

Parte terza
I limiti della pittura

Rappresentazione e simulacro¹

L'articolo di Pierre Charpentrat (1971) pubblicato dalla *Nouvelle Revue de psychanalyse* è importante. Storico dell'arte barocca, Charpentrat scrive in questa sede da filosofo e metafisico, con la discrezione, il pudore – la cortesia – che l'hanno sempre caratterizzato. Introduce infatti, e nella maniera più rigorosa, l'opposizione tra mimesi e *trompe-l'oeil*, rappresentazione e simulacro:

Per certuni, rientra nell'ambito del *trompe-l'oeil* ogni arte la cui maggiore preoccupazione sembra essere l'imitazione, impegnata non tanto a creare un mondo di forme originali, quanto a costruire di fronte alla "realtà" un mondo "illusorio" giustificato solo dalla sua somiglianza con essa [...]. Definizione decisamente insufficiente, dal momento che queste pretese riproduzioni non ci inducono in errore e che, davanti a un ritratto così fedele "da trarre in inganno", nessuno si ingannerà mai [...]. Vi è riconoscimento, non illusione. L'applicazione delle leggi della prospettiva permette al pittore di render conto delle tre dimensioni di un oggetto ma non *ipso facto* di farcelo prendere per un oggetto a tre dimensioni (Charpentrat 1971, pag. 161).

E in una frase, qualche riga sotto, dopo aver ricordato la mela e la zuchina dell'*Annunciazione* di Crivelli (tav. IX, X), Charpentrat riassume in una formula la distinzione introdotta fin dall'inizio: "All'immagine trasparente, allusiva, che si aspetta l'amatore d'arte, il *trompe-l'oeil* tende a sostituire l'intrattabile opacità di una

Presenza”. Il termine ritornerà lungo tutto l’articolo, ma con uno slittamento significativo che il ricorso obbligato al criterio ultimo dello spettatore faceva prevedere fin dall’inizio: la Presenza offerta dal *trompe-l’oeil* non è che l’effetto di una Presenza.

Lo spettatore subisce tutte le conseguenze di una visione che sa erronea. Pietro da Cortona, Gaulli [...] Pozzo [...] e i loro innumerevoli continuatori veneziani o tedeschi del XVIII secolo non impongono una Presenza menzognera, ma ci sottopongono così, ancor più efficacemente, agli effetti della Presenza (*Ibid*, p. 167).

È vero che, nel frattempo, dall’opaca presenza della zucchini di Crivelli agli effetti della Presenza Infinita di “uno spazio al di sopra di ogni legge” del soffitto di S. Ignazio, Charpentrat ha distinto diversi tipi di *trompe-l’oeil*. Il primo introduce nel mondo rappresentato sulla tela un interrogativo e “una ricerca di altra natura”; il secondo, come accade nelle nature morte di Sanchez Cotán o di Baugin, svincola l’oggetto dipinto dal riferimento all’oggetto “reale” rappresentato, per trasformare l’apparenza “verosimile” in apparizione spettrale; il terzo, visibile nella decorazione che sostituisce il coro di Santa Maria presso San Satiro a Milano, del Bramante, supplisce con il necessario effetto ottico a una mancanza dell’edificio profano o religioso; un altro tipo, esemplificato dalla scalinata degli Ambasciatori costruita da Le Brun a Versailles a partire dal 1671, cattura improvvisamente il messaggero straniero nello sguardo di finti spettatori, provocando d’un colpo – non è forse questa l’essenza di ogni trappola? – la reversibilità dello spettacolo che egli credeva di dominare; un altro ancora – osservabile ad esempio nella cornice di un salone di villa Borghese, di Lanfranco – rende indistinta la frontiera tra pittura e scultura, piuttosto che tra “realtà” e “apparenza”, operando non “sui confini mi-

steriosi dell'arte, ma al centro del suo regno". Un ultimo tipo, probabilmente il più nobile e significativo, è "quello che conferisce ai saloni di rappresentanza dei palazzi, come alle navate delle chiese ricche, la loro più irrefutabile dignità". Un nuovo rapporto si stabilisce qui con l'illusione: "non si tratta più di ingannare, e nemmeno di provocare un'esitazione" e tuttavia "l'esaltazione creata dall'ascesa vorticoso dei personaggi dipinti in scorcio" non è illusoria. Qui lo spettatore viene consegnato agli effetti della Presenza.

Ma non lasciamoci ingannare: il discorso teorico di Charpentrat non costituisce semplicemente una classificazione, la sistemazione di una materia abbondante e caduca. Esso percorre il campo dischiuso dall'opposizione iniziale tra rappresentazione e simulacro, e interroga, attraverso il simulacro, la nozione di rappresentazione, al punto che alla fine dell'articolo ci si chiede se, sotto le apparenze di un'analisi del *trompe-l'oeil*, non sia la mimesi tutta intera a precipitare nel mondo del dubbio, l'apparenza in quello dell'apparizione, l'immagine rappresentativa e transitiva in quello degli effetti di forze. Se è così, converrà forse rovesciare i termini dell'opposizione iniziale e, anziché considerare l'apparizione del simulacro come ciò che perverte e viola, qui o là, le regole del "gioco" rappresentativo, chiedersi piuttosto se la rappresentazione e la "teoria" della mimesi non abbiano forse come funzione proprio quella di dissimulare e cancellare il "perturbante" dell'universo dell'arte.

"Figura implica assenza e presenza, piacere e dispiacere." Cos'è dunque rappresentare se non rendere presente un oggetto assente, renderlo presente in quanto assente, *controllarne* la perdita e la morte, con e nella rappresentazione, *dominando* il dispiacere o l'angoscia provocati dalla sua assenza nel piacere di una presenza che lo sostituisce? E in quest'appropriazione

differita – “realtà esclude assenza e dispiacere” – mediata da un riferimento e un riconoscimento transitivi, non si opera forse anche quel movimento riflesso che costituisce il soggetto proprio, il soggetto teorico? Che la prospettiva sia lo strumento e il tramite di questo piacere e di questo potere, Charpentrat lo indica in tutto il suo articolo. Tutto ciò è stato detto e ripetuto, ma l’esistenza stessa del *trompe-l’oeil*, che perverte le regole del dispositivo prospettico, non manca di intrigare e aprire il campo ad altri interrogativi su questo piacere e questo potere.

Qual è il postulato teorico e pratico della rappresentazione? Attraverso la prospettiva, l’organizzazione tridimensionale dello spazio, il rilievo e la profondità vengono raffigurati su una superficie e un supporto materiali che sono al tempo stesso negati, poiché tutto avviene come se il quadro fosse una finestra aperta sulla “realtà”: lo sguardo, nell’appropriarsene, non viene intercettato da nessuna griglia o filtro interpretativo. Ma per poter rappresentare la “realtà”, il quadro come superficie-supporto deve esistere: sul quadro-specchio e, per suo tramite, la realtà viene proiettata come immagine, e su di esso e per suo tramite l’occhio riceve il mondo.

Spettacolarità-specularità: la finestra è uno specchio. L’esatta visibilità del referente data dalla specularità si coniuga con la sua assenza: il mondo è effettivamente lì sul quadro, ma ciò che il dipinto mostra sulla sua superficie non è che l’immagine, il riflesso del mondo. Lo schermo rappresentativo è una finestra attraverso la quale lo spettatore contempla la scena rappresentata sul quadro *come se* vedesse la scena “reale” del mondo. Ma questo schermo, poiché è un piano, una superficie, un supporto, è anche un dispositivo riflessivo-riflettente sul quale, e grazie al quale, gli oggetti “reali” sono disegnati e dipinti. Di qui la necessaria presenza e la necessaria

neutralizzazione della “tela” materiale e della superficie “reale” nell’assunzione tecnica, teorica, ideologica della sua trasparenza. È l’invisibilità della superficie-supporto a rendere possibile la visibilità del mondo rappresentato. Il diafano è la definizione teorico-tecnica dello schermo plastico della rappresentazione.

La prospettiva, che effettua – per usare i termini di Poussin – la sottomissione e l’assoggettamento dell’aspetto al prospetto, della visione alla teoria, dello sguardo percettivo all’occhio razionale, è sì la struttura formale della rappresentazione, ma lo è solo tramite la (de)negazione del suo dispositivo riflessivo-riflettente: il quadro. La rappresentazione come mimesi si effettua solo attraverso questa (de)negazione, si costituisce solo denegando il soggetto teorico che la produce. Ma, inversamente, il soggetto teorico si costituisce solo mediante la rappresentazione e a prezzo della propria (de)negazione. Se la questione della rappresentazione non è altro che quella della prospettiva, ossia la produzione della profondità sulla superficie del quadro attraverso la perfetta sovrapposizione dell’occhio teorico e dello sguardo percettivo, allora l’interrogativo può essere riformulato: come dominare e padroneggiare la profondità, farla vedere, dispiegarla e sovrastarla, rifletterla come verità nella verità teorica, denegandola al contempo quale dimensione esistenziale del mio invisibile sguardo? Come conservare o custodire, possedere la “realtà” nella *mia* rappresentazione elevando il *mio* sguardo alla potenza dell’occhio teorico, assoggettandolo alla dimensione trascendentale di ogni visione? Come sottrarre insomma la rappresentazione a quel processo di costituzione che pure richiede, porla in una autonomia “oggettiva” che le viene però solo dal desiderio teorico che soddisfa e in cui il soggetto si costituisce e si cancella nel suo stesso costituirsi? Rispondere a queste domande è dare alla *mia* rappresentazio-

ne lo statuto giuridico di un giudizio vero attraverso il quale il soggetto teorico si appropria in modo legittimo dell'essere nel proprio rappresentante, e si appropria o si identifica egli stesso.

In questo senso ogni rappresentazione è intrinsecamente narrativa.

Occorre ritornare alla questione della profondità rappresentata sulla/nella superficie del quadro. Le teorie classiche della visione, come ha mirabilmente visto Merleau-Ponty, concordano sul fatto che la terza dimensione è invisibile perché non è altro che la nostra stessa visione. Non può essere vista, non si dispiega sotto il nostro sguardo, per la semplice ragione che è il nostro sguardo. Come assoggettare allora la nostra visione alla teoria se non ridispiando di fronte allo spettatore, come larghezza, quella profondità che lo spettatore non può vedere, poiché è teoricamente una larghezza vista di profilo? Se non mi vedo vedente, se non posso contemplare la terza dimensione, è perché non sono in condizione di poterla vedere, poiché costituisce l'asse stesso della mia visione. "La vedrei se fossi al posto di uno spettatore laterale, il quale può abbracciare con lo sguardo la serie degli oggetti disposti di fronte a me [scaglionati in profondità sul vettore del mio sguardo], mentre per me essi si nascondono l'un l'altro" (Merleau-Ponty 1965, p. 340). Questo spettatore laterale vedrebbe la distanza fra il mio occhio e il primo oggetto, mentre per il mio sguardo questa distanza è raccolta in un punto. "Ciò che rende la profondità invisibile per me è proprio ciò che la rende visibile, sotto l'aspetto della larghezza, per lo spettatore: la giustapposizione dei punti simultanei su una sola direzione che è quella del mio sguardo" (Merleau-Ponty 1965, p. 340).

Per trattare la profondità come una larghezza considerata di profilo bisogna che il soggetto abbandoni il

suo posto, il suo punto di vista, e si pensi altrove, fuori dal suo luogo di visione, dietro le quinte della scena, e precisamente in un punto vicinissimo allo schermo speculare, quel punto che lo spettatore deve occupare in certe anamorfofi per riconoscerne la bizzarra figura, semplice macchia biancastra e informe quando egli si trova nel punto di vista. Per l'ubiquità successiva che esige, il dispositivo faceto e inquietante dell'anamorfofi sembra avere la funzione metafisica di svelare le operazioni dissimulate della rappresentazione. In effetti, quando Poussin o Le Brun dispiegano, rispetto allo spettatore di fronte al quadro, la teoria di figure che raccontano la storia sulla scena, cosa fanno se non mostrargli in questa figurazione, e attraverso di essa, e sotto forma di una larghezza raffigurata dal racconto che si racconta da sé, la dimensione profonda dello sguardo? Lo spettatore – senza abbandonare il punto di vista che il dispositivo prospettico lo costringe a occupare affinché lo spazio tridimensionale della "realtà" possa aprirsi sulla superficie dello schermo rappresentativo – allorché legge il racconto che gli narrano le figure, riconosce la storia e i suoi personaggi, si abbandona al piacere dei miti, vede in realtà raffigurati il proprio sguardo e la sua dimensione esistenziale, la profondità: li riflette in questa raffigurazione, li domina e li fa propri, costituendosi attraverso questa finzione in soggetto universale di verità. Si comprende allora come e perché la contemplazione e la lettura della rappresentazione producano al contempo effetti di piacere e di potere. Di piacere, perché vi si realizza il desiderio teorico di identificazione, la riflessione della rappresentazione su se stessa, in cui il soggetto si costituisce come verità; di potere, poiché padroneggiando le apparenze dipinte sulla tela il soggetto domina e si appropria, sul piano teorico, della propria visione, e assume fittiziamente e legittimamente la

posizione – senza posizione – di Dio. “Per Dio, che è ovunque, la larghezza è immediatamente equivalente alla profondità” (Merleau-Ponty 1965, p. 340), ogni dimensione è sostituita: è punto di vista di ogni punto di vista possibile.

Il testo di Charpentrat parte dall’opposizione tra rappresentazione e simulacro e si sviluppa – è questo il senso della “classificazione” dei *trompe-l’oeil* – interrogando la rappresentazione attraverso il simulacro. La forza filosofica del suo discorso viene dal fatto che l’autore utilizza, nel campo del suo immenso sapere sulle opere e sui testi, un criterio unico, che è a un tempo pietra di paragone delle distinzioni introdotte, strumento di analisi degli oggetti e nozione operativo-teorica: quello degli effetti del quadro, della statua o dell’edificio. Il suo discorso di storico e teorico dell’arte è, parafrasando Pascal, quello della ragione (legge di distribuzione) degli effetti. La rappresentazione – nel senso in cui ho impiegato questo termine – non avrebbe per effetto di *farci credere* alla presenza della cosa stessa nel quadro (“davanti a un ritratto così fedele da trarre in inganno [...] nessuno si ingannerà mai”), ma di *farci sapere* qualcosa sulla posizione del soggetto che pensa e contempla il mondo, di informarci sui nostri diritti e sui nostri poteri sulla “realtà” degli “oggetti” in quanto soggetti teorici di verità: di qui il piacere, come realizzazione del desiderio teorico del soggetto di identificarsi e di appropriarsi in quanto tale; indissolubilmente piacere e potere.

Ora, il *trompe-l’oeil* si esaurisce nei suoi effetti, il simulacro non ne è che la somma. Bisogna però riconoscerli per ciò che sono. Presenza opaca, intrattabile, del simulacro, dice Charpentrat. Il *trompe-l’oeil* non viene in alcun modo sentito – ecco l’effetto *trompe-l’oeil* – come imitazione o riflesso. “Non rinvia a null’altro che a se stesso”: effetti di Presenza che Charpentrat mostrerà

operanti negli effetti della rappresentazione. Non è più l'oggetto a essere rappresentato sulla tela – un oggetto che invincibilmente e necessariamente presuppone, per poter essere costruito e prodotto, un soggetto che lo contempi a partire da un luogo obbligato, in una rappresentazione nella quale il referente si delega per somiglianza ad attirare su di essa, come dice Pascal, un'ammirazione che il "reale" non saprebbe provocare. Lì sulla tela intransitiva è la cosa stessa, sufficiente a se stessa, opaca, che *sorprende*, sbigottisce lo sguardo. La piacevole menzogna dell'arte è divenuta qualcosa come un'inquietante allucinazione, la bella apparenza, apparizione di un fantasma, la rappresentazione dell'oggetto, evocazione magica della cosa, l'immagine, un doppio: *il trompe-l'oeil* o l'avvenimento, l'irruzione del simulacro. Sicuramente, come scrive Charpentrat, "non tendiamo la mano per palpare la zucchina" dell'*Annunciazione* di Crivelli – semplice effetto compulsivo di realtà – e tuttavia, nel *trompe-l'oeil*, qualcosa agisce in questa direzione. Ma è piuttosto il simulacro a tendere la sua apparizione fantomatica verso il nostro sguardo, verso il nostro corpo. "Ci sentiamo [...] in presenza di una ricerca di altra natura", aggiunge Charpentrat: un effetto di presenza con il quale il *trompe-l'oeil* ci cerca, ci raggiunge in questo luogo di contemplazione e di lettura che occupiamo, sguardo e occhio posizionati, e costretti, da quella struttura rappresentativa in cui la cosa in *trompe-l'oeil* si trova inserita, in cui "essa resta malgrado tutto [...] imprigionata nella finzione circostante".

Non si confondano effetto di realtà e effetto di presenza. Charpentrat non sbaglia a sospendere nel suo testo la *doxa*, il pregiudizio del "reale" – il termine è sempre fra virgolette – per rinviare all'altro dal "reale", la Presenza – una parola evidenziata costantemente, nel suo testo, da una solenne e inquietante maiuscola. Si tratta di comprendere questo slittamento,

questo spostamento che è nello stesso tempo una rottura. Per un verso, il *trompe-l'oeil* – la zuccina di Crivelli – rientra certamente nell'ambito della mimesi – e il semplice fatto che possa nominarla senza esitazione lo dimostra. Ma dal momento che manifesta una sottomissione servile alla cosa stessa quale appare davanti agli occhi, la cosa dipinta non è più la rappresentazione della cosa “reale”, bensì la sua presentazione nella forma di un doppio: il *trompe-l'oeil* o la mimesi in eccesso. Certo, l'imitazione veniva definita nel Seicento come l'arte di ingannare gli occhi: ma gradevolmente, con discriminazione e discernimento, sotto la guida della legge della bella idea. Il *trompe-l'oeil* ne costituisce il supplemento, un colmo della rappresentazione che è al tempo stesso inutile, come scrive Charpentrat, dal momento che non concorre affatto alla costituzione del suo ordine: costituisce il suo eccesso o la sua mancanza, il suo resto. L'imitazione rappresentativa conserva in effetti la distanza tra la copia e il modello, proponendo all'ispezione della mente il dominio della mimesi, la legge di produzione e di controllo delle apparenze nella profondità aperta sulla superficie della tela. Il *trompe-l'oeil*, sopprimendo la distanza tra il modello e la copia, sospendendo la relazione referenziale, intrappola l'occhio sensibile in ciò che chiamerò l'apparenza-essenza, l'apparizione, e consegna l'occhio-corpo alla fascinazione del doppio, alla stupefazione. Di conseguenza, non c'è un effetto di contemplazione e di teoria, di ritorno della cosa assente dal reale nella vita serena e pacificata della rappresentazione – da cui deriva l'effetto di realtà di ogni rappresentazione – ma un effetto di surrealtà, un misto impuro di angoscia e siderazione: effetto di presenza. Per usare il linguaggio della teoria classica del Seicento, la rappresentazione provoca nello spettatore la *meraviglia*, il *trompe-l'oeil*, invece, lo *stupore*.

Citiamo un testo, tra gli altri, a proposito di un *trompe-l'oeil* del Caravaggio:

Unico mostro di naturalezza, [il Caravaggio operava] talvolta componimenti d'histoire con tal verità, forza e rilievo, che bene spesso la natura, se non di fatto eguagliata, e vinta, apportando però confusione al riguardante con istupendo inganno, *allettava, e rapiva* l'humana vista (Scanelli 1657, p. 51).

