo del quadro di Vermeer si avvicina alla tela fino alla miopia assoluta, come nella *Veduta di Delft* o nell'*Allegoria della Pittura*, e scopre su questa superficie, con Lawrence Gowing o Svetlana Alpers, la stessa strana, paradossale, mancanza per eccesso della descrizione:

Vermeer sembra quasi non curarsi di quel che sta dipingendo, o addirittura non saperlo. Come si chiama questa macchia di luce? È un naso? Un dito? Che cosa sappiamo della sua forma? Per Vermeer questi problemi non esistono: il mondo concettuale dei nomi e della conoscenza è dimenticato, niente lo interessa all'infuori del visibile, la sfumatura, la macchia di luce (Alpers, 1984, p. 56).

La Alpers illustra con questa citazione di Gowing il movimento, a suo parere specifico, di Keplero, che non soltanto definisce l'immagine retinica una rappresentazione, ma inoltre distoglie lo sguardo dal mondo reale per concentrarsi sul mondo dipinto nel fondo dell'occhio. Senza sottolineare abbastanza il paradosso, mi sembra, la Alpers nota: "Tutto questo implica un'estrema oggettività e la rinuncia a formulare giudizi di valore sul mondo così rappresentato" (*Ibid*, p. 56). La descrizione del quadro (nel duplice significato oggettivo e soggettivo del genitivo), la sua superficie "quasi retinica" di iscrizione che è quella stessa del mondo, impegna lo sguardo in una affascinante avventura:

"Se concentriamo l'attenzione su un particolare – per esempio la mano del pittore nell'*Arte della pittura* – proviamo un senso di vertigine perché la mano è costruita con pure sfumature di luce, e non dichiara affatto la sua identità di mano" (*Ibid*, p. 56).

È un'esperienza che stordisce: l'occhio si perde in una superficie in cui le rappresentazioni delle cose perdono definitivamente le parole che le designano e le identificano.

Questa perdita nell'eccesso – questa vertigine, come dice molto bene la Alpers – mette in discussione se non il concetto di descrizione almeno la sua operatività: si tratta di passare dalla *denominazione* dei "contenuti" figurativi alla *concettualizzazione* delle maniere di coglierli e di fissarli sulla superficie, concettualizzazione che – è importante sottolinearlo – non ha nulla a che vedere con un impressionismo "descrittivo", metaforico o poetico, che ha probabilmente un suo valore, ma riguarda solo indirettamente la conoscenza delle opere in storia dell'arte. In questa direzione, bisogna forse spingersi ancora più avanti della Alpers nell'elaborazione delle categorie della descrizione, affi-

narle e complessificarle attraverso un va e vieni costante tra la strumentazione epistemica che le “circostanze” storiche, sociali e culturali offrono al pittore per “descrivere” il mondo con linee e colori sulla superficie della tela, e gli strumenti metodologici che le scienze sociali offrono allo spettatore. Questi ultimi si riveleranno operativi solo a condizione che lo sguardo si soffermi con estrema attenzione su questa superficie dipinta, cioè solo a condizione di una esatta pertinenza teorica delle questioni che questo sguardo pone alla superficie stessa.

Da questo punto di vista, nel valutare, nel libro della Alpers, l'esattezza di questa pertinenza, e dato che il suo lavoro si fonda sull'opposizione strutturale tra la narratività dell'arte italiana del Rinascimento e la descrittività dell'arte olandese del XVII secolo, può sembrare al linguista e al semiotico che i suoi riferimenti al “narrativo” e al “descrittivo” siano a un tempo troppo ristretti e troppo vaghi. Non è questa la sede per sviluppare questa critica, tanto più che la Alpers – ed è la forza e al tempo stesso la debolezza del suo libro – ha effettivamente costruito questa opposizione soltanto a partire dal campo del visibile e solo per render conto dei due modi visivi di rappresentazione nella storia e nella storiografia dell'arte, come nella sua teoria e nei suoi metodi. Così, l'autrice si accontenta di citazioni marginali di modelli linguistici e semiotici (cfr. in particolare le note 11 dell'introduzione e 56 del capitolo 2). La “narratività” è in verità per la Alpers quella, “ideale-tipica”, dell'arte italiana del Rinascimento: il soggetto del quadro è una storia messa in scena da attori umani in uno spazio teatrale costruito dalla prospettiva legittima, una storia tratta dalla mitologia antica o dalla tradizione cristiana, e il cui riferimento è essenzialmente un testo letterario, profano o religioso. L'accento del discorso critico e l'orientamento dell'analisi vengono allora spostati verso la

costruzione del luogo scenico nel quadro, il che implica un soggetto-sguardo che costruisce questo spazio attraverso un piano di rappresentazione esattamente limitato da una cornice (*per-spectiva*), un soggetto-sguardo la cui distanza da questo piano e la cui posizione in rapporto a esso determinano rigorosamente la collocazione delle figure e la loro scala in una profondità illusoria.

Può darsi che tutto il problema della rappresentazione narrativa in pittura, e in particolare nella pittura “classica”, sia da studiare alla luce di questo spostamento. Sarebbe allora necessario esplorare le diverse modalità figurative di articolazione del racconto, e le costrizioni (variabili storicamente) che esse impongono alla narrazione “iconica” e alla “definizione” sensibile, visiva, ottica, geometrica, ecc. dello spazio rappresentato sul piano di rappresentazione. Abbiamo tentato altrove di costruire i modelli di questa articolazione, in particolare quello della pittura di storia nell’arte classica del Seicento, in cui la disposizione paratattica delle figure della narrazione è il risultato, a livello dell’enunciato, di una operazione di trasformazione – per figurazione, rotazione e lateralizzazione – della struttura del dispositivo di rappresentazione, cioè dell’apparato formale dell’enunciazione (Marin 1980). Queste ricerche costituivano una calcolata trasposizione dell’articolo di Émile Benveniste sulla distinzione tra discorso e storia. Prendere in considerazione questa distinzione, e i numerosi lavori cui ha dato luogo, avrebbe permesso forse di affinare quella nozione di descrizione di cui la Alpers mirava a costruire il modello per le arti visive a partire dall’arte olandese del XVII secolo. È vero che, tra discorso e storia, la nozione di descrizione ha uno statuto ambiguo, poiché possiede sia i tratti narrativi sia quelli discorsivi: da questo punto di vista, il riferimento ricorrente al lavoro di Ann Banfield (1982), anch’essa debitrice almeno in parte di Benveniste, è prezioso, e meriterà di essere

proseguito e sviluppato nel campo delle arti visive e dell'immagine pittorica in particolare, e su una strada di cui l'*Arte del descrivere* costituisce una tappa essenziale.