Un piacere di natura diversa dal piacere della rappresentazione, non più estetico ma metafisico: godimento?

Forse converrebbe riflettere sul rilievo della “cosa *trompe-l'oeil*”. Giacché nella maggior parte dei casi il suo rilievo – la sua terza dimensione, la cui produzione sulla superficie della tela rappresenta la realizzazione trionfale della mimesi – gioca in modo molto diverso la sua parte inutile e in eccesso. Charpentrat lo nota di passaggio, riprendendo alcune indicazioni sparse di pittori del *Grand Siècle*. La “cosa” sporge dalla tela, l'apparizione viene incontro allo sguardo, il doppio si stacca stranamente dalla superficie dello schermo plastico. Stranamente, non completamente: l'allucinazione è sul punto di nascere. Consideriamo un momento quelle nature morte nelle quali si è posata una mosca, o cola una goccia d'acqua, limpida come una lacrima. Dove si è posata? Dove cola? Sulla corolla del fiore, sul fianco del flacone, *rappresentati*? Strana esitazione, poiché per il mio sguardo ingenuo e attento, che si limita solo a vedere, a vedere ciò che vede, ad abbandonarsi tra visione e veggenza, eccola che si posa non sul petalo ma sulla superficie della tela, eccola che scivola non sul cristallo della caraffa, ma sul piano diafano della *tavola*², che altrove la “prospettiva” apre su tutta la profondità della rappresentazione e che il pittore popola con le figure del suo racconto o della sua lezione morale o religiosa. La cosa *trompe-l'oeil* svela nella rappresentazione il se-

greto stesso della rappresentazione, il segreto della sua legge, ritorcendoglielo contro. Ci fa vedere, per un momento, tra sapere e visione, prospetto e aspetto, in una sospensione affascinata dello sguardo, la trasparenza dello schermo, la superficie dello specchio, il vetro della finestra. Come scrive Charpentrat, il *trompe-l'oeil* viola le regole di un gioco. Gioco teorico, gioco della *theoria* e della mimesi nel quadro. Parlare di trasgressione è dire troppo o non abbastanza. Si tratta piuttosto di un ritorcersi del potere della legge contro se stesso, il tempo di un istante, l'istante della visione. Più humour che ironia. La nostra fascinazione non dura che un attimo, la nostra stupefazione è effimera. Sì, è vero che non scacciamo la mosca con la mano, che non asciughiamo la goccia d'acqua sulla tela.

Lo scandalo teorico del *trompe-l'oeil* consiste nell'*investire* lo sguardo di cose dipinte che appaiono e nascono da uno spazio buio: contraddizione in termini, se è vero che lo spazio aperto sulla tela è luce, se, per dirla con Bosse o Fréart de Chambray, il bianco, la luce bianca, è il colore "universale", il colore dell'aria. Se dunque lo spazio rappresentato all'interno della cornice del quadro è un cubo aperto su una delle sue facce, una finestra aperta sul mondo e uno specchio che lo riflette, piacere e dominio, piacere del dominio del mondo nella sua rappresentazione, la cosa *trompe-l'oeil* in un luogo del quadro – o il quadro *trompe-l'oeil* nella sua totalità – oscura lo specchio, chiude la finestra e il cubo. Se, come ha scritto Dufresnoy, "niente ci avvicina di più del nero puro", allora il *trompe-l'oeil*, cosa o quadro, presuppone o pone che lo spazio racchiuso dalla cornice sia la semplice superficie dipinta di un volume infinitamente denso. Ne consegue che il quadro "scuro" è uno spazio rappresentato che espelle fuori da sé, fino alla superficie, gli oggetti che il pittore vorrebbe dipingervi. Sono apparizioni, doppi. Se proiettaste su questa super-

ficie densa e piena un fascio di luce a essa parallelo, questo fascio estrarrebbe istantaneamente frammenti di oggetti e di figure che, in parte, resterebbero presi nella compattezza di questa superficie e, per il resto, sporgerebbero davanti a essa. E questo istante è un'istantanea, l'istantanea di una visione – donde la fascinazione, la stupefazione dello sguardo.

Il simulacro, il *trompe-l'oeil*, come momenti in cui il potere della rappresentazione si ritorce contro se stesso: l'articolo di Charpentrat ne offre notevoli esempi, tratti da quello che ne costituisce l'ambito privilegiato: l'architettura. Questi esempi sono significativi perché in essi il *trompe-l'oeil* si rivela strumento del potere politico o religioso – o, più precisamente, perché il Principe o il Teologo si installano nel luogo del simulacro assoggettando, per suo tramite, il soggetto della rappresentazione, e il potere che essa gli conferisce e che lo costituisce. Mi soffermerò sul solo esempio della scala degli Ambasciatori, in cui “Le Brun ha fatto dipingere sul muro di fondo due vaste logge piene di cortigiani che osservano e commentano. Davanti a essi, su una balaustra, pende *il tappeto dalle pieghe tenebrose*³ che abbiamo già notato in Crivelli e che sembra l'accessorio prediletto dei fabbricanti di *trompe-l'oeil*”. Aggiunge Charpentrat: “Ci sarebbe molto da dire su questi sguardi, che vengono sempre dall'alto, prendono lo straniero alla sprovvista, lo seguono e lo circondano.” Ecco dunque l'ambasciatore, rappresentante del re straniero e della sua potenza, suo delegato, che sale la scala di Versailles per raggiungere il luogo dell'udienza reale: spettacoli, sapienti prospettive rigorosamente pianificate, sono offerte dal palazzo allo sguardo del soggetto di rappresentanza e di rappresentazione. Improvvisamente, in un istante, e sicuramente solo per un istante, il soggetto spettatore si vede visto, osservato, commentato nella sua attività stessa di soggetto che vede, osserva, commenta. È guardato guardante.

Lo spettatore è diventato spettacolo: meglio, è lo spettatore del proprio spettacolo. In qualche riga, Charpentrat ci spiega cos'è successo: questi sguardi

sostituiscono, moltiplicano, a dispetto della loro bonomia convenzionale, lo sguardo del padrone? Ricordano forse [...] che [anche se ambasciatori, anche se rappresentanti di un re], non si può essere altro che *oggetti*, recandosi dal re [il Re Sole]? Lo spettacolo, in ogni caso, appare *bruscamente*⁴ come del tutto reversibile [...]. Il *trompe-l'oeil* rimbalza, e ci trasforma in immagini (Charpentrat 1971, p. 165).

In un certo senso ogni rappresentazione, ogni mimesi, è regale o teorica. Con essa si istituisce – abbiamo cercato di mostrarlo – un soggetto dominatore dell'apparenza, che in questo modo se ne appropria e in questa stessa appropriazione si costituisce come soggetto giuridico di verità, compensando ogni assenza attraverso la contemplazione captatrice dell'occhio teorico, scongiurando il tempo e la morte dell'oggetto che produce e in cui si produce: potere, piacere; piacere del potere. Ma ciò che la scala degli Ambasciatori svela – e ve ne saranno molti altri esempi, nei testi e nei discorsi – è il processo attraverso il quale si produce la regalità o la teocrazia della rappresentazione, il segreto del suo potere. Il *trompe-l'oeil* opera il rovesciamento della rappresentazione e del suo potere allucinando il soggetto produttore e autoproduttore. Soggetto di rappresentazione e in rappresentazione, egli si vede rappresentato in una moltitudine di sguardi che rappresentano a loro volta uno sguardo che non è lì, nelle logge dipinte sul muro di fondo, ma che non è nemmeno dietro il tappeto dalle pieghe tenebrose che copre la balaustra, uno sguardo che è ovunque e in nessun luogo, onnipresente per questo potente effetto di presenza, che non è forse, in fin dei conti, che

l'oscurità di questo tappeto, la sua superficie infinitamente densa e cieca.

L'ultima parte dell'articolo di Charpentrat, sul *trompe-l'oeil* zenitale che apre verso il cielo gli affreschi dei soffitti e delle volte barocche, mi sembra confermi le precedenti indicazioni, ma attraverso i mezzi e per i fini della religione della Controriforma. Il contrasto tra le architetture simulate della quadratura e le "irruzioni soprannaturali" manifesta, in questo caso, la dinamica di uno spazio "al di sopra di ogni legge": effetto di una Presenza, di un Aldilà che nessuno può raffigurare, il *trompe-l'oeil* gioca tra la rappresentazione e l'astrazione, si fa gioco dell'una e dell'altra, e l'esaltazione irrefrenabile dello sguardo verso le altezze di cui parla Charpentrat diventa anche una caduta ineluttabile verso il basso. Incerta vertigine del simulacro, dominio sacro dello spazio simulato dell'edificio, in cui si immobilizza, stupefatto, uno spettatore allucinato, prima di sprofondarvi.

¹ *Représentation et simulacre*, "Critique", 373-374, giugno-luglio 1978, pp. 534-544.

² In italiano nel testo. *N.d.T.*

³ Corsivo nostro.

⁴ Corsivo nostro.

Figure della ricezione nella rappresentazione pittorica moderna¹

A guisa di introduzione, vorrei rettificare un malinteso (nel senso “telefonico” del termine), verificatosi nel titolo della mia comunicazione e introdurvi un’aggiunta. L’aggettivo “moderna”, che figura nel titolo, vorrebbe dare a questo saggio dei limiti flessibili in campo storico, ideologico ed epistemologico, intendendo con “rappresentazione pittorica moderna” quella che si instaura nel Quattrocento e che, alla fine del XIX secolo, vedrà messe in discussione le proprie fondamenta dall’Impressionismo e dal Cubismo. Nel mio intervento, il termine “semiotica” sta a significare la teoria della ricezione della rappresentazione pittorica. Nelle pagine che seguono, si tratterà, infatti, della pragmatica della rappresentazione in pittura, del rapporto tra la rappresentazione come segno e colui che la riceve, in altri termini, poiché si parlerà di pittura, di colui che la vede, la legge e la interpreta; dando per scontato che la pragmatica o la dimensione dell’uso della rappresentazione come segno non può essere astratta né da una sintassi, né da una semantica, tantomeno dall’organizzazione interna della rappresentazione e neppure dalla relazione della rappresentazione con ciò che essa rappresenta.

In tal modo, parlare di segni della ricezione (intendo il segno sia come processo di significazione sia come prodotto di tale processo) porterà a parlare di marche e marcature della ricezione della rappresentazione pittori-

ca nella rappresentazione pittorica stessa. Non insisterei oltre su questo punto: parlando di segni della ricezione della rappresentazione pittorica, si parlerà della struttura dello “spettatore-lettore-interprete” iscritta nella rappresentazione pittorica e a essa immanente. Se così è – almeno convenzionalmente – si può dire che i segni della ricezione o che la struttura della ricezione sono tratti della dimensione riflessiva o dell’opacità della rappresentazione, tratti attraverso i quali la rappresentazione si presenta, in quanto essa rappresenta qualche cosa.

Ma se la presentazione della rappresentazione, la riflessività è, in generale, una delle due dimensioni fondamentali della rappresentazione, sarà opportuno definire con maggiore precisione i segni o le marche di questa presentazione e le loro operazioni specifiche, le marcature di presentazione della rappresentazione pittorica moderna nel campo storico, ideologico ed epistemologico definito a grandissime linee più sopra.

Una prima figura o piuttosto una configurazione essenziale delle marche e delle marcature della presentazione della rappresentazione pittorica moderna è costituita dalla cornice (*cadre, frame*). Questo argomento sarà trattato partendo da un testo che è un vero dispositivo sperimentale per lo studio dei problemi teorici e pratici della ricezione della rappresentazione pittorica: si tratta di un passo di una lettera di Poussin che assume, per quanto concerne la rappresentazione, il valore storico di manifesto. Ho deciso di scegliere Poussin per iniziare l’illustrazione della mia teoria, oltre che per il fatto che lo conosco piuttosto bene, anche e soprattutto perché egli rappresenta, a torto o a ragione, un paradigma modello per la rappresentazione pittorica “moderna”, ed è un esempio ammirevole di interpretazione tra la Francia e l’Italia, tra Roma e Parigi.

Si tratta di una lettera del 1639 scritta a Roma da Poussin al suo cliente, committente e amico, Chante-

lou, a Parigi per annunciargli la spedizione di un quadro che pure costituisce un manifesto del “classicismo” a Roma, raffigurante gli Ebrei nell’atto di cogliere la manna nel deserto e chiamato appunto *La manna* (tav. XI, XII):

Quando avrete ricevuto [il vostro quadro], vi supplico di ornarlo con una cornice poiché ne ha bisogno, affinché nel considerarlo in tutte le sue parti lo sguardo ne sia attratto e non si disperda, recependo le specie di altri oggetti vicini, che mescolandosi con le cose dipinte confondono la vista. (Poussin 1964, pp. 20-21).

E, alla fine della lettera, Poussin dirà nuovamente al suo corrispondente: “Prima di esporre il quadro, sarebbe molto opportuno ornarlo alquanto” (*Idem*).

Questa lettera è destinata ad annunciare e a garantire la corretta ricezione nel senso materiale del termine, di un quadro che lo spettatore-committente e ricettore non ha ancora visto, un quadro che per lui è assente; tuttavia è quest’assenza che viene messa in rappresentazione nella lettera del pittore, cioè dall’autore sotto forma di un nome, *La manna*, e di una cornice (*cadre, frame*). È importante infatti che Poussin non parli subito del contenuto del quadro, del soggetto, ma del quadro come semplice oggetto dello sguardo: nome e cornice, in interazione reciproca, sono le condizioni minimali di possibilità di una lettura del quadro (il nome che introduce il problema più generale dei titoli delle opere come segni della ricezione) e di una visione del quadro (l’inquadratura-cornice).

Il nome *La manna* è veramente il nome proprio di questo quadro particolare, ma allo stesso tempo lo estrae dal quadro e lo annuncia in rapporto a una serie, un genere, una classe: la serie delle Manne prima di Poussin, il genere della pittura religiosa, la classe della

pittura storica. Quindi, con la lettura del nome del quadro, la visione si trova annunciata e precorsa, provocata alla lettura di un racconto (nome di un episodio della storia del popolo ebraico), di un racconto religioso (Antico Testamento) e alla lettura di un quadro che narra un racconto di storia religiosa (qui sorge il problema della ricezione dei quadri il cui nome è “senza titolo” o il cui nome è quello dell'autore: “un Pollock”).

La cornice è un ornamento del quadro, ma è ornamento necessario: è una condizione di possibilità di contemplazione del quadro, di lettura e quindi di interpretazione. Questo costituisce un commento indiretto all'osservatore di Iser (1976, 107) che a sua volta commentava Umberto Eco sul segno iconico: “I segni iconici riproducono piuttosto le condizioni di rappresentazione e di percezione affinché l'oggetto designato da questi segni possa essere costruito”.

“I segni iconici incorporano l'organizzazione dei significanti che servono più alla presentazione di istruzioni per la produzione di significati, che alla designazione di significati” (*Idem*). La lettera costruisce il quadro come cornice per un quadro assente. Ornamento necessario, è ciò che abbellisce e consente di vedere; è attraverso la cornice che il quadro si completa nella sua finalità di essere visto, mostrato, esposto. Quando all'occhio del pittore si sostituisce lo sguardo dello spettatore, una cornice è necessaria perché all'artefatto considerato nel processo di produzione si sostituisce il quadro nel processo di presentazione, di messa in scena.

Così la pittura, pur non disponendo di una lingua propria, dispone di mezzi specifici per far vedere ciò che presenta, mezzi che non sono discorsivi e neppure mimetici.

L'inquadratura del dipinto è dunque la condizione semiotica della sua visibilità, ma anche della sua leggi-

bilità, perché, secondo Poussin, la cornice concentra e focalizza sul quadro lo sguardo, neutralizzando la percezione degli oggetti circostanti il quadro nella situazione empirica. La cornice non è un'istanza passiva dell'icona: è, nell'interazione pragmatica dello spettatore e della rappresentazione, un operatore della costituzione del quadro come oggetto visibile la cui sola finalità è di essere visto.

La cornice così segnalata e spillata dalla lettera di Poussin costruisce una specie di schema geometrico e ottico, un dispositivo spettacolare. La cornice è *uno spettatore modellizzato* che viene a regolare la percezione visiva. Guardare una rappresentazione pittorica, per le condizioni stesse della presentazione in essa iscritte, non significa dunque vedere un oggetto, una cosa. Poussin teorizzerà quest'osservazione nella distinzione fra *aspetto* e *prospetto*: “Ci sono due modi di vedere gli oggetti, uno è quello di vederli semplicemente [l'aspetto], l'altro è quello di considerarli con attenzione, [il prospetto]”; la cornice è uno dei processi che condiziona il passaggio dalla visione alla contemplazione, dall'aspetto al prospetto. Con la cornice il quadro iscrive in se stesso la propria teoria, cioè il fatto di presentarsi teoricamente per rappresentare qualcosa. Questa condizione di possibilità di contemplazione “estetica” della rappresentazione diviene così un elemento del metalinguaggio della rappresentazione pittorica. *Vedere l'aspetto* è

ricevere naturalmente nell'occhio la forma e la sembianza della cosa vista. [...] Il prospetto è, oltre alla semplice e naturale *ricezione* della forma nell'occhio, andare con cura alla ricerca dei mezzi con cui conoscere bene quell'oggetto. Si può dire così che il puro aspetto è un'operazione naturale, mentre quello che chiamo prospetto è un compito che dipende da tre cose: dall'occhio che discrimina, dal raggio visivo e dalla distanza tra l'occhio e l'oggetto (Poussin 1964, p. 143).

Si riconosce, in questo passo, tutta la concezione della prospettiva. Per Poussin e per la rappresentazione pittorica moderna in generale, la prospettiva non è soltanto il dispositivo teorico pratico di costruzione della rappresentazione pittorica moderna in generale, non è soltanto il dispositivo teorico pratico di costruzione della rappresentazione e di produzione dell'opera, ma è anche il dispositivo della sua teoria, *theoria* della contemplazione e della ricezione, dispositivo che è il delegato immanente alla rappresentazione stessa. La cornice è una condizione della ricezione estetica: un segno o una marca, un procedimento o una marcatura della rappresentazione pittorica attraverso il dispositivo prospettico. La cornice con il processo di inquadramento o di chiusura della rappresentazione è, per essere più precisi, il segno e l'operatore della distinzione capitale tra la luce del quadro come ripartizione di ombre e di luci e la luce fuori dal quadro, quella "naturale" che permette di vedere il quadro e la sua luce a condizione che gli "aspetti-percetti" degli oggetti vicini non vengano a introdurre nel quadro una confusione di luce.

La cornice non ostacola la luce esterna, ma la separa e la distingue e serba la rappresentazione per la contemplazione: effetto sensibile, empirico, ma soprattutto effetto di una teoria della ricezione della rappresentazione. La cornice è un segno che realizza un processo teorico e definisce il luogo di un'operazione simbolica.

Il segno di questo segno è il "colore" della cornice che Poussin propone a Chantelou: oro come "sopracolore" astratto (non è il colore di una cosa reale) e concreto (è il colore della luce stessa, *lux*); l'oro del fondo (epifania del mondo della luce e spazio sacro delle figure) è sospinto al bordo della rappresentazione moderna in quanto cornice, cioè in quanto segno operativo funzionale di distinzione della luce della Natura e della luce dell'arte e quindi come segno specifico di una configu-

razione della presentazione della rappresentazione, ossia della ricezione, come segno specifico di una configurazione dello "spettatore moderno".

La cornice è un elemento necessario del quadro, di cui il quadro stesso ha bisogno. È un'esigenza del quadro e non del pittore: segnala l'autonomia funzionale reale e l'autonomia estetica *possibile* del dispositivo di rappresentazione. La rappresentazione si presenta nel rappresentare qualche cosa; segno della dimensione riflessiva, la cornice ne è l'operatore. Essa è un momento importante *nella* costruzione dello spettatore *fictionnel* o modellizzato della rappresentazione all'interno stesso della rappresentazione di pittura: operatore di un processo di trasformazione dall'aspetto in prospetto, dalla differenza semplice dei contrari (A vs B vs C...) in differenziazione dei contraddittori (A vs non A) che è riservata alla presentazione della rappresentazione, alla sua specifica ricezione. La cornice come segno e processo tende a trasformare la differenza *infinita* del mondo percepito (le specie delle cose attigue) in differenza *assoluta*, in cui la rappresentazione pittorica non ammette alcun giudizio di convenienza o sconvenienza con quanto essa non sarebbe, ma soltanto un giudizio dichiarativo della presentazione come rappresentazione per esclusione di tutto ciò che essa non è. La rappresentazione pittorica non è una visione *di preferenza* rispetto ad altra cosa: è ciò che non può non essere visto perché non c'è che questo da vedere.

L'aspetto e la differenza dei contrari si trovano ugualmente descritti dalla distinzione gestaltica della figura e del fondo che definisce la ricezione percettiva empirica. Il prospetto e la differenziazione dei contraddittori definiscono oltre la ricezione percettiva, una teoria della ricezione *nella* rappresentazione, determinando una posizione del soggetto moderno, pensando e contemplando il mondo quale soggetto teorico di verità.

Si passerà ora da quanto è stato definito configurazione della struttura di presentazione della rappresentazione moderna – la cornice è appunto una configurazione – alle figure di questa struttura di ricezione per entrare in tal modo nel contenuto stesso della pittura. Per fare questo occorre abbandonare per un momento la lettera e il quadro di Poussin e riferirsi all'Alberti, autore del *De Pictura*. Si ricorderà che nel Libro II l'Alberti, definendo cos'è la composizione dei corpi nella rappresentazione, lega la definizione (che tutte le parti del quadro s'accordano insieme) alla *historia* di cui i corpi sono le parti, *historia* che è il capolavoro del pittore.

L'*historia*, come spiega l'Alberti, e per usare il linguaggio della pragmatica contemporanea o quello della teoria della ricezione, deve essere pensata e realizzata dal pittore come una struttura comune di azione del quadro e di ricezione dello spettatore:

L'*historia* metterà in movimento l'anima dello spettatore quando ogni figura dipinta nel quadro dimostra chiaramente il movimento della propria anima [...]. Piangiamo con chi piange, ridiamo con chi ride e ci affliggiamo con l'afflitto. Sono i movimenti del corpo che palesano i movimenti dell'anima (Alberti, 1973, p. 15).

Da qui nasce l'importanza di una esatta osservazione di questi movimenti da parte del pittore. L'Alberti aggiunge tuttavia un'osservazione fondamentale a proposito di questi movimenti: "Ogni corpo deve muoversi secondo l'ordine della *historia*, deve cioè adeguarsi al soggetto del quadro". Viene a formularsi così una doppia esigenza: ogni corpo, ogni movimento di questi corpi per entrare nella *historia* deve essere articolato sia in funzione della *historia*, del racconto sia in funzione del destinatario del racconto, dello spettatore. Deve addirsi alla storia e deve provocare nello spettatore il movimento che lo anima: la struttura di

ricezione della *historia* e delle sue parti (azione del quadro/reazione dello spettatore) è una dimensione essenziale della struttura della composizione delle parti della *historia*. Ed è qui che l'Alberti, nello stesso testo, costruisce *la figura di questa articolazione tra struttura di ricezione e struttura di contenuto* (della storia). Il passo è assai noto:

In una *historia* mi piace vedere alcuni che ci avvertono e ci indicano che cosa accade [nella storia, nel racconto, nel quadro]: oppure che ci esortano a vedere con la mano, o ci minacciano con una faccia incollerita e gli occhi scintillanti al punto che nessuno osa avvicinarli, oppure segnalano qualche pericolo o qualche prodigio; o, ancora, ci invitano a piangere o a ridere con loro. Così, indipendentemente da quanto fanno le figure dipinte tra loro o con lo spettatore, tutto deve essere indirizzato verso l'ornamento o l'insegnamento della *historia*.

La cosiddetta figura del "commentatore" è quindi proprio quella dell'articolazione tra struttura di ricezione e struttura di contenuto, e per questo stesso motivo essa è la figura-chiave della struttura della ricezione: in un certo senso è la metafigura della ricezione della rappresentazione nella rappresentazione stessa; essa è *parte del contenuto rappresentato*; rappresenta *la ricezione di questo contenuto*; presenta *la relazione tra il contenuto rappresentato e la struttura di ricezione di questo contenuto*: essa *raffigura l'interpretazione della rappresentazione*; raffigura il potenziale di significazione della rappresentazione. È metafigura nel senso che raffigura la presentazione della rappresentazione pittorica. Si potrebbe, a nostra volta, modellizzare la struttura dicendo che essa articola *il gesto di mostrare una parte* (la parte essenziale) *di quanto è rappresentato e il gesto di guardare lo spettatore* e lo fa con *un segno passionale che è azione* (movimento) *in rapporto al rappresentato e rea-*

zione (movimento) *in rapporto allo spettatore*. Ora l'operazione che si ritrova in Poussin consiste in una trasformazione di questa figura.

Ma si differisca ancora un momento il rimando a Poussin e a *La Manna*, per ricordare due immagini il cui disegno è stato eseguito da Le Brun, primo pittore del re, per due arazzi della serie *Storia del Re*.

Avevo già analizzato la prima di queste immagini qualche anno fa in un testo apparso nelle *Prepubblicazioni* di Urbino. Un'immagine sulla quale sono ritornato più volte che, a mio parere, assume per una semiologia della rappresentazione pittorica e per la storia e l'epistemologia della rappresentazione pittorica moderna, lo stesso valore paradigmatico di *Las Meninas* di Velasquez. Nella sua stupefacente complessità essa espone sì il funzionamento sintattico e semantico della rappresentazione della storia, la potenza pragmatica, ma anche le sue aporie. Si tratta dell'arazzo che narra l'incontro dei Re di Francia e Spagna, nel 1660 alla frontiera dei Pirenei (tav. XIII), dove venne suggelato l'accordo per il matrimonio del Re con l'Infanta di Spagna. In quest'arazzo vediamo che Le Brun applica le raccomandazioni dell'Alberti concernenti la composizione della *historia* e il commentatore, la metafigura della ricezione, anche se con un certo numero di variazioni interessanti sia dal punto di vista storico che semiotico.

Per prima cosa si assiste alla scissione della metafigura del commentatore quale è stata qui modellizzata: una figura sarà portatrice del gesto dello sguardo e un'altra di quello dell'indicare; in seguito (ed è il secondo punto importante) l'accoppiamento (come quando si parla d'accoppiamento di forze attive/reattive in una macchina) del gesto deittico e del gesto dello sguardo sarà effettuato da un "non-segno passionale", cioè senza che occorra produrre un'espressione passionale.

Per descrivere rapidamente l'immagine: i due re sono al centro della stanza ornata da due arazzi posti ai lati di un grande specchio che riflette una finestra fuori campo (ma congrua rispetto al piano della rappresentazione), sotto la quale appaiono i profili delle figure dei due re. Essi si inchinano l'uno verso l'altro con le mani tese in segno di pace. Entrambi sono seguiti dalle rispettive delegazioni, francese e spagnola, la cui composizione, per il numero di membri, è regolata dall'etichetta cerimoniale e diplomatica, così come il dispositivo della rappresentazione regola la loro disposizione sulla scena della storia, che l'arazzo di Le Brun intesse dispiegando il suo racconto. Ora – e questo punto va sottolineato perché non è innocente trattandosi di un arazzo francese di uso reale, per la reggia di Versailles – è nella delegazione francese di sinistra (dove quasi tutte le figure sono dei ritratti) che scopriamo la metafigura di ricezione della rappresentazione della storia. C'è, infatti, una figura scissa in due: a destra, una figura con la testa di prospetto e il corpo di profilo (raffigurante Monsieur, il fratello del Re), che *guarda* lo spettatore fuori campo, *senza alcuna espressione passionale*, e, a sinistra, una figura completamente di schiena, l'unica che pur facendo parte della scena storica sia completamente anonima, la quale indica con il dito l'episodio centrale dell'incontro. Una figura storica riconoscibile, il fratello del Re di Francia, guarda lo spettatore fuori scena, ma apaticamente, mentre una figura *anonima* addita quello che c'è da vedere. Se attraverso la figura anonima che indica, salendo sulla scena, lo spettatore è introdotto nella rappresentazione; all'opposto, tramite la figura storica che lo guarda e continua a guardarlo ne esce per posizionarsi soltanto come spettatore: non deve partecipare emozionalmente alla storia del Re se non attraverso la sua *ad-miratio*, che è la passione della conoscenza, quella dell'oggetto gran-

de, straordinario, meraviglioso, ma sprovvisto di segni corporei (Desacartes), a maggior ragione, in una figura che partecipa alla storia del Re. Non c'è che da spostare l'attenzione della storia messa in scena e sistemarla in una cornice per constatare che il dispositivo attuato non ha altre finalità, in quanto *ornamento*, che *quella di dissimulare quanto la disposizione delle figure e la composizione danno immediatamente a vedere* (due gruppi di personaggi si articolano a partire dal centro della rappresentazione, in rigorosa simmetria) *per far leggere un discorso politico e storico in cui si dichiara la superiorità e la presenza della monarchia francese*, come già si rilevava dal fatto che le figure della ricezione, nella configurazione specifica che inquadra la rappresentazione, erano dal lato francese nella struttura del contenuto. Si dovrebbe, infine, aggiungere ancora un ritorno dello spettatore verso il lato francese, non sulla scena, bensì sui retroscena dello spettacolo teatrale della storia, sotto la specie di una terza figura della metafigura della ricezione: quel profilo all'estrema sinistra altrettanto anonimo quanto la figura di schiena (figura deittica) che continua a guardare, ma sulla scena, alla stessa altezza del profilo dell'Attore principale della storia, il re. Questa terza figura non è semplicemente aneddotica; infatti, la ritroviamo qua e là nella rappresentazione pittorica moderna come *figura delegata*, nella rappresentazione dello *spettatore-ricettore* della rappresentazione, un rappresentante di "ricezione-rappresentazione".

La ritroviamo, infatti, in un altro arazzo, appartenente alla stessa serie della *Storia del re*, esattamente il quinto, che narra l'entrata del re a Dunkerque, il 2 dicembre 1662 (tav. XIV). Su una altura a sinistra, il re circondato dalle guardie e dallo stato maggiore – tra cui si riconoscono Turenne, il Maresciallo di St. Aignan e Monsieur suo fratello – comanda ai suoi reggi-

menti, che stanno scendendo la collina e che si stanno distribuendo nella pianura, di entrare a Dunkerque; luogo di cui si scorge sullo sfondo a destra una veduta topografica molto precisa. Vado subito al nodo centrale della questione: in questo caso è il *re* a essere *attore* e persino *arci-attore del racconto rappresentato*. È il motore della storia raccontata (dà l'ordine con il *bastone* del comando mentre molti sguardi sono fissi su di lui), è il centro dinamico della storia in movimento (da qui lo spostamento della sua figura sulla sinistra e verso il primo piano in situazione dominante nello spazio rappresentato) e allo stesso tempo "*commentatore*" della propria storia, del proprio racconto: egli indica con un gesto deittico (ingiuntivo e deittico allo stesso tempo) la città dove entrare e guarda, fuori dalla scena lo spettatore dell'arazzo, situandolo, ancora una volta, come spettatore-testimone delle "gesta" reali senza, però, esprimere nessun'altra passione che quella dell'ordine, del comando, quella che altrove ho denominato la *passione apatica* del monarca assoluto.

Due osservazioni sul re considerato come metafigura della ricezione:

1) La figura (scopica) dello sguardo verso lo spettatore è raddoppiata all'estrema sinistra da Monsieur, fratello del Re, che pure guarda lo spettatore. C'è quindi, se così si può dire, un'*enfasi* sulla funzione "guardante/guardato", sulla funzione e sull'effetto spettacolari del dispositivo di rappresentazione, come se allo spettatore fosse impartito l'ordine: "guarda, guarda bene ciò che non rivedrai un'altra volta".

2) Il re in quanto metafigura di ricezione è, come abbiamo visto, apatico. Non è altro che *deixis* e *scopsis*, indicatore e sguardo: nel racconto rappresentato, il gesto deittico è ordine; nella struttura di ricezione è indicazione. In effetti, solo la figura del re è al culmine dell'azione nel racconto rappresentato, nell'enunciato prepo-

sizionale: il momento dell'ordine che dà inizio al movimento; ma allo stesso tempo egli è in riposo, atteggiamento sottolineato dall'impennata del cavallo reale molto diverso dal cavallo al galoppo che gli sta accanto. La scissione qui non si verifica tra due figure di ricezione "responsabili" dello sguardo e dell'indicazione, ma nella stessa figura.

Infine, completando l'analisi delle figure di ricezione di quest'arazzo si scopre – ma questa volta all'estrema destra della scena – colui che il re e Monsieur, suo fratello, guardano fuori dal campo della rappresentazione: lo *spettatore*, salito sulla scena della storia con i tratti di un contadino, di profilo, aggrappato a un albero, nell'atto di togliersi il cappello al passaggio del re. L'analisi fisionomica di questo profilo (tenendo conto delle figure dell'espressione delle passioni dello stesso Le Brun 1667, p. 25-27) *riconderebbe a tutte le "passioni" dell'ammirazione*: stima, venerazione, persino rapimento e stupore.

L'arazzo dell'entrata del re a Dunkerque costruisce quindi attraverso queste tre figure la struttura della propria ricezione, in una figura complessa o metafigura che è contemporaneamente deittica e sguardo, poiché articola il piano dell'enunciato narrativo e quello dell'enunciazione narrativa e le sue diverse modalità; una figura sguardo che situa lo spettatore in posizione di spettatore, in quanto sguardo-testimone, e una figura che pur essendo figura narrativa del racconto ("un contadino guarda passare il re") è, nel racconto stesso, *la proiezione figurativa della lettura che lo spettatore (già situato in questo ruolo) deve fare o si suppone che faccia*, o, ancora più precisamente, è la delegazione rappresentativa della modalità espressiva passionale di lettura che lo spettatore deve fare (cioè ammirazione, stima, venerazione, rapimento).

È da notare che le due figure dello sguardo e della lettura occupano i bordi della scena narrativa, il cui centro è occupato dalla figura complessa (metafigura). Si possono constatare qui nuovamente gli effetti di cornice e di inquadratura della rappresentazione storica, che configurano la ricezione, ma attraverso le figure “antropomorfe” che sono parte integrante di quanto rappresenta la rappresentazione.

Quest’osservazione ci riconduce a *La manna* di Poussin e alla sua lettera che costituisce sia *il protocollo della ricezione del quadro* sia *l’esplicitazione della struttura di ricezione* (da non confondere con gli effetti della visione). Rileggiamo la lettera di Poussin:

Del resto se vi ricordate della prima lettera che vi scrissi concernente i movimenti che avevo promesso di eseguire e la raccomandazione di considerare il quadro nel suo insieme, credo che riconoscerete facilmente quali sono quelle che languono, quelle che ammirano, quelle che hanno pietà, quelle che fanno atto di carità, che dimostrano grande necessità, desiderio di nutrirsi, di consolazione e altro, poiché le prime sette figure a sinistra vi *diranno* tutto quello che qui è *scritto* e tutto il resto è della stessa qualità: leggete la storia e il quadro per sapere se ogni cosa è adeguata al soggetto. (Poussin 1968, pp.20-21).

Come si può constatare dalla lettura, in un primo momento, il testo definisce con l’esposizione descrittiva l’insieme delle figure passionali del quadro, gli elementi costitutivi, le “lettere” o i “caratteri”, come dice Poussin stesso in un altro testo, del codice primo nel senso dato da Iser. Per Poussin, questo codice ha un valore universale poiché pertinente a livello della percezione. Tuttavia, il testo fa anche riferimento alla storia biblica degli israeliti affamati e soccorsi dalla manna. Il quadro appartiene, dunque, a un genere ben definito di pittura, quello della pittura storica. Ed è pro-

prio un quadro storico che Chantelou ha commissionato. In questa relazione referenziale di fuori quadro con un testo si costituisce, all'orizzonte dell'opera, tutto un ambiente socio-culturale.

Un movimento assai importante si delinea nella lettera di Poussin: "Le prime sette figure a sinistra vi diranno tutto quello che qui è scritto e tutto il resto è della stessa qualità" (*Ibidem*). In effetti, una strategia molto più specifica del segno iconico viene rievocata in modo immanente alla rappresentazione, una strategia costruita dal "sapiente" pittore, che tuttavia non esplicita completamente, ma attraverso la quale dà avvio al processo del "fare interpretativo": fornisce, infatti, al destinatario i primi principî di una interpretazione possibile, mettendo in opera una "trappola rappresentazionale", un "manichino-ricettore"; modella e moralizza il suo ricettore. Come?

Innanzitutto pone in "primo piano", rispetto all'insieme del quadro, le sette figure di sinistra. Operazione che le estrae dal contesto "narrato", dove il gruppo degli israeliti affamati, (prima di essere soccorsi) costituiva le figure narrative della prima sequenza del racconto. Dopo la selezione del pittore, queste sette figure diventano "matrice narrativa" di tutto il racconto, diventano quindi figure della narrazione, figure dell'enunciazione narrativa. Esse producono o rappresentano a questo titolo il pittore narratore del racconto, il soggetto dell'enunciazione. E subito, questa rappresentazione costituisce, attraverso il processo di selezione, l'inizio della strategia del segno iconico sopra citato e della struttura di ricezione di questo segno.

Così, pur essendo le figure della prima sequenza del racconto narrato, i sette personaggi di sinistra iscrivono la "sceneggiatura" nella sua totalità; il gruppo rappresenta tutte le figure della rappresentazione; è una meta-rappresentazione che apre il livello simbolico del-

la lettura del quadro. Se si provasse per gioco a produrre tutte le figure del dipinto partendo dalle sette figure di sinistra, è certo che almeno una delle figure del gruppo si rappresenterebbe da sola, si rifletterebbe, si presenterebbe come rappresentante narrativo della propria figura del racconto.

D'altra parte, lo spettatore-lettore continuerà a obbedire alle istruzioni del pittore, che sono quelle della stessa rappresentazione, della struttura narrativa esposta attraverso le proprie figure e per il "doppio gioco" del gruppo di sinistra.

Per quale motivo, dunque, il pittore ha selezionato queste sette figure dal loro contesto di rappresentazione? Si può notare qui un tratto sorprendente che è l'*indice* di selezione o di estrazione dal gruppo e della messa in "primo piano", dove si osserva una madre che invece di allattare il bambino dà il seno a una vecchia. Immagine di rovesciamento della relazione naturale: la madre nutre la madre e non il figlio.