In ogni modo, il magnifico "elogio dell'apparenza" che tesse questo libro attraverso lo studio dell'arte olandese del XVII secolo, si completa, sulla scia delle ricerche di Ann Banfield circa lo scarto tra il *self* e lo *speaker* nel racconto di finzione, con una messa in discussione del "soggetto albertiano" (soprattutto nei capitoli 4 e 5), a vantaggio di un soggetto multiplo, frammentario, portatore di uno sguardo plurale, o ancora a profitto di quello che noi stessi abbiamo riconosciuto nelle nostre ricerche sull'utopia e sui modi di rappresentazione cartografica del XVII secolo come un non-soggetto, contemporaneamente dappertutto e in nessun luogo, la cui scomparsa ha come risultato paradossale di animare le cose stesse, nella loro rappresentazione, di una autopresentazione visiva, di una sorta di "coscienza-cosa", che evoca oggi, nel declino caotico alimentato dalle mode postmoderne, quei motivi leibniziani o pascaliani che hanno fatto da sfondo a questa nostra lettura di un libro importante, per la storia dell'arte e per le scienze sociali.

<sup>1</sup> *Éloge de l'apparence*, versione francese dell'articolo pubblicato in, "In Praise of Appearance", *October*, 37, 1986, pp. 99-112, riveduta in alcuni punti sulla base delle correzioni apportate dall'autore alla versione inglese.

## Mimesi e descrizione<sup>1</sup>

Come introduzione a questa relazione su mimesi e descrizione, vorrei proporre una breve fiaba estetica sulle origini della pittura, che ho trovato in *Le Songe de Philomate* di Félibien (1725). Parla Pittura, dopo aver dipinto il mondo creato da suo Padre, il Dio degli Dei:

Poiché le Divinità delle acque hanno considerato anche i miei dipinti con piacere, hanno voluto farne delle copie; e vi sono riuscite così bene che ora potete vedere con quale facilità riescano a fare un quadro in un istante. Anche i grandi Fiumi e i Torrenti, sebbene rapidi e impetuosi, cercano spesso di imitarli, ma non hanno abbastanza pazienza per portare a compimento tutto ciò che iniziano. Non restano che le Ninfe dei fiumi, dei laghi e delle fonti, dall'indole più dolce e tranquilla, che provino un piacere così grande in questa occupazione da non fare altro che rappresentare in continuazione tutto ciò che si offre alla loro vista [ma sono] così capricciose che i loro quadri non si [possono] vedere perché li compongono sempre a testa in giù [...] oltre al fatto che gli Zefiri spesso si diverto[no] ad alterare i tratti e a mescolare i colori dei loro quadri. [Al che Amore aggiunge]: Ho voluto [...] invitarle a farmi il ritratto: alcune Ninfe delle fonti e dei laghi più tranquilli se ne sono dette felici. Ma una volta finito il mio quadro, non potevo toglierlo loro di mano; e appena mi allontanavo, cancellavano tutto quello che avevano fatto per sostituirlo con qualcosa d'altro (*Ibid.*, vol. 4, pp. 454-456).<sup>2</sup>

Come potete constatare, per Félibien – seguace di Poussin e difensore del disegno e dell'arte classica, brillantemente evocato da alcuni interventi durante questo convegno – la pittura trova il suo paradigma allegorico nel riflesso delle cose nella specularità delle acque: la Natura, produttrice di immagini nella casualità degli incontri degli esseri, è già essa stessa operatrice di mimesis: *Natura naturans, natura artifex*. E la pittura troverà, se non la sua origine, almeno la sua condizione di intelligibilità e di bellezza in un riflesso originario del mondo visibile su se stesso. L'arte del pittore riproporrà a sua volta questa artificiosità della Natura, superando però la sua carenza naturale, che è l'ordine del tempo. Le immagini che galleggiano sulla superficie calma delle acque sono perfette, ma effimere: la loro rappresentazione si misura nella presenza fugace degli esseri animati che vi si riflettono. Soltanto Narciso saprebbe restare immobile sulla riva, affascinato dalla sua immagine fino a morirne. Il tempo di apparizione e scomparsa degli uccelli, delle ninfe o degli dei, grazie al desiderio di Amore, è colto da Pittura nella fissità e nella permanenza di una presenza più duratura: raddoppiamento mimetico; presenza attuale di una rappresentazione; presenza attuale di un'assenza o di una morte. Attraverso la pittura, la cosa nell'istante della sua apparizione diventa modello, fissando l'indolente frivolezza della sua apparenza nella posa dell'oggetto catturato da uno sguardo e trasposto sul quadro da una mano che possiede tutta la *technè* e tutta la scienza dell'arte. Nemmeno Narciso morente sulla riva della fonte, ha lasciato un ritratto, in memoria dell'amore per se stesso; rimane solo il fiore della sua metamorfosi, che conserverà della sua presenza – un'immagine riflessa – soltanto il nome. *Word and image*, parola e immagine, un nome per un'immagine: è questo il vasto tema che ci ha riuniti a convegno. Mimesi e descrizione

è l'oggetto del mio intervento. Pronunciando il nome di Narciso, infatti, evocherò il suo corpo disteso sul confine tra terra e acqua, o la sua immagine morente vicino alla superficie, o le ombre dipinte dell'uno o dell'altra sulla tela di un Poussin o di un Caravaggio, o il fiore che rende immortale il suo ricordo: mimesi tra l'essere stesso, la sua metamorfosi e un nome che è traccia scritta di una descrizione e contemporaneamente di una storia...? Vorrei quindi porre il mio problema nel cuore dei giochi delle favole e delle allegorie sull'origine della pittura, tra il nome e l'immagine.