Questo tratto che indica e giustifica l'operazione di spostamento del gruppo dalla posizione occupata come prima sequenza del racconto a quella di "sceneggiatura" del suo insieme (struttura simbolica di interpretazione), contrassegna anche, in riferimento al contesto socio-culturale di Poussin e Chantelou, lo spostamento di un celebre gruppo della storia antica, quello della *Caritas Romana*. Anche se in questo caso la madre ha preso il posto del vecchio padre, la prigioniera romana è diventata il deserto del Sinai e l'antico spazio pagano si è trasformato in spazio biblico cristiano.

Allora, e improvvisamente, tutta l'interpretazione assume un rigore eccezionale, rigore che trova pure una conferma storica nelle preoccupazioni di Poussin a Roma nel 1639 e di tutta la cerchia dei Barberini, cui egli apparteneva, e in particolare di Cassiano del Pozzo. In effetti, la *Caritas Romana*, per questo sposta-

mento nello spazio biblico, diviene *un modello esegetico sincretico della relazione tradizionale dal tipo veterotestamentaria della manna al suo antitipo neotestamentario, l'eucarestia cristiana.*

La struttura di ricezione si trova quindi costruita. In un terzo momento si può ritornare all'osservazione fatta precedentemente, ossia che almeno una figura si presenta quale rappresentante la presentazione della rappresentazione; una figura che potrebbe quindi essere definita delegato di uno spettatore che ha compreso il senso dell'interpretazione dell'insieme.

Si tratta del personaggio all'estrema sinistra della tela, in primo piano, in piedi, che contempla il quadro vivente di questo miracolo naturale della *Caritas Romana*, spostata nel deserto del Sinai. Prima figura a sinistra di tutto il quadro e prima del gruppo delle sette figure di sinistra, quest'uomo, scriverà Le Brun in una conferenza-lettura de *La Manna*, raffigura veramente una persona stupita e presa da ammirazione, come denota, in particolare, il gesto della mano a palma aperta e il leggero movimento all'indietro delle gambe e dei piedi. Egli guarda, contempla e ammira la *meraviglia* di un carità umana, ammirabile soltanto perché trascende l'ordine naturale dell'amore naturale (quello della madre per il figlio) nella pietà e nell'amore della figlia per la madre. Egli guarda, contempla e ammira questa azione di carità umana mostrata sulla scena in primo piano a sinistra, così *come* lo spettatore vedrà, contemplerà e ammirerà quel miracolo di carità divina che è la caduta della manna, esibita e messa in scena in tutto il quadro: questa figura rappresenta l'ammirazione, ma rappresenta anche Chantelou, lo spettatore di tutto il quadro, indicandogli però la modalità passionale dello sguardo che rivolgerà o dovrà rivolgere al dipinto.

Questa rigorosa costruzione, complessa e sottile allo stesso tempo, spiegherebbe un'espressione un po'

misteriosa che Poussin scrisse in una lettera a Jacques Stella, circa un anno e mezzo prima (1637) della lettera a Chantelou:

Ho trovato una particolare distribuzione per il quadro del Signor Chantelou e un atteggiamento naturale che fanno vedere nel popolo giudeo la miseria e la fame alla quale era ridotto e anche la gioia e l'allegria nelle quali si trovava; l'ammirazione che prova, il rispetto e la reverenza che sente per il legislatore, con una mescolanza di donne, bambini e uomini d'età e di temperamenti diversi che credo non dispiaceranno a coloro che sapranno leggere bene (Poussin 1964, p. 85).

Gli atteggiamenti naturali fanno vedere, ma la disposizione complessa delle figure passionali, le loro varietà e variazioni sono fonte di piacere estetico solo a condizione di saper leggere: si ha così totale, o parziale, identificazione tra il sapere, condizione per una lettura corretta e profonda, e il piacere ricavato dalla contemplazione visiva del quadro. Forse è necessario aggiungere ancora qualcosa: come la totalità delle figure del quadro si rifletteva nel gruppo delle prime sette figure di sinistra per fondare la condizione di possibilità di leggibilità massimale del quadro, cioè il piano simbolico d'interpretazione del racconto, allo stesso modo il dispositivo prospettico (l'inquadramento e il punto di vista dell'occhio) si trova riflesso nella prima delle prime sette figure di sinistra, la quale, in quanto "delegato dello spettatore-destinatario-enunciatorio" del quadro sulla scena narrativa, gli indica, gli dà a vedere la modalità affettiva passionale del suo sguardo su tutto il quadro: l'ammirazione. O ancora – e si tratterebbe di una nuova relazione di riflessività e di scambio che si instaurerebbe tra lettura e visione – questa figura di sinistra *fa leggere* allo spettatore quella che è la *vera visione* (l'ammirazione). In tale modo si esplicita la fun-

zione capitale nel quadro, del personaggio che ammira, il quale è un “operatore” di lettura e di visione dell’insieme del quadro, il produttore della semiotica della ricezione; ma si tratta di una ricezione “potenziale” che sarà realizzata soltanto da coloro che sapranno ben vedere e ben leggere, coloro che non solo conoscono il racconto dell’*Esodo*, ma anche Valerio Massimo e la sua raccolta di *exempla*.

“Leggete la storia e il quadro per conoscere se ogni cosa è appropriata al soggetto”. Il destinatore, l’autore, il pittore ha fondato ed enunciato un sapiente e complesso dispositivo di ricezione: lo ha scritto per farlo leggere al destinatario della lettera e al committente del quadro, al futuro spettatore. Ma questo dispositivo ha pure messo in scena lo spettatore come uno dei personaggi del racconto: si trattava di mettere il lettore della lettera in posizione di spettatore del quadro. La lettera di Poussin lo fa per tre volte: primo, come un occhio i cui sguardi sono trattenuti dalla cornice e non sparsi, condizione fondamentale per la possibilità di ricezione di un visibile; secondo, come uno sguardo sul quadro che ri-conosce un programma di pittura e ne verifica l’esatta esecuzione, questo sguardo vede il quadro e in quello che contempla legge quello che vede, il visibile si scambia con il leggibile e viceversa. Infine, il terzo ingresso del lettore della lettera come spettatore del quadro, che questa volta è diventato uditore-ricettore di un discorso delle figure narrative, un discorso che il pittore scrivendo la lettera non fa che ripetere e che altro non è che un discorso epidittico, la dimostrazione ammirevole, l’appalesare meraviglioso del quadro nelle sue figure. Messo in scena quale spettatore del quadro, il lettore della lettera è inoltre introdotto sulla scena della storia come metafigura di ricezione che, attraverso uno sguardo d’ammirazione e un gesto di sorpresa, dà allo spettatore, cioè a se stesso, contemporaneamente la chiave

esatta della vera lettura di quanto l'intero quadro rappresenta designando il mistero che non rappresenta e il modo rigoroso di visione perfetta dell'opera dipinta. E tuttavia il pittore scrivendo la lettera non dice nulla al lettore, lo lascia intendere, o meglio lo lascia attendere di vedere, di contemplare, di leggere l'opera e di indovinare il suo senso più alto. È così che la ricezione, presentata e rappresentata attraverso i segni nella rappresentazione pittorica, si definisce come una struttura *potenziale* di realizzazione relativamente *indeterminata* anche nel caso di Poussin che diceva della sua pittura: "Non ho trascurato nulla". In tal modo questa struttura potenziale di indeterminazione della ricezione nella rappresentazione definirebbe, proprio perché potenziale e indeterminata, il campo di produttività *estetica* della rappresentazione pittorica moderna.

¹ Pubblicato con il titolo *Figure della ricezione nella rappresentazione pittorica moderna*, "Carte Semiotiche", 2, 1986, pp. 23-35, è il risultato di una comunicazione presentata al congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, tenutosi a Mantova nel 1985.

Ai margini della pittura: vedere la voce¹

L'ipotiposi dipinge le cose in un modo così vivo ed energico da riuscire a metterle sotto gli occhi, e fare di un racconto o di una descrizione, un'immagine, un quadro o addirittura una scena vivente (Fontanier, 1968, p. 390).

Nelle pagine che seguono si tratterà di una doppia ipotiposi poiché si tenterà, nelle immagini e nei quadri, di cogliere, ai margini della rappresentazione, i momenti brevi e misteriosi, in cui la voce si mostra allo sguardo e in cui il pittore ne affida all'occhio la percezione. Ma poiché sia queste righe che queste pagine saranno senza immagini, senza quadri, in una parola senza illustrazioni, si tenterà nel descrivere le immagini e i quadri, di farli vedere, proprio perché attraverso le fantasticherie del lettore sullo scritto, e anche attraverso le immagini della memoria che ogni lettura richiama, la voce ai margini di quest'immagine o di quel quadro, si ricongiunga, tramite questa mediazione doppia e "immaginaria", ai segni scritti e letti che, silenziosamente la articolano in questo testo. Da un lato, dunque, un'ipotiposi "iconica" che proietterà in ciò che i semiologi e i linguisti chiamano la sostanza visiva dell'espressione, la relazione figurativa che Fontanier evoca nel suo trattato di retorica: non saranno, all'occorrenza, il linguaggio, il discorso, la parola a dipingere, tanto da farne un quadro, le cose nella "figura di stile dell'imitazione", ma sono l'immagine, il quadro, la rappresentazione pittorica, che riusciranno a far udire suoni e rumori fino a farne una voce attraverso le loro specifiche "figure". Dall'altro lato, poi, una seconda ipotiposi "critica", molto vicina a quella di cui parla il

nostro retore del XIX secolo, ma più complessa per i mezzi che impiega e più ambiziosa per i fini che persegue; certo essa dovrebbe mostrare attraverso i suoi tratti e con le frasi del linguaggio che le sono proprie, i quadri scelti per mettere in opera la prima ipotiposi, ma, con questa deviazione e questo ritorno, dovrebbe al tempo stesso riuscire a far sentire con il testo e i suoi grafemi, ai suoi margini, ciò che essi nascondono sotto gli artefatti della parola e del discorso: la voce.

La voce, che posso concepire solo come l'eco fonico del vedere, la voce che posso pensare solo come una delle nozioni chiave del dire. Far vedere la voce: sarà questa la strana impresa, e forse il suo stesso culmine, di ciò che porta il nome di rappresentazione di pittura. Scrivere, descrivere questo "vedere" della voce: sarà in questo testo mio intento farla intendere, più con il pensiero che con l'orecchio, si tratta infatti di un testo di teoria e critica e non di un poema, come la sostanza stessa del "dire".

Non si potrà fare a meno di notare che i pochi esempi di ipotiposi che ci propone Fontanier, garantiscono – se così si può dire – la convertibilità del dire in vedere al prezzo di una descrizione dello smarrimento della parola nel sonno, come in questo frammento di Boileau:

... La Mollasse oppresse

Dans sa bouche, à ces mots, sent sa langue glacée,
Et lasse de parler, succombant sous l'effort,
Souponne, étend les bras, ferme l'œil et s'endort.

Un cedimento questo dove, con le figure di elocuzione per consonanza, la voce si espone nel manifestare un "dire" che fa vedere; performatività iconica della parola, che si realizza anche con il racconto di una fine del discorso in grida di violenza e nel silenzio di morte, come anche in questo passo celebre di Racine (che cito per intero a titolo di esercizio di lettura in ipotiposi):

Songe, songe, Céphise à cette nuit cruelle
 Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle.
 Figure-toi, Pyrrhus les yeux étincelans
 Entrant à la lueur de nos palais brûlans,
 Sur tous mes frères morts se faisant un passage,
 Et de sang tout couvert échauffant le carnage;
 Songe aux cris des vaincus, songe aux cris des mourans
 Dans la flamme étouffés, sous le fer expirans;
 Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue:
 Voilà comme Pirrhus vint s'offrir à ma vue!.

Ci sarebbe indubbiamente molto da dire sulle interpellanze le cui simmetrie ritmate culminano nel “Voilà! [ecco]” dell’ultimo verso: “Vois-là [vedi là] il tuo pensiero, la tua immaginazione... Vois-là Pirro che si offre “alla mia vista”... offrirsi di una visione che non è differente da quella fatta nel discorso di Andromaca a Cefiso, e che non è altro che una fantasia evocata da Racine per il suo lettore-spettatore per mezzo delle apostrofi: “Figurati! Dipingiti!”, e il pensiero delle grida dei vinti, delle grida dei momenti lascia il posto al silenzio che realizza la “pittura” finale, quella di Andromaca sperduta e di Pirro che si alza in vista di lei. Come si può constatare, la performatività del dire sembra dover esigere, nell’ambito della visione, una serie di operazioni complesse fra enunciato e enunciazione, fra sostanza e forma dell’espressione da una parte, e sostanza e forma del contenuto dall’altra, effetti di conoscenza e di sapere e affetti patetici della sensibilità.

Una ventina d’anni prima dell’*Andromaca* di Racine, Poussin aveva evocato la convertibilità fra dire e vedere in una lettera di alta teoria – secondo le sue stesse parole – indirizzata al suo committente e amico Chantelou, il 24 novembre 1647. Sembra che Chantelou l’avesse rimproverato di trascurarlo in favore di Pointel:

Il fatto che il quadro di *Mosé trovato nelle acque del Nilo*, posseduto da M. Pointel vi abbia profondamente acceso

d'amore, è per questo una testimonianza che io l'abbia fatto con più amore dei vostri? Non riuscite a vedere che è la natura del soggetto a causare questo effetto e della vostra disposizione, e che i soggetti che tratto per voi [*I Sette Sacramenti*] devono essere rappresentati in un'altra maniera? (Poussin 1964, p. 123-125).

Poussin affida gli effetti visivi della pittura narrativa all'occhio ed i rispettivi affetti allo sguardo, comprendendoli entrambi nello spazio fra due diversi riferimenti, l'uno alla musica e l'altro alla poesia. Da un lato la pratica pittorica della teoria dei modi musicali, dall'altro quella della poetica dei "suoni delle parole" di cui vorrei che fosse riconosciuta la voce:

I buoni poeti hanno applicato grande diligenza e meraviglioso artificio nell'adattare ai versi le parole e nel disporre i piedi secondo le convenienze del parlato. Come ha osservato Virgilio, in tutto il suo poema [...] egli adatta il suono del proprio verso con un tale artificio che veramente sembra che metta davanti agli occhi col suono delle parole le cose di cui tratta, in modo che, dove parla d'amore, si vede che ha scelto artificiosamente alcune parole dolci, gradevoli e altamente graziose da udire; mentre laddove ha cantato un fatto d'arme o descritto una battaglia navale o una fortuna di mare, ha scelto parole dure, aspre e spiacevoli, in modo che udendole o pronunciandole, esse danno spavento, cioè in modo che se io avessi fatto un quadro dove questa maniera fosse rispettata, voi vi immaginereste che io non vi amo (Poussin 1964, pp.123-125).

È mio proposito spostare nel campo stesso della pittura l'analogia che Poussin suggerisce a Chantelou fra pittura, musica e poesia. Non si tratta dunque di interrogare l'opera di pittura per riconoscervi ciò che è l'equivalente del "modo dorico, stabile, grave e severo", o del modo lidio "vicino alle cose biasimevoli", oppure dello

ionico “soave e dolce”, il che corrisponderebbe ai diversi adattamenti delle parole al verso nel poema pastorale, bucolico o epico, ma sarebbe piuttosto il caso di domandarsi come, e cioè con quali mezzi e entro quali limiti, la rappresentazione pittorica, attraverso il suo specifico medium, ai margini o al culmine della sua impresa, offra alla vista proprio quello che Poussin chiama, a proposito di Virgilio, il suono delle parole, cioè una certa sostanza intermedia fra rumore, grido, suono e articolazione sensata, discorso. Questa prima conversione del dire in vedere, non potrebbe essere pensabile, intelligibile, “mostrabile” se non con la riserva di una seconda che trova luogo dentro di essa, e cioè che nel quadro la *phantasia* della voce sia performata da un dire che la lascia intendere. Non bisogna ingannarsi: questa doppia conversione, nuova versione della doppia ipotiposi di cui parlavo poco fa, è, proprio nella sua marginalità, quanto alla rappresentazione di pittura e al discorso sulla pittura, il nucleo centrale di un “discorso” della pittura e dell’opera dipinta. Essa costituirebbe insomma un possibile appiccio per la riflessione sul suo fondamento.

Ai margini del quadro di pittura potrebbe esserci la voce: proprio qui, ai limiti del luogo del quadro e dello spazio che vi è rappresentato, in una sorta di deiscenza del visivo e del figurale, da cui possono nascere ritmi, flussi, ripetizioni.

In arte, in pittura come in musica, non si tratta di riprodurre o di inventare delle forme, bensì di captare delle forze. È per questo che nessuna arte è figurativa [...]. Il compito della pittura si definisce come il tentativo di rendere visibili delle forze che non lo sono. Allo stesso modo la musica si sforza di rendere sonore delle forze che non lo sono (Deleuze 1995, p.117).

Proseguire ancora un poco e giocare d’anticipo: compito della pittura, tentativo di rendere visibile la forza

della voce, ma a condizione di intendersi bene: il “visibile” è ciò che è capace di visione (di vedere e di esser visto); ciò che è visione in potenza, che è virtuale: in altre parole una possibilità e una *virtus*, una forza.

Ecco un piccolo quadro di Paul Klee, che, in questo luogo di scrittura, resterà invisibile: un quadro che qui non esisterà altro che come *foyer* virtuale di descrizioni. E prima di tutto per mezzo del suo titolo, quello dato all’opera dal suo autore, che già in sé costituisce la sua prima descrizione, in latino *Ad Marginem*, al margine, che appassionatamente vorrei intendere così: “verso il margine della rappresentazione di pittura, la voce”.

Margo, -inis, lat. “Bordo, bordura, confine, frontiera riva”, parola attestata presso Tito Livio, Ovidio, Giovenale, Valerio Massimo, Vitruvio, in particolare nell’ultimo capitolo del Libro V del suo trattato *De Architectura*, che tratta dei porti e dei lavori di muratura che si fanno nell’acqua.

Questo piccolo quadro del museo di Basilea (45 x 35 cm) ci permetterà se non di rispondere alle domande che ho posto *in limine – ad marginem* di questo articolo – almeno di circoscriverne in qualche modo i bordi e i margini. Grohmann, nel suo commento, scrive:

Ad Marginem somiglia a un antico documento con un pianeta rosso dominante al centro d’un campo verde appassito. Una scrittura fantomatica è dispersa lungo i margini come in un disegno di bambino. Ci sono anche dei geroglifici di piante, un uccello, dei frammenti di figure e delle lettere dell’alfabeto – un diploma del Regno della Natura. (Grohmann 1960, p. 311).

Dispersa – è vero – lungo i *bordi* del quadro, sui suoi margini, ma trovando precisamente appoggio su di essi, subito, una vegetazione raffinata, preziosa di graminacee, di ombrellifere, più abbondanti su di un lato che sugli altri tre: raro formicolare di oggetti dove

lo sguardo si perde seguendo la dispersione di queste figure botaniche. Ma lo sguardo viene incessantemente ri-centrato dal disco centrale rosso intenso con il suo irradiazione oscuro, che disegna sul fondo verde una sorta d'aura notturna cruciforme: esitazione dello sguardo su quest'altro bordo del quadro che è il fondo, questa "aura" appartiene al pianeta rosso – "figura" – o al "fondo-superficie" della tavola?² Esitazione che riguarda l'appartenenza dell'irraggiamento oscuro: è del sole rosso per intensificazione delle sue frontiere o di un astro che, per una sorta di eclisse inversa, il sole ha appena occultato?