A dire il vero, se si pone il problema della mimesi e della descrizione sul confine dei miti d'origine, sembra proprio che il poeta e il filosofo siano le vittime – come Narciso – del fascino di un duplice desiderio: quello di un linguaggio fatto di parole tanto trasparenti al mondo delle cose che la descrizione – che ne sarebbe la più perfetta realizzazione o il fantasma – opererebbe una traduzione generalizzata delle figure rappresentate del quadro in nomi. Ma questo desiderio ne ha come condizione un altro, che gli somiglia come un fratello, che potrebbe essere l'inverso: il desiderio di un dipinto così trasparente al mondo sensibile da esserne il sogno allo specchio, il fantasma di uno specchio allo specchio. La rappresentazione pittorica sarebbe allora a sua volta il risultato di una trasposizione generalizzata delle cose del mondo in immagini dipinte; accoglierebbe solo il ritorno delle cose, che si farebbero così catturare dalla trappola della tela e della superficie dipinta, già trappola del linguaggio, rete e ragnatela di nomi: sogno o desiderio di un mutuo scambio, traduzione, traslazione, trasposizione in cui la logica dell'economia della mimesi artistica si converte allo stesso regime della logica e dell'economia della descrizione dell'immagine. E viceversa, nel caso specifico: identica logica ed economia del linguaggio e dell'immagine, resa possibile dalla duplice

intercessione della figura mimetica di pittura e del nome descrittivo che si limita a designare. Questa equivalenza corrisponde di fatto a uno *scambio* senza profitto né perdita; esso corrisponde a logiche complesse e a economie raffinate nel campo delle parole e del linguaggio così come in quello delle cose e delle figure, la cui congruenza è il risultato di una transazione finale, di un bilancio ultimo in cui le carenze e gli eccessi di un ambito si trovano esattamente compensati dai guadagni e dalle perdite dell'altro. Detto altrimenti, il desiderio di trasparenza delle immagini alle cose e dei nomi alle immagini negherebbe una turbolenza centrale, radicale nello spazio stesso in cui sembrano compiersi le equivalenze tra le une e le altre (cfr. Derrida 1989).

In realtà, la mimesi pittorica opera nel luogo preciso in cui irresistibilmente si affermano i prodotti del suo potere, e con esso, della logica che lo sottende e dell'economia che lo articola.

Prima proposizione di questo *organon*: l'arte di dipingere produce il doppio della cosa, tanto fedele e tanto somigliante che, là sulla tela, c'è la cosa stessa. E allora, come diceva Platone, e Pascal dopo di lui, perché imitare? "Qual cosa vana è la pittura, che si fa ammirare per la rassomiglianza delle cose di cui non si ammira l'originale!" (Pascal 40-134, p. 89), inutilità dell'arte che da sola non vale niente... Ma se, come scriveva Filostrato nella *Vita di Apollonio di Tania* (IV, 19, p. 283), la mimesi è un'artista meno saggia dell'immaginazione, *phantasia*, forse – seconda proposizione dell'*organon* mimetico – essa non produce il doppio delle cose e il suo artefatto ne è solo l'immagine *più o meno* somigliante. Aggiungendosi al modello, questo artefatto lo sostituisce facendo mostra, in questa variazione dell'identico, della varietà delle sue risorse e dei suoi effetti. Attraverso una magia innocente, come Félibien fa dire a Pittura, l'arte della mimesi in quanto ar-

te, con tutto il lavoro, la *technè*, e la scienza dell'arte, inganna gli occhi che credono di vedere nella pittura ciò che non esiste – cose, esseri, movimenti, vento e nuvole. Il misterioso piacere della mimesi pittorica si compie allora nella rappresentazione. I suoi effetti si danno tra due proposizioni contrarie e simultanee di una stessa logica: tra un'arte mimetica *incontenibile* nella sua potenza creatrice di doppi e un'arte mimetica che *opera su* somiglianze e dissomiglianze attraverso le sue figure. Ingannare gli occhi non significa *trompe-l'oeil*: le apparenze che, secondo Félibien, Pittura di spiega davanti agli occhi grazie alla sua magia, sono ingannatrici in proporzione all'ammirazione per l'arte di dipingere. Le apparenze non ingannano lo sguardo, a differenza di questi “doppi” che talvolta l'occhio incontra aggirandosi ai margini della rappresentazione, come ci è stato detto, e che lo illudono a tal punto da volerli toccare. La cosa stessa entra nella rappresentazione, si spinge nell'immagine per superare i confini tra immaginario e realtà: magia tutt'altro che innocente. Nel *trompe-l'oeil* la cosa è un fantasma che *ricorda* l'inquietante e familiare stravaganza dell'essere nella rappresentazione pittorica, un fantasma che, con forme e colori piacevoli, ne presenta una sembianza gioiosa. Potrebbe anche essere che, lungi dal trovare nel *trompe-l'oeil* dei doppi – ossia la realizzazione dei suoi scopi – l'arte di dipingere, attraverso il gioco grazioso di somiglianze sempre un poco dissimili, abbia l'unico scopo di scongiurare, con l'innocente magia della rappresentazione, l'inquietante ritorno nell'immagine dei doppi, dell'essere innominabile e indescrivibile perché troppo vicino agli occhi (cfr. Marin 1984).

La seconda proposizione dell'*organon* mimetico è, dunque, quella della rappresentazione che sostituisce e fornisce un supplemento al suo modello. Le somiglianze dissimili che la caratterizzano, la maggiore o minore ve-

rosimiglianza fa sì che il “ri” di “ripresentazione” si giochi tra duplicazione e sostituzione. Come già aveva notato Platone, ogni rappresentazione mimetica è un essere inferiore rispetto al suo modello, ma ciò che perde in essenza – ontologicamente – guadagna in pragmatica, grazie alle risorse della sua arte in termini di effetti sensibili e passionali. E senza dubbio questo gioco della duplicazione e della sostituzione dissimula e cancella, facendoli così dimenticare, sia il fantasma dell’immagine come doppio della cosa, sia quello del nome come trasparente descrizione dell’immagine.

Nel dizionario di Furetière (1690), si trova alla voce del verbo *représenter*, un’interessante tensione che ne mette al lavoro il senso. Rappresentare significa, da una parte, sostituire un elemento presente a uno assente – che, per inciso, corrisponde alla struttura generale di ogni segno, linguistico o visivo che sia –, sostituzione regolata, naturalmente o per convenzione, da un’economia mimetica: è la somiglianza presupposta tra l’elemento assente e quello presente che autorizza a operare la sostituzione. Ma esiste un altro significato, secondo cui rappresentare significa esibire, mostrare, insistere, presentificare attraverso una parola: è l’atto stesso di presentare che costruisce l’identità di ciò che viene rappresentato e lo identifica. Da un lato, un’operazione mimetica che assicura il funzionamento, la funzione o anche la funzionalità di un elemento presente al posto di uno assente; dall’altro, una spettacolarizzazione, un’auto-presentazione costitutiva di un’identità, un’auto-identificazione che assegna un legittimo valore di bellezza.

In altri termini, rappresentare significa presentarsi nell’atto di rappresentare qualcosa e ogni rappresentazione, ogni segno o processo rappresentazionale comprende una doppia dimensione – una dimensione riflessiva: presentarsi; una dimensione transitiva: rappresen-

tare qualcosa – e un duplice effetto: l'effetto di soggetto e quello di oggetto. Semantici e pragmatici contemporanei li chiamano, e non a caso, "opacità" e "trasparenza" (Recanati 1979, p. 31 e sgg.). Inutile dire che tutta la fantasmatica della descrizione e della mimesi è stata costruita sulla dimensione transitiva della rappresentazione (rappresentare qualcosa), dimenticando la sua opacità riflessiva e le sue modalità (presentarsi): una mimetica dell'immagine pittorica apre la strada delle parole alle immagini, poiché le immagini delle cose (in pittura) sono già i nomi delle cose (nel linguaggio), poiché una descrizione verbale delle cose è già inscritta nell'immagine. I due specchi del linguaggio e dell'immagine si identificano immediatamente nell'opera pittorica e ogni processo di presentazione non fa che offuscare, opacizzare questi due specchi gemelli in cui, come diceva Baudelaire, l'amore degli amanti si consuma in un'estenuante contemplazione.

Alla manipolazione della trasparenza mimetica della rappresentazione da parte della sua opacità riflessiva o presentativa, può corrispondere quella della trasparenza rappresentativa del discorso descrittivo operata dai suoi confini opachi. Retorici e teorici del discorso, da Gorgias a Fontanier, non hanno forse, da lungo tempo, studiato figure del discorso come ipotiposi, parallelo, *subjectio ad aspectum*, allitterazione, che ritraggono le cose in modo così vivace, energico, animato che sembra di vederle udendone la descrizione? Ma ciò di cui non ci si rende conto è che se le parole sono in grado di dipingere e presentificare, se il linguaggio descrive facendo vedere, è solo grazie alla forza che lo attraversa e che è articolata dalle parole, è solo grazie all'incarnazione della voce resa possibile dalle frasi. Questo è ciò che Poussin (24.11.1647, p. 125), con i teorici italiani della musica del XVI secolo, chiamava il *suono delle parole*, per formularne l'analogia con le modalità di rappresentazio-

ne propriamente pittoriche dei colori e della disposizione delle figure. Oltre le parole e le frasi, la forza di queste figure del linguaggio traccia, all'interno dell'opera pittorica o verbale, la confusa sintassi del desiderio che anima il pittore o l'oratore, insieme ai suoi effetti patetici; di essi il corpo dello spettatore e dell'ascoltatore diventa, a sua volta, sede. Nessuna descrizione verbale, che sia duplicata dalla macchina mimetica dell'immagine, riuscirà a render conto delle oscure forze della presentazione della rappresentazione, in cui prendono *forma*, per mezzo dei loro effetti, le identificazioni immaginarie del soggetto.

Mi sembra che, insieme a queste figure del discorso – la cui forza descrittiva di cose o di artefatti artistici sta prima del nome e oltre l'enunciato frastico – si incontrino, per quanto riguarda le immagini, lo sfuggente modello di analisi proposto da Panofsky (1961, 215-232) per “la descrizione e l'interpretazione del contenuto delle opere d'arte figurative”.. Ci imbattiamo allora nel nostro problema fin dal primo livello di funzionamento del modello: e precisamente quello della descrizione, del senso-fenomeno, di una fenomenologia. Subito Panofsky sottolinea che non esiste una “percezione innocente” dell'opera d'arte, come invece sosterrà Bourdieu (1979), quand'anche fosse regolata dall'*organon* della mimesi, o forse proprio per questa ragione. Tra il quadro e il suo spettatore, che virtualmente ne opera una descrizione, esiste sempre qualcosa: un discorso, il tesoro del linguaggio, le sue risorse praticamente infinite e, come direbbe Blanchot, il brusio di una personale riflessione sui discorsi naturalizzati della *doxa*. Il soggetto vede e non parla ancora, ma scopre nel quadro che contempla una direzione obbligata per il suo sguardo e una potenziale descrizione già pre-scritta nella tela. Attraverso l'interiorizzazione di schemi culturali sotto forma di strutture semantiche e