Ma è mai esistito in natura un uccello capace di camminare su un bordo, a testa in giù, fosse solo una silhouette, un uccello ridotto alla sua più semplificata espressione, il "segno" di un uccello, un geroglifico, come dice Grohmann? Ma i geroglifici o pittogrammi furono tracciati mai così rovesciati? Sì, senza dubbio, se lo sguardo vuol leggere correttamente, convenientemente, le quattro lettere alfabetiche scritte sui bordi: "v" vicino al bordo superiore, "r" a sinistra, "l" a destra sui bordi laterali, "u" sul margine inferiore. Due di esse sono rinchiusse in un cartiglio, "u" e "l"; "r" e "v" sono libere, scritte sui bordi di un supporto che non è altro che quello del quadro. Tre consonanti, una vocale: la "u" centrale sul margine inferiore risponde della propria voce di vocale alla "v" sul margine superiore, "v" tanto vicina graficamente alla "u" ma che, consonante, è condannata a consonare con la sua vocale "u" – "v-u". E lo stesso la "r" e la "l": "r-u", "u-l".

Al margine del quadro, fra le piante acquatiche, ecco dunque la voce, sotto le spoglie dei segni grafici che la rappresentano, in mezzo ai geroglifici-pittogrammi che appartengono solo alla lingua di Klee. La voce di una vocale, o piuttosto una vocale della voce assente dal quadro: "u" che fa dire, pronunciare, proferire le altre

tre lettere: “vu, lu, ru”, o “uv, ur, ul”, al margine del codice fonico soggiacente, “rul, vur, vul”: “lur, vlu, lurv, vlur”, ecc. Ecco dunque lo sguardo che percorre un po’ sconvolto, il margine del quadro in tutti i sensi, alla ricerca di un senso, girando in circolo (o piuttosto in rettangolo), attorno al cerchio rosso centrale: “ulvr, lvru, “rulv”... o nell’altro senso.

Seguendo questo percorso, del resto, anche l’uccello cammina regolarmente sulle sue zampe, e non a testa in giù. Ma allora, sorpresa! La “u” è diventata una “n”, mentre le sue tre compagne-consonanti diventano i segni di una scrittura indecifrabile. Per vedere meglio, eccoci rigettati al margine più estremo della voce. Ancora un giro e la “u” si trasforma in una “z” capovolta; la “r” in una pianta, “la v” in un insetto, la “l” in ornamento... Questa ricerca del senso, in tutti i sensi al margine della voce, al margine del quadro, fra segno vocalico e segni consonantici che la rappresentano all’occhio e all’udito, presuppone per realizzarsi che possa far ruotare il quadro intorno al suo centro rosso, oppure che mi possa spostare intorno a lui, per esempio, posandolo a terra; e i margini del quadro diventano allora le sponde di un pozzo quadrangolare dove, nell’acqua verdastra del fondo, uno strano pianeta rosso viene a riflettersi e a impigliarsi, a meno che non risalga dal profondo, esattamente al posto del mio viso che si sporge dalle sponde; esattamente al posto del mio occhio che si guarda e si scopre sotto forma di un astro dall’irraggiamento oscuro: stupefacente spostamento, per conversione di un astro in occhio, dal Narciso originario a ogni altra rappresentazione.

Ma si provi, in un museo, a far girare il quadro sul suo chiodo, oppure a metterlo a terra e a contemplarlo dall’alto! La “voce” invisibile, inudibile, al margine del quadro tra la “u” e le tre consonanti, farebbe tremare il monumento delle istituzioni. Essa indica, senza signifi-

carlo affatto, che non c'è dato né basso, né destra né sinistra per lei, o piuttosto che ogni bordo, ogni margine, è successivamente alto e basso, destro e sinistro: quattro locazioni possibili del quadro, quattro possibili attitudini del corpo; quadri virtuali al margine, un quadro... Al margine della voce, un *signans* visivo che fa sentire la voce per mezzo di una vocale e qualche consonante, e alla ricerca del senso, sul margine del pannello, degli sguardi che insieme leggono e spiano, sorretti da gesti e attitudini, da locazioni e posture, da atteggiamenti del corpo, e tutto questo indotto da una ricerca della significazione, essa stessa provocata da quattro lettere sparse dalla voce sui margini, attraverso il segno "u" (o, capovolto, "n" o "z").

A riprova che le cose stiano proprio così, non voglio altro che un ultimo segno: sotto la "u" c'è quella virgola nera, come la *f* di un violino, iscritta però sulla figura di un corno o di una tromba, una *f* incongrua qui, ma che senza dubbio non ha altro senso che quello di rivolgersi allo sguardo che legge il segno "u": "Fate suonare, fate risuonare i segni dipinti e per primo questa "u"; e dalla tromba escono fuori tre fiori, tre piante geometriche, per finire a quell'angolo dove due occhi mi guardano: la *f*, questa apertura praticata nel piano armonico dello strumento che contribuisce ad aumentare il suono; così la voce della "u" riesce a pre-suonare; essa, fra visivo e figurale, produce uno sguardo al margine del quadro, lo sguardo del quadro che mi guarda, come scriveva lo stesso Paul Klee: sorprendente, umoristico ritorno, o riconvertirsi in voce del soggetto della rappresentazione, riconvertirsi nella voce di un dire assente.

Il quadro di Klee *Ad Marginem* è così un piccolo oggetto "teorico", che dai suoi margini, interroga le relazioni che ho chiamato di convertibilità del dire e del vedere, relazioni che, in quel luogo del quadro (i margini, i bordi, l'inquadratura interna), disegnano

nel vuoto, in un intervallo, una virtualità (comune?) della parola e della visione: margini del sistema dei segni grafici, bordi della convenzionalità dei segni di linguaggio, frontiere della figuratività data allo sguardo, inquadrature della rappresentazione, confine dei piaceri e della mimesi.

Che cosa vuole dire rappresentare silenziosamente la voce? Come rappresentare pittoricamente l'irrapresentabile soffio dei segni, se non attraverso i margini del quadro, i suoi bordi dove ogni rappresentazione sfugge a se stessa, lasciando al *centro* strutturale dell'opera solo la traccia della sua ritirata, sotto le spoglie dell'eclisse di un astro circolare dall'irraggiamento oscuro?

Primo margine, primo bordo: il segno grafico, grafema visibile della voce nel fonema vocalico – la vocale – dove la voce si specifica per opposizione agli altri fonemi vocalici o consonantici dipendenti da un sistema specifico, da un idioma della lingua.

Secondo margine, secondo bordo, l'iscrizione del segno grafico nella rappresentazione di pittura induce effetti di senso (o di non-senso) devianti, spostati, voglio dire che non sono quelli che dipendono dal sistema fonologico cui appartiene il segno grafico del fonema: effetti che contemporaneamente spostano la voce e i suoi segni verso figure e motivi di rappresentazione visiva e che, inversamente, spostano il quadro, le sue figure e i suoi fondi, verso una complessa partitura musico-pittorica per voce e immagini dove, però, la voce tende a manifestarsi nelle sincopi del dispositivo figurativo, i sospiri che intervallano le figure e le iscrizioni.

Allo stesso modo in *Et in Arcadia ego* di Poussin, conservato al Louvre: dialogo silenzioso, poesia muta, pittura. Tre figure, una "pastorella" a destra, due "pastori" a sinistra che si scambiano gesti e sguardi a proposito di una quarta figura, un ginocchio a terra, davanti a una tomba sperduta simile a una strana rovina, nella

selvaggia campagna. Le parole non volano dalle bocche alle orecchie: un gesto di indicazione e tre sguardi: dei *visibilia*, alfabeto minimale della pittura. In questo intreccio di gesti e sguardi, si nota che il pastore alla sinistra dello spettatore, appoggiato con il gomito alla tomba, non ha altro legame con i due personaggi di destra tranne che con quello che lui sta guardando. Il suo sguardo lo rende visibile così come il suo compagno di destra indicandolo con il dito, lo propone allo sguardo della “pastorella”. Combinando l’indicazione e lo sguardo, l’indicazione verso la figura inginocchiata e lo sguardo verso la donna in piedi al suo fianco, questa figura propone – fra il mostrare e il guardare – una domanda generata dal doppio gioco della destinazione di gesto e sguardo: “*Te lo mostro perché ti guardo mostrandolo e non guardo lui*”, da cui la domanda “Sai che cosa sta facendo colui che ti mostro?”, domanda silenziosa, domanda muta, fra gesto e sguardo.

Ecco dove nasce la voce: all’ascolto dell’occhio. Uno dei “pastori” al centro è inginocchiato davanti alla tomba, il cui fronte porta incise alcune parole: “*Et in Arcadia ego*” – atteggiamento, postura, gesto: è questa la figura silenziosamente interrogata dalle altre. Intenta a decifrare – si direbbe – compita a bocca aperta, lettera per lettera nel tentativo di decifrare questa iscrizione, scritta forse in una lingua che lui non capisce, o, per ciò che chiamerò *un effetto visivo di piani*. Tutto accade, a mio avviso, come se le parole iscritte nella pietra cieca e sorda della tomba uscissero a una a una, lettera per lettera, dalla bocca aperta del pastore per venire a incidersi sulla pietra man mano che vengono pronunciate, come se il *soffio della voce avesse potenza, virtù, di visibilità per l’occhio e di leggibilità per lo sguardo*. Cosa significa effetto visivo di piani? Nello spazio costruito della rappresentazione, la tomba è davanti al pastore inginocchiato: per il mio sguar-

do invece, che effettua la sintesi di questo spazio secondo un punto di vista, è dietro di lui, abbastanza vicino tuttavia da toccare in questo spazio con l'indice il suo fronte. Ma *nel piano della rappresentazione*, su questa superficie astratta e trasparente, la cui diafana consistenza il mio sguardo attraversa per raggiungere e raccogliere, leggere le apparenze figurate sulla loro scena, in questo piano, in questa superficie, *improvvisamente*, la testa di profilo del pastore inginocchiato si proietta senza soluzione di continuità su quell'altra superficie, costituita dal fronte di pietra. Ed è allora che in questo intervallo infinitamente breve, in questo interstizio sottilissimo, fra due figure sul piano, la voce d'un-dire sopravviene al vedere, una voce anteriore all'articolazione dell'enunciato senza memoria inciso nella pietra, una voce che sarebbe l'origine di questo detto: "*Et in Arcadia ego*", se il dire di questo detto non l'avesse sempre preceduto e se la voce che lo porta non fosse che un effetto visivo di piani sul piano della rappresentazione, un effetto per lo sguardo e l'occhio. Potrebbe essere dunque stato proprio quest'effetto a condurre l'opera misteriosa di Poussin al suo più alto significato.

Il medesimo effetto lo si ritrova in un quadro di Klee, datato 1918, del Museo di Basilea, intitolato dallo stesso pittore *Villa R*, nel quale il grafema R iscrive la sua "gamba" come un *enjambement* antropomorfo, visivamente deviante rispetto alla strada che si inoltra verso il fondo del paesaggio; come un segno in marcia, che avrebbe però abbandonato il percorso che gli è stato tracciato nella profondità del quadro: erranza della R che riconduce l'insieme del quadro verso il *piano* di superficie della rappresentazione, che ne *derealizza* l'illusoria terza dimensione costruita secondo le regole, R che, peraltro, è l'iniziale di *Raum*, *spazio*, per fare dell'insieme dell'opera una *superficie* di iscrizione di pittogrammi.

Da qui un terzo margine della pittura e della voce nell'intervallo fra i bordi del visivo e del figurale, dove la voce giungerebbe virtualmente al farsi vedere, non solo a opera dei propri segni o delle proprie note, ma per il gioco di tutti gli strumenti che permettono di concretizzarla in grida, in parole o in canti, e primo fra tutti il corpo umano e, nel corpo, il foro spalancato della bocca.

La strage degli innocenti di Poussin, conservata al Museo Condé a Chantilly, potrebbe certamente essere considerata, prima della celebre opera di Munch, come *una delle più straordinarie rappresentazioni pittoriche del grido*. Tuttavia, l'estrema intensità della voce che vi si manifesta non è data tanto dalla bocca spalancata della madre rovesciata a terra dal soldato che la tiene per i capelli, quanto dalla costruzione di un dispositivo formale, plastico, figurativo assai complesso: l'ellisse formata da due braccia, quella del soldato e quella della donna, le cui teste sono i due cerchi estremi, mentre le bocche aperte, una nell'ombra e l'altra in piena luce, i centri: ellisse ripresa e spostata in quella del mantello rosso del soldato, doppia figura esasperata, presa nella scansione regolare in contrappunto delle colonne del tempio sullo sfondo, e che la donna in secondo piano percorre con la testa rovesciata e la bocca aperta (secondo il modello di un'antica baccante). Ma l'intensità del grido, la voce al suo registro estremo, è "sottolineata" visivamente dalla punta della spada alzata e soprattutto dall'obelisco del fondo perpendicolare sulla testa: il punto della loro intersezione è vuoto in proporzione inversa all'acutissimo grido, cui si contrappone l'allungamento irrealmente del braccio della donna che ne esprime visualmente l'insopportabile durata.

Bisognerebbe convocare tutte le bocche della pittura, le grandi bocche spalancate in un grido, tutte le bocche che mormorano e bisbigliano all'orecchio una voce inu-

dibile, e che però, proprio per mezzo di ciò, tentano di accedere alla virtualità dei *visibilia*, per mezzo del gioco degli scarti e degli intervalli, delle sincopi di invisibilità dalle quali il quadro è talvolta attraversato: fra tutti il *San Gerolamo* o il *San Matteo con l'angelo*, quello di Vouet dove la voce divina è rappresentata passando per la scrittura umana, da essa ispirata – quella già scritta nella Bibbia o nel Vangelo – ma anche attraverso la disposizione delle figure e attraverso l'ombra che ricopre la testa del messaggero porta-voce.

Al margine della voce, ecco tutti questi corpi musicali, vocali, di linguaggio, i cui segni sono rappresentabili visivamente, nei quali la voce è *in potenza* di compiersi specificandosi: segni in attesa di uno sguardo che si posi su di loro, per risvegliare virtualmente la voce che mostrano, e forse il suo ascolto.

Ma bisogna anche aggiungere quello che potrebbe forse essere un quarto margine della voce, questa volta interno a essa: la voce non è la parola, eppure non c'è parola viva senza voce: rapporto fra sostanza ed espressione. Come la definisce Furetière, nel suo *Dictionnaire* (1690), la voce è “l'aria battuta e modificata che forma diversi suoni”; è “il suono prodotto dalla laringe umana”; è il canto, cioè “la modificazione della parola in quanto essa ha in relazione alla musica”. Così la voce, il suono delle parole, non è né costituita solamente dal suono, né, come forse troppo affrettatamente si potrebbe supporre, dal senso; essa si collocherebbe nello scarto continuamente aperto e richiuso *fra* suono e senso. In quanto suono, la voce non sarà mai semplicemente l'ornamento della parola, così come non sarà mai semplicemente suono. Questo margine, che è la scissione della voce in suono e senso, scissione sempre o quasi sempre saturata dall'uso del linguaggio nella parola, tuttavia apre a tutti i discorsi sul linguaggio e sulla parola, il campo immenso della riflessione sulle potenza

del discorso e in particolare dell'elocuzione e dell'azione, *lexis* e *hypocrisis*, dove le regole e gli artifici della prima appaiono come il compimento genetico dell'espressività "naturale" della seconda. Ora è proprio il campo dell'eloquio e dell'azione oratoria che verrà meditato, spostato, trasposto dai pittori e soprattutto dal discorso della pittura e sulla pittura.

Il margine interno della voce nel suono delle parole è in qualche modo ripreso teoricamente nell'analogia musicale e retorico-poetica dei pittori e dei teorici della pittura che mirano non solo a descrivere metaforicamente, e nemmeno a spiegare comparativamente, ma a produrre teoricamente la *scienza* delle variazioni patetiche del quadro di pittura... Così nella lettera di Poussin sui modi musicali e il suono delle parole, inviata a Chantelou per fargli comprendere in cosa consiste la diversità degli effetti espressivi di *un* quadro di pittura nella sua relazione con *i* quadri che costituiscono un insieme specifico costruito dal pittore. Questa scienza delle variazioni patetiche e espressive ("Io non canto sempre sullo stesso tono [...] io so variare quando voglio"), non concerne soltanto la rappresentazione delle posture e degli atteggiamenti delle figure, i loro gesti che formano infatti, citando ancora Poussin, un vero e proprio alfabeto la cui combinazione gerarchizzata finirebbe per rappresentare la storia da dipingere, ma coinvolge anche il dispositivo delle ombre e delle luci, quello dei colori, la costruzione dello spazio rappresentato, ecc. L'ipotiposi iconica risponde all'ipotiposi poetica. Il suono delle parole mette sotto gli occhi dell'uditore del poema, la tempesta o la battaglia epica. Il pittore invece metterebbe davanti agli occhi dello spettatore le cose che rappresenta in un modo talmente meraviglioso – come direbbe Poussin – che nel quadro sembrerà di sentire una voce, forse proprio la voce del quadro.

Come si sarà compreso, i margini per la voce nella rappresentazione di pittura non riguardano, in prima istanza e, né direttamente né indirettamente, la visualizzazione di una sequenza orale articolata in parole e frasi (che si tratti della presenza di filatteri, banderuole *scritte* in questo o quel luogo dell'opera di pittura), e nemmeno di una disposizione delle figure sulla scena rappresentativa, in modo che per un qualunque spettatore colto, il momento rappresentato sia quello in cui questa frase o quella formula sono state pronunciate – affinché sia dato un enunciato della rappresentazione in parole vive, contemporaneamente invisibile ma uditiamente. Con i margini per la voce si tratta invece di quel piano, contemporaneamente più profondo e più complesso, nel quale ci ha introdotto il quadro di Klee, quello di una trascendenza della voce rispetto alla parola (una trascendenza significata dalla vocale “u” al margine del quadro), ma che il quadro darebbe a intendere, ad ascoltare, al di qua o al di là delle parole potenzialmente intese o effettivamente lette nella rappresentazione di pittura.

Così il *Giovanni Battista* di Champaigne, del museo di Grenoble, nel quale posso leggere sul filatterio, che si avvolge intorno alla croce portata dal santo, dei frammenti delle parole che sta pronunciando guardandomi diritto negli occhi, e indicando con il suo braccio teso la *silhouette* di Cristo sul fondo a sinistra: “*Ecce Agnus Dei qui tollit peccatum mundi*”. La figura del Battista, gesto e sguardo, e perfino l'espressione del viso, sono l'esatta traduzione della frase *scritta* sul filatterio, e parzialmente leggibile, che Giovanni Battista, con la “bocca socchiusa”, *sta* pronunciando per me, per il mio sguardo di spettatore. Ma è proprio la voce della frase a trovare esattamente e, per così dire, letteralmente la sua traduzione in questo quadro, che sarebbe allora da intendersi come quadro di storia, dal momento che illu-

stra una sequenza narrativa del Vangelo? “Voce si dice figuratamene di cose spirituali e morali”, scrive Furetière nel suo dizionario; esempio: “la voce del pastore [...] la voce di Dio”. E infatti la voce di Dio per mezzo del suo ultimo profeta “si intende” pittoricamente al di là della formula “*Ecce Agnus Dei...*”.