sintattiche della lingua, la percezione della cosa rappresentata viene commutata con la cosa che essa rappresenta e il nome del referente reale viene sostituito al nome del referente dipinto. Contemporaneamente viene occultato ciò che già Aristotele (*Categorie*, I, 1) segnalava nelle *Categorie* e cioè che tra il cavallo dipinto e il cavallo reale c'è semplice omonimia; o ciò che per i logici di Port-Royal (Arnaud e Nicole 1683, pp. 204-205) era l'enunciato *fugurativo*, e cioè il nome di Cesare pronunciato davanti al ritratto di Cesare. Tuttavia, nonostante tutte le precauzioni metodologiche e teoriche di Panofsky, nulla toglie che una descrizione, quella che lui chiama puramente descrittiva o puramente formale, sia vicina a una fenomenologia dell'opera pittorica: "Una descrizione che fosse davvero puramente formale non potrebbe nemmeno usare espressioni come 'sasso', 'uomo', 'roccia'" (Panofsky 1961, 216), semplicemente perché il dispositivo mimetico determina una trasparenza transitiva così perfetta, che le parole, i sostantivi e i predicati non possono che imporsi immediatamente, naturalmente al discorso descrittivo, pena la caduta nell'in-sensato qualora se ne liberasse. È allora che letteralmente l'opera così nominata non avrebbe più niente da dire. Nel modello panofskiano è facile individuare questo processo di occultamento della massa opaca della pittura, dei suoi tratti e delle sue tracce, delle sue figure e dei suoi colori. Questi elementi, che Panofsky chiamava in modo molto significativo *fattori puramente formali*, si trovano però reintegrati al terzo livello, il livello iconologico, quello di una filosofia delle forme simboliche: ritorno del rimosso, questi fattori, scartati al livello fenomenologico descrittivo perché privi di senso, diventano a questo punto "documenti del senso unitario della concezione del mondo" (*Ibid.*, p. 228). Essi producono senso in quanto costruiscono con i nomi del senso-fenomeno e i sa-

peri culturali del senso-significazione (per usare i termini di Panofsky) il senso essenziale, quello dell'essenza di una cultura. Ma qualunque sia la portata della critica al modello di Panofsky, rimane il fatto che il duplice movimento che abbiamo tentato di mettere in evidenza – l'esclusione dall'"infrapreiconografico" e la sua reintegrazione nel "sovrapreiconografico" che caratterizzerebbe la descrizione nel campo di una mimetica transitiva dell'opera d'arte – comporta un'esigenza di interpretazione di cui è necessario tenere conto. Elaborare le categorie fondanti di una descrizione, di questo al di qua dei nomi delle cose che è la pittura in quanto pittura, non è sufficiente: bisogna che il discorso che ne risulta sia preso in conto dalla teoria e dalla storia dell'arte, una storia il cui oggetto non sarebbe esclusivamente la trasparenza transitiva, ma anche l'opacità presentativa della rappresentazione e dei suoi effetti. È chiaro che qui facciamo mie le preoccupazioni di Oskar Bätschmann, filtrandole attraverso una teoria dell'arte che tenti di concettualizzare ciò che Meyer Schapiro (1969) chiama gli aspetti non mimetici della rappresentazione mimetica e che Kant definisce sfera trascendentale delle condizioni di possibilità della mimesi artistica.

Quindi non scagliamo troppo in fretta contro il modello di Panofsky, la macchina da guerra della pittura non figurativa, dell'opera d'arte detta astratta o informale, anche se la sua emergenza nella storia può essere rivelatrice, se non del superamento del modello, almeno della sua complessificazione. Restiamo ancora un momento nel campo della rappresentazione, regolata in modo complesso e in continua evoluzione dalla logica e dall'economia della mimesi: tentiamo ancora una volta di collegare la pittura alla parola, il quadro al nome. Trasformiamo in domanda la pretesa di esaustività e di oggettività implicite in ogni descrizione dell'opera

pittorica. La finzione che mette in scena sarà il problema e il fantasma del suo desiderio sarà lo strumento di analisi. In breve, poniamo nuovamente la domanda ingenua: ogni quadro, ogni cosa dentro al quadro si offre alla nominazione?

Per discuterne farò dapprima riferimento a un quadro: si tratta di *Vanità* (o *Memento mori*) di Philippe de Champaigne (tav. IV), conservato al museo di Le Mans. La perfetta leggibilità dell'opera si deve alla pregnanza della sua visibilità: tre oggetti dipinti, posati l'uno accanto all'altro su un tavolo di pietra: un vaso di cristallo con un tulipano, a sinistra, un teschio al centro, una clessidra a destra. Il quadro non è solo la fedele rappresentazione pittorica di tre oggetti, ma è anche la rappresentazione, la messa in visione della lista dei nomi che li indicano: paradigma visivo della lista di nomi, che secondo Philippe Hamon (1981) costituisce, a ragione, il paradigma "teorico" della descrizione realista (e, a questo proposito, non dimentichiamo che Champaigne è fiammingo). Il tavolo di pietra che regge i tre oggetti per offrirli contemporaneamente alla vista e al linguaggio, potrebbe anche essere considerato come la visualizzazione della successione lineare dei nomi che descrivono gli oggetti, elenco visivo e verbale che trova il proprio centro strutturale in un nome e in un oggetto: il teschio centrale simbolo di morte. Secondo il modello di Panofsky, la lista dei nomi elencati nel quadro di Champaigne attraverso l'elenco scritto di un'esatta mimesi, offre al nostro sguardo e alla nostra lingua l'insieme del quadro. Senza dubbio potremmo allungare la lista dei tre nomi, di predicati classificatori e modificatori, predicati di predicati, che svilupperebbero, per incassamenti successivi la transitività rappresentativa. Si passerebbe dalla generalità dei nomi alla particolarità del loro potere di designazione, per arrivare infine all'identificazione della singolarità della fi-

gura dipinta, fino al nome proprio di ciò che essa rappresenta, il nome del quadro, questo *Memento mori* di Champaigne. La nostra rete nominale, sequenza descrittiva dalle maglie sempre più sottili, il nostro quadro dall'ordito sempre più fitto, si esaurisce completamente nel suo nome? Domanda: cosa si può dire dello sfondo da cui le figure emergono, su cui i nomi figurati e le figure nominate si stagliano in sequenza? Che dire dello sfondo che *le fa* emergere come lista figurata e che, proprio perché le presenta sotto quella forma, è l'unico responsabile del loro funzionamento sequenziale? Un sfondo nero, d'accordo. Ma cosa rappresenta questo sfondo nero? Niente. Senza dubbio posso nominarlo, definendo "niente" come "il niente": un nome che non designa, che non è altro che un nome: nome dell'innominabile, luogo di cancellazione della sequenza, il cui annullamento è, però, in qualche modo condizione di produzione visiva e verbale della sequenza stessa. Un niente che è una rimanenza, un'eccedenza rispetto al potere di nominazione, in cui però questo potere trova il suo impulso.

Se questo sfondo non rappresenta niente, è vero anche che si presenta come niente; non si presenta come rappresentante qualcosa: si presenta e basta. È in questa auto-presentazione pura che il quadro di Champaigne può raffigurare con tanta forza i tre oggetti che rappresenta attraverso la loro traduzione istantanea in lista di nomi. Detto altrimenti, lo sguardo descrittore assiste alla scissione tra opacità e trasparenza. La riflessività del segno rappresentazionale è in qualche modo teoricamente e praticamente separata della sua transitività; tramite questa frattura si prepara forse la strada verso un senso più alto, al di là dell'iconografia, che si apre su un al di qua pre-iconografico.

Questo sfondo innominabile, di cosa è sfondo? Di tre oggetti che la rappresentazione pittorica offre alla vi-

sta e alla lettura? O forse è lo sfondo del quadro stesso, supporto dello sfondo rappresentato su cui le tre figure si offrono alla vista accedendo al linguaggio? L'uno e l'altro, senza dubbio. L'alternanza di opacità e trasparenza si converte là, in quel luogo dell'opera, nella fusione ambigua dello sfondo e della superficie, del quadro e della rappresentazione, una conversione isterica – se così si può dire – della rappresentazione pittorica.

È vero, facendo questo discorso io *descrivo*, ma la descrizione che produco opera un'elaborazione dell'economia mimetica, che allo stesso tempo però regola transitivamente – a con quanta forza! – la rappresentazione che sto descrivendo. Nello sforzo che il discorso descrittivo fa per aderire quanto più possibile alla mimetica transitiva della rappresentazione, lo sguardo descrittivo è portato a elaborare, all'interno del quadro, alcuni nomi-categorie che permettano di leggere ciò che lo sguardo percettivo coglie, invece, senza alcuna mediazione. In tal modo le sintesi degli oggetti del mondo esperienziale si trasformano in ri-conoscimento dei nomi che designano queste sintesi: vaso di cristallo, tulipano, teschio, clessidra. Questi nomi-categorie (o concetti) – “supporto-sfondo”, “superficie-piano”, “margine-risvolto”, “non figurativo-figura”, ecc. – nonostante rendano conto nel linguaggio delle parti della rappresentazione percepite dallo sguardo senza poter essere immediatamente nominate, questi concetti, dicevo, tentano di articolare, *nel discorso della conoscenza*, non tanto l'ineffabilità della pittura, quanto piuttosto l'opacità del modo di presentarsi della rappresentazione. Cercano di costruire le modalità specifiche delle relazioni – cioè delle forze e dei loro effetti – che legano riflessività e transitività: copertura, occultamento, confusione, sincope, conversione, sostituzione, ambivalenza, ecc. Così, lo spazio di queste relazioni e delle loro modalità – un campo degli effetti

di forza – potrebbe formalizzare, all'interno di una teoria e di una pratica della descrizione, quelli che chiamerei i marcatori di virtualità – allo stesso tempo, possibilità logica e potenza dinamica –: non figurativo o figura, ma figurabilità; non nome o enunciato, nominazione o enunciazione, ma nominabilità ed enunciability. In breve, si tratterebbe di ricondurre la descrizione alla possibilità della descrizione, la visione dell'immagine alla visibilità, la sua lettura alla leggibilità: processo e non sistema; dinamica strutturale e non statica tabulare. Si tratterebbe di individuare, in un aristotelismo generalizzato, i mezzi concettuali per una descrizione che possa spaziare attraverso l'intero campo della mimetica pittorica per ritrovare se stessa, per rinvenirvi le tracce e gli effetti delle forze che vi operano e di cui essa è spesso la potente negazione.

Abbandoniamo un momento il *Memento mori* di Champaigne per un altro testo che interpella la descrizione mimetica e la mimesi transitiva in modo più penetrante di quanto io sappia fare e secondo un'altra prospettiva. Prendiamo questo pensiero di Pascal:

Una città, una campagna, da lontano sono una città o una campagna; ma, quanto più ci avviciniamo, son case, alberi, tegole, foglie, erbe, formiche, zampe di formiche, all'infinito. Tutto questo vien compreso sotto il nome di "campagna" (Pascal n° 65-115, p. 24).

Per fare il gioco della mimesi pittorica, sostituiamo a questa città e a questa campagna un quadro olandese, la *Veduta di Delft* di Vermeer (tav. V), contemporaneo al tempo in cui Pascal scriveva il pensiero. Troviamo così riuniti tutti gli elementi del problema che ci siamo posti: la mimesi pittorica e la descrizione linguistica. Nella sua incisiva brevità, il pensiero di Pascal riproduce l'azione verbale della descrizione pura. Lo schema