Sarà sufficiente confrontare il quadro di Champagne con l'opera del Domenichino, un pittore ammirato da Stendhal, per capirlo. Il Domenichino dipinge una rappresentazione narrativa dove non ha alcun bisogno di scrivere su un filatterio le parole pronunciate dal Battista, perché lo spettatore guardandolo le intenda; egli *si indirizza* ai discepoli, parla loro, *dice loro*: “*Ecce Agnus Dei...*”, rispondendo alla domanda che essi pongono e che lo spettatore, che conosce la storia per averla letta, guarda e legge nell'immagine. Non è semplicemente alla metafora del profeta, immaginato sotto forma di agnello ai suoi piedi o dell'angelo di Dio nella parte superiore sinistra del quadro, che si rivolge lo sguardo di uno dei discepoli. Al contrario, nel quadro di Champagne, è lo spettatore che il santo guarda, il santo presentato dal quadro di faccia e soprattutto tagliato a mezzobusto dalla cornice. È allo spettatore che parla, attraverso lo sguardo e la bocca socchiusa (e non ai discepoli come nella storia) e, di conseguenza, le parole scritte sul filatterio, che lo spettatore francese del XVII secolo conosceva perfettamente e che non aveva nessun bisogno di leggere nel quadro per intenderle nell'osservazione, hanno tutt'altro che una funzione informativa. Esse “consacrano” il quadro come immagine di pietà, devozionale, fra rappresentazione storica e reliquia (o amuleto), come “oggetto sacro” (da cui il valore un po' arcaizzante del filatterio). Lo spettatore deve sentire in esso, e in un modo del tutto spirituale, la voce divina, quella della grazia, le cui parole articolate e pronunciate in linguaggio umano, una volta, in

un dato momento della storia santa, non sono state altro che la traduzione nel tempo (cfr. Sant'Antonio nelle *Confessioni*). Ecco perché Champaigne non esita a velare d'ombra il braccio del Battista, il braccio deittico, quello che mostra la Verità stessa e il suo avvento. Il braccio, l'indice della mano, designa ma non disvela. Mostra "oscuramente". Così leggendo "*Ecce Agnus/peccatum*" sul filatterio, lo spettatore che guarda il quadro comincerà a sentire interiormente balbettante perché coperta dai rumori e dalle chiacchiere del mondo, la Voce divina ineffabile, inudibile.

Per completare questo percorso ai margini delle rappresentazioni di pittura, dove la voce del dire giungerebbe fino al vedere dello sguardo, mi piacerebbe inserire, la più potente delle ipotiposi poetiche. Una grandissima opera, concepita essa stessa dentro a un margine o come un margine, poiché corona un polittico, l'*Annunciazione* di Piero della Francesca, detta il retablo di sant'Antonio a Perugia, nella quale la voce conquista la virtualità della sua presenza, fra occhio e sguardo, orecchio e intendimento.

L'angelo in ginocchio, le mani incrociate sul petto, di fronte alla Vergine in piedi con la testa chinata e gli occhi bassi: adorazione nobile e silenziosa dell'uno, accettazione umile e muta dell'altra. Tutte le parole dell'Annunciazione sono state già pronunciate e in particolare quelle dell'angelo: "Lo Spirito Santo verrà su di te e la potenza dell'Altissimo ti coprirà con la sua ombra. Per questo il bambino che nascerà sarà chiamato Figlio di Dio (Luca 1-35)". Al che Maria ha risposto: "Io sono la serva del Signore; che sia fatto secondo la tua parola (-38)". Da qui gli atteggiamenti e i gesti dei protagonisti dell'incontro: l'angelo in adorazione davanti al Figlio di Dio che è *già nel* seno della Vergine, poiché la potenza dell'Altissimo esplose nella parte superiore del pannello con la colomba divina e l'irradiarsi della gloria del pa-

dre; ed ugualmente la Vergine, serva del Signore, in atteggiamento di accettazione della parola. Silenzio dunque dell'adorazione e dell'obbedienza nel momento misterioso della concezione verginale. Lo spettatore, il fedele, contempla l'incontro.

E tuttavia Piero della *Francesca nella rappresentazione di pittura* che costruisce, e più precisamente nella *costruzione dello spazio rappresentato*, ci consegna, investendolo di una architettura risplendente, l'impianto generatore, e *attraverso la localizzazione delle figure* che dispone, dà a vedere, o piuttosto a concepire (a vedere mentalmente) la trascendenza della Voce divina (di cui l'angelo è la figura) e la performance miracolosa del suo effetto (la colomba nella raggera dorata ne è parimenti la figura). Fa vedere, concepire, la doppia invisibilità della Voce (come trascendenza e miracolo) *rendendo l'angelo e la Vergine invisibili l'uno all'altra*. Come è già stato osservato, se ricostruiamo la pianta dell'architettura scenica, l'angelo non può vedere la Vergine, poiché essa è nascosta dalle colonne geminate sulle quali è posta, nella parte mediana, il doppio arco dell'edicola aperta dove si trova Maria, la quale ha potuto solo udire la voce dell'angelo annunciatore. Per Maria l'angelo non è mai stato altro che una voce invisibile; Maria, per l'angelo, nient'altro che un corpo sottratto. Al contrario, *visivamente*, irresistibilmente, l'occhio sensibile dello spettatore non può impedirsi di vedere che l'angelo vede la Vergine e che lei è visibile all'angelo che la guarda. Così in questa scissione fra ciò che è dato vedere e ciò che è costruito per essere compreso, fra l'occhio sensibile che si appropria delle belle apparenze, e lo sguardo intelligibile che contempla le essenze reali, in questo intermezzo che scava lo spazio stesso della presentazione, cioè quello da cui io, spettatore, guardo, attraverso questa scissione fra visivo e figurale, la voce accedere al vede-

re, e l'inudito a un ascolto, percepibili solo all'occhio e all'orecchio dell'anima. La rappresentazione, per mezzo della sua stessa costruzione li costituisce nell'invisibilità della Voce, ai margini della pittura, al di là del suo bordo, negli intervalli e nelle sincopi, una voce che Piero della Francesca dona sontuosamente alla vista sulla sommità del polittico di Sant'Antonio.

¹ *Aux marges de la peinture: voir la voix*, "L'Écrit du temps", n. 17, 1988 pp. 61-72.

² In italiano nel testo.

La cornice della rappresentazione e alcune sue figure¹

Prima di entrare nel vivo della questione, sarà forse di qualche utilità, sia sul piano della teoria dell'arte che su quello dell'arte della descrizione, ricordare alcuni elementi della riflessione filosofica in cui si costruisce la problematica della rappresentazione pittorica e si affrontano i problemi inerenti alla cornice. Non è forse opportuno, in una prefazione, pur senza cadere in una sterile *mise en abyme*, stabilire la cornice filosofica propria alla cornice della rappresentazione pittorica?

Nel *Dictionnaire* di Furetière, della fine del XVII secolo, alla voce "rappresentare", troviamo una tensione fruttuosa che ne attraversa il significato: "rappresentare" significa anzitutto sostituire qualcosa di presente a qualcosa di assente (il che sia detto per inciso, costituisce la struttura più generale di un segno). Come sappiamo, tale sostituzione è sottoposta alle regole di un'economia mimetica, ed è autorizzata dalla similitudine postulata di presente e assente.² D'altra parte, però, rappresentare significa mostrare, esibire qualcosa di presente. È l'atto stesso di presentare che costruisce dunque l'identità di ciò che è rappresentato, che lo identifica in quanto tale.³ Da un lato, un'operazione mimetica tra presenza e assenza consente il funzionamento e autorizza la funzione del presente in luogo dell'assente, e, dall'altro, un'operazione spettacolare,

un'autopresentazione, che costituisce un'identità e una proprietà attribuendogli un valore legittimo.⁴

In altri termini, rappresentare significa presentarsi nell'atto di rappresentare qualcosa. Ogni rappresentazione, ogni segno rappresentativo, ogni processo di significazione implica quindi due dimensioni, che generalmente definisco riflessiva – presentarsi – e transitiva – rappresentare qualcosa. Queste due dimensioni non si discostano affatto dai concetti di opacità e di trasparenza del segno rappresentativo formulati dalla semantica e dalla pragmatica contemporanee (cfr. Recanati, 1979).

È proprio esplorando queste due dimensioni – riflessività con effetto di soggetto e transitività con effetto di oggetto – in una delle più importanti elaborazioni della teoria del segno-rappresentazione del XVII secolo, *La logique* di Port-Royal (Arnauld e Nicole, 1963),⁵ che mi sono imbattuto nella problematica della cornice, degli operatori e delle procedure di inquadratura e di incorniciatura, e delle loro figure. E questo in relazione a quei due paradigmi del segno che sono, per i logici dell'epoca, la carta geografica e il ritratto.⁶ La cornice fa parte, infatti, di quell'insieme di dispositivi che ogni rappresentazione comporta per presentarsi nella propria funzione, nel proprio funzionamento, cioè nella propria funzionalità di rappresentazione. Dispositivi che risultano tanto più inavvertiti, e tanto più inconfessati, nei discorsi che descrivono le opere pittoriche, quanto più la dimensione transitiva si impone con forza, la trasparenza "mimetica" si fa seducente, e la pregnanza dell'immagine, i giochi e i piaceri della sostituzione attirano efficacemente l'attenzione dello sguardo e ne destano il desiderio.⁷

Questi dispositivi di presentazione sembrano sconosciuti: come Yves Michaud (1982) affermava in un testo di alcuni anni fa, non vediamo quest'arte della cornice e della decorazione, né ne parliamo. È dunque il caso

di far “riemergere” dall’oblio o dall’ignoranza, riportandoli in primo piano all’attenzione teorica e allo sguardo descrittivo, tre dei dispositivi di presentazione della rappresentazione pittorica: lo sfondo, il piano, la cornice. Correttamente considerati, questi tre dispositivi costituiscono l’inquadramento generale della rappresentazione, o – come si diceva una decina di anni fa – la sua chiusura.

Supporto materiale e superficie di iscrizione e di figurazione attraverso cui ogni figura si manifesta allo sguardo, lo sfondo si presenta nelle sue relazioni con le altre figure e nel suo eventuale significato referenziale⁸. La profondità illusoria realizzata dalla macchina prospettica nega questo sfondo, lo penetra per spingersi in lontananza,⁹ o addirittura fino all’infinito, un infinito che è rappresentato in pittura dal trattamento atmosferico dell’orizzonte,¹⁰ un limite che si apre all’illimitato.¹¹ Ciò accade per esempio nello *Sbarco di Cleopatra a Tarsio* di Claude Lorrain, oppure nel *Ponte di pietra* di Rembrandt. Ma se ci inoltriamo ancora un po’ su questo limite attraverso cui una superficie “inquadra” la rappresentazione nello sfondo, assisteremo, al contrario, a un avanzamento dello sfondo tramite la neutralizzazione relativa della profondità e la negazione di ogni figura o di ogni rappresentazione dell’orizzonte. Lo sfondo diventa superficie, come muro o parete, come superficie nera o grigia. Ci appare come superficie, ed è a questo punto che il quadro si presenta come quadro, che si presenta, cioè, non come rappresentante qualcosa quanto come rappresentazione. Basti pensare allo sfondo nero della *Vanità* di Philippe de Champaigne (tav. IV): il discorso che la descrive non può dire altro se non che non rappresenta niente, momento in cui lo sguardo scopre che è proprio questo niente a dare pregnanza alle figure della *Vanità*.¹² Un ulteriore esempio è il famoso *Ex-Voto* del 1662 dello stesso

Champagne (tav. XVI), in cui, senza alcuna soluzione di continuità tra l'angolo della cella che sfonda lo spazio rappresentato dove la figlia del pittore viene miracolata e il supporto di un'iscrizione che fa di questa rappresentazione un ex-voto, lo sfondo perde ogni profondità illusoria di "immagine" per diventare la superficie scritta di una preghiera.¹³

Il secondo elemento dell'inquadratura della rappresentazione è il piano della rappresentazione, che si distribuisce *all over*, da un bordo all'altro, da sinistra a destra, dall'alto in basso, sull'intera opera, tanto più dimenticato in quanto perfettamente trasparente. Si tratta della quarta parete "frontale" del cubo scenografico, la stessa che viene evocata da Michael Fried (1980) a proposito di Diderot, il quale voleva che la si immaginasse chiusa sulla scena affinché le figure del racconto si potessero comportare come se non fossero osservate, in rappresentazione e nella rappresentazione, completamente assorbite dalle loro azioni. Lo stesso avviene in quei dipinti di Greuze in cui nessuno sguardo esterno distrae le figure dalle loro funzioni superando questa frontiera invisibile. Questo piano-cornice trasparente potrà tuttavia apparire all'occhio in modo obliquo, per l'eccedenza che vi pone la goccia d'acqua di un *trompe-l'oeil* o la mosca in una natura morta,¹⁴ eccesso che viene additato dal cetriolo quasi osceno dell'*Annunciazione* del Crivelli (tav. IX, X) (cfr. Marin 1984). Se fate un confronto con l'*Ex-Voto* di Champagne, vi accorgete come in quest'ultimo la superficie scritta sia giocata in modo indecidibile fra il fondo-superficie e il piano-rappresentazione.

Infine la cornice, come orlo e bordo, frontiera e limite.¹⁵ È questa cornice che, fra i vari dispositivi di inquadratura della rappresentazione, costituirà l'oggetto essenziale della mia riflessione. *Cadre, cornice, frame*; le tre lingue sembrano cooperare scambiando le stesse

parole e le stesse significazioni per delineare la problematica della cornice, dell'inquadratura e dell'incorniciatura. La cornice come *cadre* designa il bordo di legno o di un'altra materia in cui viene collocato il quadro. A Madame de Sévigné che scrive: "Non vi consiglio di mettere una cornice a questo dipinto", Rousseau risponde, per interposto dizionario: "Ai disegni di qualità più scadente, metto delle cornici molto ricercate".¹⁶ Sebbene etimologicamente *cadre* significhi quadrato, possiamo però dire di una cornice che è tonda o ovale. Il francese insiste così sulla nozione di bordo: la cornice orna il limite estremo della superficie della tela, ritagliata in maniera geometrica.

Con *cornice*, l'italiano adotta invece un termine architettonico: la sporgenza che circonda un edificio per proteggerne la base dalla pioggia, la modanatura aggettante che cinge qualunque tipo di opera e in particolare il fregio di trabeazione che corona gli ordini. Nel termine sono in gioco i valori di ornamento e di protezione, le nozioni di gravidanza e di sporgenza.¹⁷

La cornice come *frame* è piuttosto un elemento strutturale di costruzione del quadro, inteso non tanto come rappresentazione o immagine, quanto piuttosto come tela. Nel caso di *frame*, la cornice è il telaio che tende la tela per renderla idonea a ricevere i pigmenti. Piuttosto che un bordo o una bordura, piuttosto che un ornamento di contorno, si tratta della sottostruttura del supporto e della superficie della rappresentazione.¹⁸

È importante questa polisemia dell'artefatto cornice come supplemento e complemento, ornamento gratuito e dispositivo necessario; Poussin (1964, pp. 35-36) scrive significativamente a Chantelou, in una lettera del 28 aprile 1639, inviandogli *La Manna* (tav. XI, XII):

Quando avrete ricevuto il vostro quadro, vi supplico di *ornarlo* con una cornice poiché *ne ha bisogno* affinché, con-

siderandolo in tutte le sue parti, i raggi dell'occhio siano trattenuti e non vengano dispersi al di fuori ricevendo gli aspetti degli altri oggetti vicini, che mescolandosi con le cose dipinte confonderebbero la vista.¹⁹

In sintesi, *parergon* necessario, supplemento costitutivo, la cornice autonomizza l'opera nello spazio visivo (Derrida 1981, pp. 72-78); pone la rappresentazione come una presenza esclusiva; offre la giusta definizione delle condizioni della ricezione visiva e della contemplazione della rappresentazione in quanto tale. Se analizziamo da vicino i consigli di Poussin a Chantelou (ma ne potremmo trovare di identici nei trattati sulla pittura²⁰) possiamo osservare che la cornice trasforma il gioco variato della diversità sensibile – il materiale delle sintesi percettive di ricognizione delle cose che le articolano tramite le differenze – in un'opposizione in cui la rappresentazione viene identificata come tale attraverso l'esclusione dal campo dello sguardo di qualunque altro oggetto.²¹ Grazie alla cornice, il quadro non viene semplicemente offerto alla vista fra altre cose: diventa oggetto di contemplazione. Le cose che semplicemente animavano lo spazio del mondo con le loro differenze – gli alberi e il cielo, il palazzo e le nuvole, il lago e le barche – nella rappresentazione sulla tela di Claude Lorrain o di Poussin diventano paesaggio da contemplare, paesaggio ideale, pastorale, eroico, che esclude gli aspetti degli oggetti vicini, come dice Poussin, in virtù dei margini e dei bordi definiti dalla cornice. Il mondo è qui contenuto nella sua interezza, al di fuori di esso non c'è nulla da contemplare.²² Si tratta di un'operazione che rende autonoma la costruzione rappresentativa, di una trasformazione dell'aspetto, semplice percezione delle cose, in prospetto, ossia ufficio di ragione, come scrive ancora Poussin (1964, pp. 62-63), modificazione, modalizzazione dello sguardo: là, si vedeva, si guardava il mondo, la natura;

qui, si contempla l'opera d'arte ed essa soltanto. Inutile aggiungere che questa operazione della cornice e dell'inquadratura viene essa stessa assunta dai diversi poteri, modalizzata dalle istituzioni, valorizzata dalle istanze di determinazione economica, sociale e ideologica.²³ La rappresentazione, nella sua dimensione riflessiva, si presenta a qualcuno. La presentazione rappresentativa è presa nella struttura dialogica di un destinatario e di un destinatario, ai quali la cornice fornisce uno dei luoghi privilegiati del "far sapere", del "far credere", del "far sentire", delle istruzioni e delle ingiunzioni che il potere di rappresentazione – e in rappresentazione – rivolge allo spettatore-lettore.²⁴

Entriamo così nel mondo delle figure della cornice e dell'incorniciatura. Ci sono anzitutto le figure di ostentazione, le figure dei bordi ornamentali, fiori e frutti, che tessono le bordure con la loro simmetria e la loro ripetizione programmata (cfr. Gombrich 1985): nella sua operazione pura, la cornice mostra; è un deitico, un "dimostrativo" iconico: "questo". Le figure che guarniscono il bordo "insistono" sull'indicazione, l'amplificano: la *deixis* diventa *epideixis*, la "mostrazione" diventa di-mostrazione, il racconto di storia rappresentato diventa discorso elogiativo,²⁵ e articolano nel contempo questa indicazione – in maniera più sottile di quello che si potrebbe credere – con lo spazio di presentazione, con lo spazio dello spettatore. Ne è un esempio l'arazzo della *Storia del re* (tav. XV), il cui cartone fu disegnato da Le Brun (cfr. Mayer 1980): la cornice non soltanto è un potente dispositivo ostentatorio di autopresentazione della scena storica rappresentata, ma è anche costruito come un dispositivo per catturare la luce naturale, quella che illumina il luogo di esposizione dell'arazzo, dal momento che i bordi interni, quello destro e quello inferiore della cornice sono illuminati, mentre gli altri due lati restano nell'ombra. In

tal modo, la luce interna “artificiale” che illumina la scena diventa coerente con la luce esterna “naturale”: è infatti la stessa luce. Per questa stessa ragione, lo spazio dello spettatore viene neutralizzato o, meglio, viene convertito in spazio di rappresentazione.²⁶ L’arazzo non faceva forse parte dell’arredamento di Versailles? La decorazione ornamentale della cornice con le sue figure diventa così una “meta-rappresentazione”, un potente strumento di appropriazione e di appropriatezza della rappresentazione stessa, nel suo soggetto – ciò che è rappresentato sulla scena della storia – e rispetto al suo soggetto – il soggetto attore di questa storia: nel caso specifico, il re (cfr. Marin 1981, p. 49 e sgg.).