strutturale sfruttato dai processi razionali della conoscenza e il modello della descrizione come meta-classificazione (secondo Hamon) sono prodotti e unificati attraverso una sequenza che va dal generale al particolare, grazie al gioco combinato dei classificatori e dei modificatori. La descrizione subordina una lista predicativa sempre più ricca, a un'unità inglobante: un nome (città, campagna) che vale per tutti i nomi, comprendendo in sé un numero determinato di forme (case, alberi...). Una volta operata la conversione di queste forme (per mimesi e nominazione) nelle cose corrispondenti, possiamo scomporle a loro volta nelle parti che le costituiscono, tegole, foglie, erbe... La teoria della descrizione, con questo gioco di incassamenti gerarchizzati, con quello dei costituenti e delle varianti che, secondo Benveniste, istituisce la gerarchia strutturale del linguaggio stesso, mira a costruire l'enunciazione nominale di un'individualità, un nome proprio che, nel quadro, è Delft: nome di una città precisa e nome di quel quadro... o, nel pensiero di Pascal, *una* città, *una* campagna. Quindi perfetta reversibilità tra mimesi e descrizione, tra immagine mimetica (pittorica) e nome proprio (nome della città e della campagna) – e nome del quadro che le rappresenta fedelmente. È proprio questa teoria che Pascal mette in discussione nella sua stessa costruzione: mette in discussione una teoria della descrizione che “realizzerebbe” o reificherebbe nelle cose o nelle loro immagini mimetiche, nel suo processo di costituzione, la gerarchia strutturale del linguaggio, facendone un concetto costruito e non un funzionamento d'uso. Fa questo, ponendo al punto di partenza ciò che il processo della descrizione colloca al punto di arrivo: “Una città, una campagna [...] sono una città, una campagna”. Mette in discussione il verbo *essere* che consacra la reversibilità istantanea tra immagine mimetica e nome che la designa, lo mette in di-

scussione utilizzando il processo stesso della descrizione, costruendo il nome che contiene la lista, ma invertendone l'orientamento. Il nome proprio, elemento che descrive fedelmente una mimesi riproduttrice fedele delle cose – Delft, una città, una campagna – lungi dall'essere il designatore rigido di una descrizione definita, di un “mimema” copia esatta, non è altro che l'etichetta d'uso, e logora, di una infinità. Meglio che niente: questo ci consente di parlare della cosa agli altri e di essere compresi... Il nome che descrive, che designa, nel quale la cosa è un nome, l'immagine nominale nella quale il nome è una cosa, per farla breve, il nome-immagine, è un circostanziatore d'infinità, dell'infinità di una lista di nomi incassate le une nelle altre: il che significa che gli incassamenti classificatori e le liste terminano e che i nomi finiscono; che le figure e le parti delle figure presto si confondono e le immagini scompaiono. Al silenzio e all'interruzione del discorso, fa eco – se così si può dire – l'informe dell'immagine, l'interruzione della figura. La scrittura di Pascal vuole significare questo movimento verso niente di pronunciabile, precisamente nel sintagma della sua enunciazione: “Una città, una campagna, da lontano sono... ma, quanto più ci avviciniamo, sono...”. Il verbo “essere” che segna lo scambio tra nome e immagine è nell'enunciazione, determinato in anticipo dagli enunciati di movimento successivi: da lontano – da vicino. È messo in stato di flusso. Con questo movimento di avvicinamento nello spazio e nel linguaggio, che è insieme movimento di approssimazione nella percezione e nella conoscenza, ben lungi dal precisarsi e dal formarsi, sono invece le equivalenze, i riconoscimenti per identificazione che “passano allo stato fluido”, stato che, secondo Benveniste (1971a), è l'esatta traduzione di “ritmo” in greco. È ritmo lo sguardo da cui emerge il soggetto descrittore. Il soggetto è in stato di flusso, come

già aveva splendidamente intuito Montaigne: “Perché è me stesso che dipingo [...] Non descrivo l’essere. Descrivo il passaggio” (Montaigne 1992, p. 3, p. 1067).

All’inizio, per rispondere ai bisogni della nostra analisi, abbiamo sostituito il quadro di un paesaggio olandese a quello idealmente contemplato da Pascal. Da lontano, dall’alto della collina dove si è messo il pittore, Delft è una città, una campagna (penso ad alcune analisi di Svetlana Alpers, 1984). *Da lontano*, a una certa distanza dal quadro, da dove si colloca lo spettatore-descrittore, c’è Delft. Volete forse descrivere definitivamente, vedere chiaramente? Avvicinatevi, non abbiate paura di avvicinarvi: ci sono delle case, delle tegole, delle erbe, delle formiche... guardate con gli occhi di un miope, di un iper-miope... non ci sono più tegole, erbe, formiche per riempire le liste di predicati del nome... ma solo piccole gocce rosse, verdi e bianche, grandi macchie pastose blu e gialle, superfici oleose, un piccolo lembo di giallo, brevi tratteggi colorati... dall’informe in stato di figurabilità, emerge tutto il lavoro dei tocchi, dei peli del pennello, i gesti della mano, il corpo del pittore nella pittura: dentro questo piacere dell’occhio nascono tutte le derive di un *immaginario teorico* dei cui limiti si troveranno alcuni splendidi esempi in Plinio – sì, proprio in Plinio. Egli evoca la linea di contorno del Parrasio che “deve come girare su se stessa e finire in modo da lasciare immaginare altri piani dietro di sé e da mostrare anche quelle parti che nasconde”.<sup>2</sup> Bisognerebbe citare anche Vasari e Dolce quando parlano del vecchio Tiziano. Piacere della pittura che può anche essere un momento di giubilo per il linguaggio che attinge al tesoro quasi inesauribile delle parole e delle figure. E qui bisognerà citare ancora Diderot o i Goncourt quando parlano di Chardin. Ascoltateli in questo passaggio che meriterebbe una lunga e accurata analisi:

È un bicchiere d'acqua tra due castagne e tre noci; guardate per qualche tempo, poi indietreggiate di qualche passo, il bicchiere gira, è un bicchiere, è dell'acqua [e non più un bicchiere d'acqua], è il *colore senza nome* fatto della doppia trasparenza del contenuto e del contenente. Alla superficie dell'acqua, sul fondo del bicchiere, è il giorno stesso che gioca, trema e s'immerge. Le sfumature più tenere, le variazioni più fini del blu che volge in verde, un'infinita modulazione di un certo grigio glauco, cristallino e vitreo, un tocco dappertutto interrotto, dei barlumi che si rivelano nelle ombre, delle luci intense posate come con un dito sul bordo del bicchiere, è tutto quello che si vede avvicinandosi alla tela (de Goncourt 1967, pp. 83-84).

Il linguaggio tenta così di dire il suo piacere attraverso il piacere dell'occhio, innalzando di fronte a quella "muraglia di pittura" che era il capolavoro di Frenhofer, una lista di parole che sgorgano infinite dalle risorse del vocabolario. Riprendete il vostro posto più lontano dal quadro... l'infinito, che il linguaggio non riesce a cogliere e che si limita a imitare (a riflettere nel suo ordine), è racchiuso nel nome di Delft, un bicchiere d'acqua, due castagne e tre noci nell'esatta immagine mimetica: trasparenza transitiva, involucro dell'opacità presentativa in cui si scopre un processo di differenziazione senza fine, nel corso del quale il reale viene sottratto al dispositivo mimetico che ne regola la rappresentazione (rappresentare qualcosa, il reale) e la significazione viene sottratta al dispositivo descrittivo che ne articola l'enunciazione (nominare la cosa).

"Da lontano... ma, quanto più ci avviciniamo". L'opacità presentativa della rappresentazione mimetica appare nello spostamento del soggetto osservatore, descrittore virtuale, nella variazione tra il vicino e il lontano del quadro: meglio ancora, il soggetto osservatore-descrittore si identifica, si presenta come potenza dello sguardo e

della descrizione soltanto in questa variazione, soltanto nell'oscillazione tra il lontano e il vicino. Appare come l'effetto di un flusso, di un ritmo, uno stato di fluttuazione che rappresenta la dimensione originaria della forma, flusso che nessun nome e nessuna figura saprebbe bloccare per produrne il concetto o trovarne il tema (cfr. Maldiney 1985, 32). La stessa cosa è stata detta e ripetuta della pittura moderna, da Cézanne e Manet in poi, prova dell'indicibile e dell'innominabile costituita dai discorsi tenuti su di essa. La pittura moderna, proponendosi come esplorazione creatrice delle condizioni di possibilità della rappresentazione, sostituendosi all'interruzione dell'opacità e della trasparenza, si sottrae da tutto ciò che la predisporrebbe al linguaggio, facendo scomparire quel nucleo verbalizzabile, descrivibile che l'immagine e la figura fanno emergere nella materialità della pittura. Tutto ciò che serve a una teoria più rigorosa della descrizione si trova in una costruzione teorica più esatta e precisa e in una pratica d'analisi più attenta rispetto rappresentazione pittorica.

“Da vicino... da lontano”. Per concludere, vorrei proporre due immagini dell'opera di Leonardo da Vinci. Da vicino, da troppo vicino: il particolare dell'acconciatura del *Ritratto di Ginevra de' Benci* (tav. VI, VII); da lontano, da troppo lontano: il disegno di un *Paesaggio di diluvio* (tav. VIII). Da molto vicino, non c'è modo migliore per descrivere i riccioli dipinti di Ginevra che di “dire” il turbinio delle forze elementari scatenate sul mondo da Dio o dalla Natura. Da lontano, da molto lontano, non c'è modo migliore di “dire” i flutti e i gorgghi dell'acqua celeste che di descriverli come riccioli di capelli, trionfo di un'acconciatrice. Gombrich (1986), tra gli altri, lo ha analizzato in modo ammirevole. All'occhio di Dio, molto alto, molto lontano, la rappresentazione della catastrofe cosmica può apparire pro-

prio come una capigliatura femminile. Per l'occhio di un insetto, della formica di Pascal, da molto vicino, l'immagine di un ricciolo di capelli può sembrare proprio il turbinìo del diluvio. I discorsi che si sforzano di dire, di descrivere in questo modo l'opacità della rappresentazione nella trasparenza mimetica – così come ce le propongono il disegno e il dipinto di Leonardo – combinano l'esattezza del riconoscimento visivo e la precisione dei nomi, le omologie tra la cosa e ciò che le assomiglia, con lo splendore folgorante delle metafore poetiche, con le immagini apocalittiche di una rivelazione, con le variazioni delle metamorfosi differenziatrici e dei loro contrari raffigurabili.

Mimesi-descrizione; parola-immagine: è un immenso programma di ricerca e di lavoro aperto in questa confidenza, la cui vastità e ricchezza dipendono, mi sembra, dal tema problematico che ci ha fatto riunire: il tema delle frontiere e dei margini, dei confini e delle interfacce, che ci obbliga necessariamente ad abbandonare le certezze disciplinari, le omogeneità e le regolarità di un campo specifico per tentare di costruire il discorso molteplice delle eteronomie di funzionamento, delle trasgressioni e delle mescolanze. Non dobbiamo però dimenticare il rigore teorico e la precisione metodologica per il semplice motivo che margini e confini della mimesi e della descrizione, della parola e dell'immagine, sono sempre singolarmente situati nei tempi della storia e nei luoghi della cultura: non c'è altro modo di descrivere gli effetti di quelle forze che attraversano questi limiti e da essi sono collegate e articolate, che farsi storico, antropologo o sociologo di questi momenti e di questi luoghi. Storico, antropologo e sociologo che lo saranno tanto di più quanto più osserveranno le opere d'arte, prese singolarmente, in sequenza e nel loro insieme con l'attenzione più severa, quanto più le descriveranno attraverso una fascinazione rigorosa, da molto vicino, per meglio

riconoscerne da lontano, gli effetti sensibili e patemici nelle loro modulazioni storiche e culturali.

<sup>1</sup> *Mimésis et description*, conferenza pronunciata al colloquio di Amsterdam, aprile 1987, e pubblicata in *Proceedings of the First International Conference on Word & Image/Actes du Premier congrès international de Texte & Image*, numero speciale di "Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry", 4 (1), 1988, pp. 25-36.

<sup>2</sup> Plinio 1988, vol. V, p. 367. Cfr. anche Pigeaud 1987, pp. 413-430.