Ed è così che la cornice (intendo con ciò i processi e le procedure di incorniciatura, la dinamica e il potere di inquadratura) delegherà alcune delle sue funzioni a una figura particolare che, pur partecipando all’azione, alla storia “raccontata, rappresentata”, enuncerà con i suoi gesti, la sua postura, il suo sguardo, non tanto ciò che c’è da vedere, ciò che lo spettatore *deve* vedere, quanto piuttosto la *maniera di vedere*: sono le figure patemiche di incorniciatura. A dire il vero, Le Brun e Poussin non fanno altro che sfruttare un precetto dell’Alberti a proposito della rappresentazione della *storia*,²⁷ che consiste nel collocare alcune figure in posizione di commentatore, di *admonitore* di *advocator* dell’opera:

E piaciemi sia nella storia chi ammonisca e insegni a noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere, o con viso crucciato e con gli occhi turbati minacci che niuno verso loro vada, o dimostri qualche pericolo o cosa ivi maravigliosa, o te inviti a piagnere con loro insieme o a ridere (Alberti 1973, p. 72).

Rimanendo all’interno di questo *corpus* di tipo regale e classico, va rilevato che le figure della cornice sono spesso delle figure ai margini della scena (la pri-

ma a sinistra o a destra), figure delegate non dello spettatore (e/o del pittore), bensì della cornice, al fine di indicare allo spettatore la modalità patica (patetica) dello sguardo che *deve* rivolgere alla *storia*.²⁸ Ne è un esempio il contadino che contempla, all'estrema destra della scena, l'epifania regale dell'*Entrata a Dunkerque* (tav. XIV) – una testa che è la ripresa, con qualche variazione, di un profilo di espressione dello stesso Le Brun, quello della meraviglia nel senso del XVII secolo.²⁹ O ancora, come era stato già rilevato in una conferenza all'Accademia, la figura all'estrema sinistra in *La Manna* (tav. XI-XII), figura dell'ammirazione reverenziale di fronte alla scena della Carità romana che si svolge davanti ai suoi occhi.³⁰ Si comprenderà, dunque, come nel caso specifico il discorso della descrizione, per rimanere il più possibile aderente all'opera, debba in qualche maniera allontanarsi da essa e dalla sua lettura interna, non tanto per fornirne un'interpretazione esterna quanto piuttosto per individuare e soprattutto formulare, con costruzioni concettuali adeguate, i processi significanti delle frontiere e dei limiti con cui la rappresentazione pittorica definisce le modalità specifiche della sua presentazione.³¹

Ho detto in apertura che i logici di Port-Royal individuavano nella carta geografica e nel ritratto gli esempi paradigmatici del segno rappresentativo. È dunque in primo luogo sulle carte geografiche e sui ritratti che vorrei continuare queste operazioni di inquadratura e di incorniciatura, questo lavoro sui margini e sui bordi. Consideriamo, anzitutto, il modello della carta geografica, prendendo come esempio un frammento di una pianta di Parigi realizzata da Gomboust nel 1652. A prima vista esemplificazione esatta e rigorosa della dimensione transitiva del segno, la rappresentazione rende nuovamente presente una cosa che non lo è, o non lo è più; la carta geografica di Parigi pone sotto gli oc-

chi, per ipotiposi iconica,³² una Parigi che nessuno vedrà mai, nemmeno Gomboust all'epoca stessa in cui stabilisce questa prima mappa "scientifica" della capitale:³³ la carta geografica di Parigi, come configurazione "reale" della cosa. Gomboust lo sa così bene che nell'angolo superiore sinistro della carta geografica colloca un quadro con la legenda *Paris vu de Mont Martre* (tav. XVII) e, nella parte superiore destra, un altro quadro con la legenda *Galerie du Louvre* (tav. XVIII). Due immagini, due quadri di una configurazione di bordo che propongono all'utilizzatore della carta geografica, come rappresentazione mimetica di Parigi, un percorso privilegiato per il suo avvicinamento dall'esterno, dal Nord fino al centro dove si concentra la città: il luogo del re.

Con questi due quadri ai bordi, la città nella sua carta geografica, la carta geografica della città, città e carta geografica, in una coestensività esatta e idealmente perfetta, si presentano l'una come il rappresentato, l'altra come il rappresentante, e l'una nell'altra come rappresentazione. Si presentano, dunque; ma secondo un percorso particolare e una modalità singolare, in cui – in una rappresentazione costruita secondo l'ordine della ragione geometrica universale, nella verità della propria idealità rigorosa e nell'esattezza del riferimento empirico – si afferma il potere politico del monarca (cfr. Marin 1981, p. 209 e sgg.). Se osserviamo ancora più da vicino la carta geografica, troviamo, nella parte inferiore sinistra e destra, una seconda configurazione della cornice, con alcune piccole figurine umane che contemplano Parigi da una "finta" collina dalla parte di Charenton, guardando – come in effetti facciamo noi stessi – la sua carta geografica, la sua rappresentazione... In alto e in basso, assistiamo a due processi di cornice, a due effetti modalizzati dell'opacità riflessiva: le piccole figure rappresentano, su questo bordo inferiore (come i due

“quadri” sul bordo superiore), il “presentarsi nell’atto di rappresentare Parigi” della carta geografica, con cui il soggetto della rappresentazione, inteso come effetto del dispositivo di rappresentazione, entra nella carta geografica, subito sottoposto alla legge del potere, alla legge della rappresentazione del principe (cfr. Marin 1980. pp. 50-52).

Un contro-esempio di queste figure di cornice, dei bordi e dei margini nella carta geografica, sono due immagini di incorniciatura di un libro che, all’epoca, gli inizi del XVI secolo, fu un *best-seller* europeo: due frontespizi, due immagini che introducono alla lettura del libro. La prima incisa da un anonimo; la seconda dai fratelli Holbein, nel 1516 e 1518, per la prima (tav. XIX) e la seconda edizione dell’*Utopia* di Tommaso Moro (Surtz e Hexter 1965, pp. 16-17). Nelle loro somiglianze e differenze, i due frontespizi mostrano i sottili giochi modali delle figure della cornice della rappresentazione, mentre l’utopia è rappresentata (nel libro e dal testo di Moro) come una carta geografica, prodotto di un’arte della descrizione molto sapiente che fa “essere” ciò che enuncia e fa “vedere” ciò che scrive (Marin 1973). L’utopia è dunque una carta geografica, una rappresentazione cartografica che costituisce l’oggetto rappresentato come referente fittizio, una carta geografica che non è sulle carte geografiche, oppure che vi si trova, ma senza che la si possa individuare.³⁴

Nel 1516, la caravella – a vele imbrogliate, giunta al termine del viaggio – è ormeggiata davanti all’entrata della baia interna e, sul ponte della nave, una piccola *silhouette* guarda l’isola e/o la carta geografica: la figura contempla la veduta topografica della capitale nel paesaggio e ne legge il nome inciso sulla carta geografica: *Civitas Amaurotum*. La nave del 1518 ne è l’esatta riproduzione, ma *capovolta*, la sua immagine speculare. Non è più ormeggiata, ma corre per forza di inerzia verso la

costa, dove tre uomini si ergono su una scogliera. Con questa ri-versions di immagine, con questa ri-flessione, essa ritorna verso di noi, verso il nostro mondo, e il piccolo personaggio sul ponte, con le spalle rivolte verso l'isola, osserva la patria avvicinarsi. Nessuno degli uomini sulla scogliera guarda l'isola, ma uno di loro, appollaiato sul cartiglio in cui è scritto il suo nome, indica con il dito l'isola e/o la sua carta geografica al compagno, Tommaso Moro: gli racconta il suo viaggio, gli mostra, gli fa vedere l'isola meravigliosa, ma attraverso la sua descrizione linguistica. Il terzo, un soldato, la spada al fianco, di profilo, ascolta la conversazione.³⁵

Ripetiamolo, nessuno guarda l'isola e/o la carta geografica nello spazio del mondo, nello spazio dell'immagine. Essa è diventata oggetto di linguaggio, di ascolto e di scrittura, è diventata un testo, e noi – che leggeremo *Utopia* di Tommaso Moro, che vediamo la sua immagine e fantastichiamo su ciò che l'immagine rappresenta, la vediamo soltanto attraverso la mediazione delle due figure di Raffaello e di Moro, soltanto attraverso il dialogo, il racconto e la descrizione che queste figure rappresentano, come l'*ekphrasis* che il racconto dell'uno e la scrittura dell'altro hanno costruito: una finzione.³⁶

Sapientemente, ironicamente, gli Holbein hanno inciso questo gioco del viaggio e della cornice, del reale e della finzione: nel 1516, l'artista anonimo aveva scritto tre "toponimi", *Civitas Amaurotum*, *Fons Anydri*, *Ostium Anydri*, sopra o nella carta geografica dell'isola. Nel 1518, gli Holbein li iscrivono in tre cartigli sospesi alle ghirlande appese alla cornice della rappresentazione. Questi toponimi che, nelle carte geografiche, sono scritti sui luoghi rappresentati che essi nominano – facendo coincidere referente, rappresentato e nominato³⁷ – nell'incisione degli Holbein, a causa dell'apparato decorativo che li supporta, vengono visivamente in avanti rispet-

to agli oggetti rappresentati di cui costituiscono i nomi; vengono in avanti rispetto all'intera immagine, appartengono alla cornice, al bordo. Sono, per così dire, posti sul piano trasparente dello schermo di rappresentazione. Mostrano in modo indiretto quella parte irrepresentabile del segno iconico che, se fosse rappresentata, con la sua opacità neutralizzerebbe e annullerebbe ciò che la rappresentazione rappresenta.³⁸ Mostrano che l'Utopia (l'isola, la carta geografica) è soltanto una rappresentazione, un'*ekphrasis* discorsiva, una finzione delle cose attraverso le parole. Ma essi mostrano anche, per contro, che ogni rappresentazione, con i suoi bordi e i suoi limiti, con il lavoro della cornice e delle forze di incorniciatura, cela un'utopia, il racconto di un desiderio di altrove che proprio qui si realizza. I disegni di Christo per *Surrounded Islands* del 1983 potrebbero costituire la "rappresentazione", facendo eco all'incisione dei fratelli Holbein del 1518.³⁹

Il modello del ritratto è l'altro paradigma del segno-rappresentazione, che esemplifica esplicitamente la dimensione riflessiva del segno. Ogni segno, nel momento stesso in cui rende presente un essere assente o morto, raddoppia, riflette o sottolinea l'operazione rappresentativa. La presentazione di questa operazione – come atto di un soggetto di rappresentazione, e come ciò che identifica, di rimando, questo soggetto come la *propria* rappresentazione – è particolarmente evidente nel ritratto. L'"io" è rappresentato in atto di presentare se stesso nel segno che lo rappresenta.⁴⁰ Il ritratto è la figura stessa della presentazione della rappresentazione, *a fortiori* quando si tratta dell'autoritratto. Da questo punto di vista – e non sarebbe uno degli aspetti meno paradossali dell'autoritratto in generale – non potremmo forse considerarlo addirittura, in quanto tale, come figura della cornice? Mi pare che questa sia l'intenzione

esplicita di Poussin nell'*Autoritratto*, conservato al Louvre, del 1650 (tav. XX).⁴¹

Il pittore non rappresenta l'individuo Poussin, la persona singolare, l'io del normanno che nel 1650 vive a Roma. Rappresenta anzitutto il soggetto-pittore, e ancor più il soggetto del lavoro della pittura, della pittura in lavorazione e al lavoro con i suoi strumenti e i suoi mezzi. Due sono gli attributi che orientano questo lavoro anzitutto verso l'immagine rappresentata del pittore: il portfolio di disegni – che contiene, invisibili, gli schizzi preparatori, il *disegno*, anima del quadro – e il diamante montato sull'anello – emblema, sulla mano del maestro, della genesi di tutta la varietà di colori per rifrazione, nel suo prisma trasparente, della luce del sole.⁴² Ma la figura del pittore rinvia questi due attributi al campo della pittura stessa, allo spazio del quadro, rappresentato in modo riflessivo come spazio del processo di fabbricazione dell'opera e delle sue varie tappe. Commovente confronto del pittore con i limiti e le cornici della rappresentazione pittorica. In effetti, il fondo del quadro *rap-presenta*, fra due telai capovolti e una tela preparata ma non dipinta, un frammento della cornice di un quadro e un quadro *finito* spostato verso sinistra, ma di cui scorgiamo soltanto un frammento di ciò che rappresenta. Nel punto più lontano dello sfondo, il quadro rappresenta dei quadri che mostrano ciò che di solito non si mostra: il rovescio. Nel punto più vicino, sfondo alla figura del pittore, una tela mostra ciò che non si vede del quadro, la parte sottostante, il gioco soggiacente allo spazio dipinto della rappresentazione. Ciò che non si può mostrare ed è invisibile nel dipinto non è soltanto mostrato, ma addirittura rappresentato come ciò che non è né mostrabile né visibile. Il pittore dipinge *la superficie* del suo quadro nelle tele che egli rappresenta – ciò che sta effettivamente *sotto e dietro* il quadro che dipinge ma a cui la sua figura volge le spalle.

Dobbiamo spingerci oltre in questa esplorazione riflessiva delle cornici e dei limiti intrapresa dal pittore stesso. La tela che mostra quello che sta sotto impedisce al quadro di sinistra di mostrare tutto ciò che rappresenta: la cornice della tela dipinta ne nasconde una parte, mentre la cornice del quadro che guardiamo, l'autoritratto del pittore, ne cela un'altra. Tra le due, sulla "cornice interna" dell'opera, è dipinta una figura di donna, figura di cornice che sembra apparire soltanto per sfuggire alla tela: allegoria della pittura, come dice il Bellori (1976, p. 455), figura della teoria dell'arte di dipingere, come ha dimostrato Posner (1967, pp. 200-203). La teoria dell'arte, la teoria della pittura, è rappresentata come il "termine" parzialmente visibile della pratica della pittura.

Ora, in questo quadro doppiamente celato, si scorgono le due mani di una figura fuori cornice che cingono l'allegoria della teoria dell'arte, mani che rappresentano la pratica della pittura e che appartengono a una figura fuori quadro, le mani del soggetto dell'arte del dipingere, le mani della pratica del pittore, di questo pittore di cui noi spettatori non vedremo altro che le mani in rappresentazione. In ogni caso non vedremo mai l'*allegoria* della pratica congiungersi alla teoria della pittura, poiché l'autoritratto inviato a Chantelou, il quadro che guardiamo, realizza questa congiunzione praticando, nell'opera, l'unità indissolubile della teoria e della pratica della pittura. Questa unione poteva essere rappresentata soltanto attraverso l'assenza della rappresentazione figurata di uno dei suoi termini, così che la cornice, nei suoi effetti di inquadratura, inverte la sua funzione di presentazione della rappresentazione pittorica o piuttosto la mette in opera nell'intervallo dei bordi. Nel presentare la rappresentazione del pittore, la cornice cela la rappresentazione figurata di ciò che viene realizzato dalla rappresentazione stessa: l'opera che vediamo. Ma

questa defezione nell'inquadratura indica che il lavoro della pittura è ciò che si fa vedere tra i bordi; e la rappresentazione si pensa in quello che si intravede tra la tela e una presentazione.

Come contrappunto all'*Autoritratto* di Poussin e al lavoro delle cornici sul soggetto della pittura, mi sembra che la tela di Cremonini *Le guet-apens* (1972-1973) (tav. XXII) possa costituirne un commento pittorico e teorico moderno (Cremonini e Le Bot 1979, pp. 71, 77). Anche qui, le cornici rappresentate si sovrappongono, si accatastano e si interrompono le une con le altre, qualunque sia l'oggetto "rappresentato" che incorniciano (porte, specchi, finestre oppure niente, come la cornice vuota sulla destra). Tutte queste cornici – esattamente come nel quadro di Poussin – articolano uno spazio molto stretto, "ultrasottile", che sembra quasi ridursi a una sovrapposizione di piani. La cornice che presenta il quadro che guardiamo interrompe le cornici che questo stesso quadro ci rappresenta/ri-presenta, come se la legge rigorosa dell'inquadratura, dell'incorniciatura consistesse proprio nel rendere le cose visibili, sottraendole parzialmente alla visibilità. Per quanto riguarda i bambini, i nani o i mostri, che appaiono fra le cornici accatastate, sembrano obbedire alla stessa legge: a destra vediamo una testa senza corpo, al centro una testa e un corpo senza braccia né gambe. E, in primo piano, il bambino cieco, braccia tese, braccia e mani tagliate dalle cornici. Mentre, sulla destra, un braccio senza corpo fa scivolare una cornice vuota verso il centro.

La figura monumentale del soggetto della rappresentazione che Poussin aveva innalzato sullo sfondo, l'autoritratto pittorico, cornice, telaio e sfondo, è qui smembrata in quattro figure infantili (o mostruose) che sembrano giocare a mosca cieca; vedere, essere visti senza vedere, tra le cornici vuote. O ancora, figure bloccate o

in movimento, immobili come in un sogno in cui tutte le cornici tentassero di afferrarle, di incorniciarle, di metterle in rappresentazione: “Lo spazio dei miei quadri è per me uno spazio di contraddizione e di conflitto” (*Ibid.*, p. 61). L’opera si intitola *guet-apens* (agguato), il nome di un gioco di accecamento in un dedalo di barriere rettangolari... *Mise en abyme* della rappresentazione e della sua messinscena, poste a confronto, attraverso il gioco delle sue cornici... Cremonini ha descritto il quadro come “una relazione molto tesa tra la cornice dello specchio e il telaio di un quadro” (*Ibid.*, p. 79), la stessa relazione violenta che divide il pittore tra il desiderio di cingere il visibile nella cornice del quadro e la fascinazione per ciò che vi si sottrae, la realtà di questo visibile. Troviamo questo stesso gioco di cornici negli olandesi, in Vermeer – come ha messo in evidenza Svetlana Alpers (1984, p. 195) – o in Vélasquez – dove, seguendo Foucault (1978), possiamo vedere la nascita dell’età della rappresentazione.

Un piccolo quadro di Klee, che ho incontrato – *by chance*, alla maniera di un motto di spirito –, ha la fortuna di aver ricevuto dal pittore un nome, un titolo in latino che corrisponde (almeno in parte) a quello di questo studio. Si chiama, infatti, *Ad Marginem* (tav. XXI), al margine, verso il margine, verso la cornice della rappresentazione in pittura. Ho detto che il pittore gli dà un nome, ma anche che il quadro nomina se stesso – breve parafrasi di alcune osservazioni di Klee (1959) nella conferenza di Iéna –: il pittore lo denomina e scrive il nome in margine, *Ad Marginem*, e il quadro si chiama *Ad Marginem*, “al margine”.

Questo piccolo quadro (46 cm x 35 cm) del 1930, conservato al museo di Basilea permette, se non di rispondere agli interrogativi che ho posto, almeno di stabilire alcuni bordi, alcuni margini. Nel suo commento, Grohmann scrive:

Ad Marginem somiglia a un vecchio documento dominato da un pianeta rosso al centro di una campitura di colore verde sbiadito. Una scrittura fantomatica è disseminata lungo i margini come in un disegno infantile. Vi sono anche dei geroglifici di piante, un uccello, frammenti di figure e lettere dell'alfabeto – un diploma al regno della Natura (Grohmann 1960, p. 311).

Disseminata, è vero, sui *bordi* del quadro, sui margini, ma appoggiata esattamente su di essi, c'è in primo luogo una vegetazione raffinata, preziosa, di graminacee e di ombrellifere, più abbondante in un lato che negli altri tre: un brulichio di oggetti in cui lo sguardo si disperde seguendo la dispersione delle figure botaniche della cornice. Ma lo sguardo viene senza sosta ricondotto verso il centro dal disco rosso centrale con il suo irradiazione scuro, che disegna sullo sfondo verde una sorta di alone cruciforme. Lo sguardo esita su quest'altro bordo del quadro che è lo sfondo: questo alone appartiene alla "figura" del pianeta rosso o al "fondo-superficie" della *tavola*?⁴³ Questo irradiazione cupo appartiene al sole rosso che si espande oltre le sue frontiere, o a un astro occultato dal sole per una specie di eclissi capovolta?

Ma è mai esistito in natura un uccello capace di camminare su un bordo, a testa in giù, anche se fosse solo una sagoma, un "segno" di uccello, un geroglifico, come dice Grohmann? Geroglifico o pittogramma, sono stati veramente iscritti così capovolti? Sì, forse, se lo sguardo vuole leggere correttamente, in maniera adeguata, le quattro lettere alfabetiche scritte sui bordi: "v" vicino al bordo superiore, "r" a sinistra, "l" a destra sui bordi laterali, "u" sul margine inferiore. Tre consonanti, una vocale: la "u" centrale sul margine inferiore risponde con la sua voce di vocale alla "v" sul margine superiore, una "v" molto vicina graficamente alla "u", ma che, essendo consonante, è condannata a

“consonare” con la vocale: “v-u”, “vu”. Lo stesso vale per la “r” e la “l”: “r-u”, “u-l”.

Al margine del quadro, fra le piante acquatiche, troviamo così *la voce*, nella forma di segni grafici che la rappresentano al centro di geroglifici-pittogrammi che appartengono soltanto alla lingua di Klee; la voce di una vocale, o piuttosto la vocale di una voce assente del quadro, la *u*, che fa pronunciare le altre tre lettere. Ecco dunque che lo sguardo percorre il margine del quadro in tutti i sensi, alla ricerca di un senso, girando in cerchio (o piuttosto in rettangolo) intorno al cerchio rosso centrale. Grazie a questo percorso, tuttavia, l’uccello sul margine si ritrova a camminare correttamente sulle zampe e non con la testa in giù; ma allora – sorpresa – la “u” è diventata “n” mentre le sue tre compagne consonanti diventano i segni di una scrittura indecifrabile. Ed ecco che, per vedere meglio, ci troviamo respinti al margine più estremo della voce.⁴⁴

Questa ricerca del senso al margine della voce e sulla cornice interna della rappresentazione, tra segno vocalico e segni consonantici che la rappresentano all’ascolto e alla visione, implica, per potersi realizzare, uno spostamento dell’occhio verso la cornice esterna del quadro o una rotazione del quadro stesso intorno al centro rosso. Un processo di anamorfosi che interroga il soggetto moderno attraverso la cornice e la rappresentazione, i margini e le figure del bordo. In effetti, se per potermi spostare attorno al quadro di Klee lo appoggio al suolo – come farà Pollock, vent’anni più tardi, per i grandi *drippings* – allora i margini del quadro *Ad Marginem* diventano pozzi quadrangolari in cui, nell’acqua verdastra del fondo, un pianeta rosso si riflette e si condensa, a meno che non emerga invece dalle sue profondità, esattamente al posto del mio occhio che si guarda e si scopre nella forma di un astro dall’irradiazione cupa. Spostamento sconcertante della

riflessività del dispositivo, spostamento stupefacente della presentazione della rappresentazione tramite lo strumento stesso della sua chiusura: il margine.

Per concludere questo percorso sui margini della rappresentazione e sulle loro figure, e per valutarne forse ancor più direttamente le implicazioni, vorrei accennare a un quadro di Frank Stella, *Gran Cairo* (tav. XXIII), del 1962 e conservato al Whitney Museum.⁴⁵ Esso appartiene a una serie di dipinti dello stesso tipo e con la stessa organizzazione, in cui mi sembra che Stella esplori, con una sorta di attenzione sistematica, le diverse dimensioni della problematica della cornice della rappresentazione pittorica: ho l'impressione che la sua esplorazione sia in stretto rapporto con le osservazioni che abbiamo fatto fino ad ora, da Poussin a Klee, da Holbein a Cremonini.

A prima vista, questa tela è fatta di cornici. Il piano della rappresentazione ne è invaso a partire dal bordo più esterno fino al centro: trionfo della cornice e dell'inquadratura – cioè della presentazione – sulla rappresentazione. La tela è il campo di una forza onnipotente: la forza del limite esterno interamente diretta verso il centro. Le tracce che tale forza ha lasciato iscritte sulla tela sono le cornici. A meno di non decidere che il soggetto del quadro – ciò che esso intende rappresentare – sia costituito precisamente dai processi di incorniciatura: da questo momento, il movimento si inverte: dal centro verso la periferia, dall'interno verso l'esterno, in particolare attraverso la potenza delle quattro frecce centrifughe che disegnano le diagonali sul piano.⁴⁶ Anziché essere tracce della forza dell'alterità, le cornici sono quindi tracce di una forza interna in espansione, una forza formale che ripete regolarmente le stesse forme, gli stessi colori, a partire da una matrice iniziale, e senza altra ragione se non quella di tendere arbitrariamente a un termine, a una forma finale inglobante.

Se la cornice è uno dei mezzi attraverso cui la rappresentazione si presenta rappresentando qualcosa, quest'opera di Stella rappresenta la propria presentazione. Il dipinto è completamente riflessivo e in esso la dimensione transitiva consiste nel rappresentare la dimensione riflessiva. Come nell'*Autoritratto* di Poussin, in *Le guet-apens* di Cremonini o in *Ad Marginem* di Klee, assistiamo a una *mise en abyme* iconica dell'opacità del segno rappresentativo nella sua trasparenza, o, al contrario, a un *regressus ad infinitum* iconico, tramite le cornici, dalla presentazione alla sua rappresentazione, e dalla rappresentazione alla sua presentazione. A partire dalla cornice viola più esterna, lo sguardo descrittivo osserva che essa incornicia una cornice blu, da cui la separa una sottile cornice bianca, poi un'altra cornice blu che incornicia una cornice gialla, la quale crea un'interferenza ottica fra i due colori capace di destabilizzare il blu. Dal punto di vista del colore, sembra che queste prime tre cornici costituiscano una cornice con una dominante fredda blu che ne contiene un'altra dai colori caldi: giallo, rosso, rosso saturo, rosso e poi giallo. La cornice con i colori caldi ne incornicia un'altra, densa e potente, formata da cinque cornici quadrate separate da quattro linee bianche di incorniciatura: verde profondo, blu, viola, blu, verde scuro, in una disposizione simmetrica di colori freddi che mette in evidenza la cornice viola centrale. Eccoci giunti al centro del dipinto: una cornice gialla che incornicia una cornice rossa che, a sua volta, incornicia un piccolo quadrato rosso acceso attorniato dalla stessa linea bianca che abbiamo già incontrato (cfr. Rubin 1970).

Questo piccolo quadrato rosso centrale – ricordiamoci che *cadre* significa quadrato – pone una questione al contempo ottico-visiva e teorico-intellettuale: incorniciato da tutte le cornici incorniciate e incornicianti, non incornicia niente, a meno che non prendiamo in consi-

derazione il paradosso di una cornice che incornicia se stessa, ossia il paradosso di una riflessività infinita; quel paradosso che, mi sembra, viene presentato *visivamente* da questo dipinto, come pure dagli altri della serie. Il piccolo quadrato centrale è forse la *figura*, l'unica ed estrema *figura* di un *quadro*⁴⁷ inquadrate da quindici cornici colorate? Dov'è l'ultimo, l'estremo *cadre* che non incornicia più niente se non se stesso, o che incornicia una figura zero (all'infinito), una figura invisibile? Abbiamo notato che ciascun quadrato-cornice grande è incorniciato da una cornice costituita da una sottile linea bianca. Questa linea costituisce forse un altro tipo di cornice regolarmente distribuita sulla tela? Sì e no. In effetti, possiamo considerare queste linee come delle cornici-*limite*, delle cornici che tendono al limite, al loro limite, senza riuscire mai a raggiungerlo. Ma possiamo pensare che queste linee bianche siano anche i resti e le tracce della tela di supporto, che sussiste sotto gli strati di colore. Linee, però, che diventano vestigia del supporto soltanto una volta che il supporto sia stato ricoperto dalle tracce delle cornici quadrate colorate. Linee che diventano tracce di origine soltanto dopo che vi siano stati tracciati i quadrati colorati. Scopriamo qui, visivamente, un modo di appropriarsi del tempo attraverso la ripartizione spaziale oppure, inversamente, di strutturare lo spazio tramite una precessione temporale.⁴⁸

È quel che appare, a mio avviso, dal momento in cui, anziché sviluppare la nostra descrizione sulla superficie piana della tela colorata – come se, grazie alle cornici quadrate, ci fosse una coincidenza senza resti tra ciò che è rappresentato e il piano della rappresentazione –, osserviamo che il nostro sguardo, visivamente, otticamente, scende in profondità, all'interno della superficie piana della pittura, come se una scala colorata scavasse la superficie del piano a partire dal limite più esterno. Il nostro sguardo scende lungo la scala per rag-

giungere il quadrato centrale, “punto” di fuga che rappresenta appunto il “punto” del soggetto, cioè il luogo della riflessività infinita.

Ma ecco che, improvvisamente, tutto cambia. Evento visivo, catastrofe ottica, la scala che scende in profondità diventa una piramide colorata la cui sommità, il piccolo quadrato rosso, tende verso il punto di vista, il luogo del mio occhio, piramide che eccede completamente il piano della rappresentazione con tutte le cornici incornicianti e incorniciate, ed entra nello spazio dello spettatore, nello spazio di presentazione dell'opera.⁴⁹

Come sappiamo dalle leggi della psicologia della forma e della fisiologia dell'occhio, questo evento di inversione ottica o di conversione visiva è aleatorio nella sua apparizione e, nello stesso tempo, completamente determinato dal nostro apparato ottico e percettivo. Tale è il tempo dell'incorniciatura o della cornice, di cui i quadrati di Stella sembrano costituire la figura; è un tempo ritmico (che è in fondo quello delle bordure ornate delle rappresentazioni classiche), un tempo battuto nello spazio, ma senza una misura definita, un tempo-flusso: più viene determinato dal processo di incorniciatura del segno-rappresentazione, e più appare fortuito al soggetto della rappresentazione; un tempo in cui questo soggetto è insieme un prodotto completamente determinato dal dispositivo di rappresentazione e il produttore fortuito di tale dispositivo.⁵⁰

Questi quadrati-cornici di Stella sono un pozzo o una piramide?⁵¹ Sono un pozzo e una piramide, ma mai contemporaneamente. L'occhio non può predire il momento della conversione, necessario e arbitrario, in cui mi sembra si concentrino tutti i giochi seri della cornice e delle sue figure moderne e contemporanee: i giochi del ritmo della presentazione e della rappresentazione, del soggetto dell'arte di vedere e dell'arte di descrivere.

¹ Conferenza tenuta al Centro Georges Pompidou il 19 dicembre 1987 e pubblicata in: *Art de voir; art de décrire II*, de *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1988, pp. 62-81.

² Voce "Représentation": "s.f., Immagine che ci riporta alla mente e alla memoria gli oggetti assenti, e che ce li dipinge come sono [...]. Quando si vanno a vedere i Principi morti nei loro letti da parata, se ne vede soltanto la *rappresentazione*, l'effigie" (Furetière 1690).

³ "Rappresentazione": "a Palazzo si dice dell'esposizione di qualcosa [...]. Quando si fa un processo a un accusato, gli si fa la *rappresentazione* delle armi delle quali è stato trovato in possesso, del corpo stesso dell'assassinato". "Rappresentare significa anche comparire di persona, e esibire le cose" (*Ibid.*)

⁴ Questa valorizzazione e questa legittimazione sono indicate dall'uso essenzialmente giuridico di tale accezione del termine.

⁵ *La Logique ou l'Art de penser*, Parigi, Arnauld e Nicole, 1662, V ed. rivista e aumentata.

⁶ *Ibid.*, p. 55, 204-205.

⁷ È questo piacere della sostituzione mimetica che viene denunciato, sul piano etico, dai logici di Port-Royal a favore di una strumentazione del segno rappresentativo nel suo *uso*, nell'ambito della comunicazione razionale.

⁸ Presentazione della figura effettuata al contempo dalla sua circoscrizione *sulla* superficie e dal supporto dello sfondo.

⁹ Con la sua iscrizione sulla superficie dello sfondo, il dispositivo prospettico annulla la stessa superficie che ne consente l'operazione; un effetto particolarmente efficace nella pittura di paesaggio.

¹⁰ Risulta particolarmente utile analizzare rigorosamente ciò che viene chiamata prospettiva aerea nella sua relazione con un concetto così storicamente e epistemologicamente determinato come quello di infinito.

¹¹ Sulle variazioni teoriche, plastiche e poetiche della nozione di orizzonte, si vedano le ricerche di Collot, 1988.

¹² Sul rapporto tra il discorso descrittivo e la nominazione, cfr. qui l'articolo *Mimesi e descrizione*, pp. 118-137.

¹³ Cfr. il nostro lavoro sull'*Ex-Voto* del 1662 di Champagne, Marin 1975.

¹⁴ Sulla mosca in *trompe-l'oeil*, cfr. Vasari 1568.

¹⁵ A questo proposito cfr. Lecoq 1974; sulla cornice e sulle sue funzioni semiotiche e deittiche di limite, Marin 1982.

¹⁶ Queste due citazioni del dizionario mettono in evidenza, in particolare e con Rousseau, uno dei valori ideologici della cornice. Su questo argomento si vedano ugualmente gli interessanti documenti presentati da Bruno Pons 1986.

¹⁷ Cfr. il numero 76 della *Revue de l'art*, 1987, dedicato al problema della cornice; in particolare gli articoli di Van Thiel e di Mosco.

¹⁸ Sulla relazione tra la cornice come bordura e il telaio, cfr. Schapiro 1969.

¹⁹ Corsivo nostro.

²⁰ Per esempio, le osservazioni di Mancini, 1956-57, pp. 141-146; o quelle di Le Comte 1699-1700, vol. 3, pp. 241-273.

²¹ O, in termini semiotici, la trasformazione di un'opposizione di contrari A vs B in un'opposizione di contraddittori A vs non-A.

²² L'operazione di incorniciatura o di inquadratura non è quindi altro che il momento empirico di un'operazione ideale o essenziale di costituzione di un oggetto percepito in oggetto teorico.

²³ È sicuramente opportuno distinguere accuratamente assunzioni, modalizzazioni e valorizzazioni che non appartengono allo stesso livello di descrizione né degli stessi dispositivi di iscrizione.

²⁴ Più generalmente, è in questa prospettiva che la cornice fa parte dell'apparato dell'enunciazione ed è suscettibile di essere analizzata secondo le stesse procedure metodologiche e tecniche che vengono applicate al discorso.

²⁵ Sulla trasformazione della *deixis* in *epideixis*, cfr. Marin 1981, pp. 49-143.

²⁶ Anche all'interno dell'opera pittorica troviamo degli elementi figurativi che, pur non essendo di pertinenza della cornice, integrano lo spazio rappresentato nell'opera con lo spazio "reale" in cui l'opera è "presentata". È il caso dell'*Annunciazione* di Piero della Francesca a San Francesco di Arezzo, in cui l'ombra dipinta della barra di legno (anch'essa dipinta), è prodotta illusoriamente dalla luce naturale della grande finestra del fondo della cappella.

²⁷ In italiano nel testo.

²⁸ Bisogna convenire che è la posizione – il luogo scenico – della figura sul bordo interno della rappresentazione a pre-disporla alla funzione di figura-di-cornice, la quale, del resto, non esclude affatto una funzione narrativa determinata.

²⁹ Cfr. Le Brun, *Conférence sur l'expression générale et particulière*, del 1668, pubblicata da Testelin nel 1696, in Damisch 1980, pp. 93-121.

³⁰ Cfr. C. Le Brun, "*Conférence [...] sur La Manna*" (1667), in Félibien, 1705, p. 69-71.

³¹ Su questo argomento si veda in particolare Schapiro 1969.

³² Cfr. il mio studio su questa carta geografica in Marin 1973.

³³ È ciò che indica chiaramente Gomboust nella presentazione della pianta al re. La carta geografica è stata rilevata con l'aiuto di J. Petit, ingegnere militare, lo stesso che assisterà Pascal nelle sue esperienze sul vuoto. La pianta è stata incisa da Abrame Bosse.

³⁴ Sui testi "che inquadrano" l'*Utopia* all'epoca della sua pubblicazione nel 1516, e che confermano ironicamente l'incertezza dei corrispondenti di Moro sulla situazione geografica dell'isola di Utopia, cfr. Marin 1985.

³⁵ Questo soldato è stato oggetto di numerosi commenti. In quanto "incorniciatura" dell'opera, allude forse ai progetti di conquista del Nuovo Mondo?

³⁶ Cfr. Marin 1973, in particolare la nozione di pratica-finzione in opposizione alla "rappresentazione" utopica.

³⁷ "Su una mappa di un'isola posata sul suolo di quell'isola, vi deve essere, in circostanze normali, una posizione, un punto, che, segnato sulla mappa, rappresenti se stesso sull'isola...", Peirce 1980, p. 134.

³⁸ È così che, nonostante la sua "trasparenza", il piano della rappresentazione si trova presentato.

³⁹ *Surrounded Island. Project for Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1982-83*, in W. Spies, *Christo*, Catalogo della mostra di Colonia Amburgo, Colonia-Amburgo, Dumont, 1985.

⁴⁰ Cfr. Pope Hennessy, 1966, cap. 1, "The Cult of Personality" e cap. 4 "The Court Portrait".

⁴¹ Sugli autoritratti di Poussin, cfr. Marin 1983.

⁴² Il diamante messo in evidenza dal pittore è definito come prisma da Furetière 1690, voce "Diamant": "Esso ha questo di particolare, che quando il Sole lo investe, proietta tanti raggi quante sono le sue facce, e tutti di colore diverso, rosso, verde, giallo e blu".

⁴³ In italiano nel testo.

⁴⁴ Sui rapporti di Paul Klee con il suono e la musica, cfr. *Klee et la musique* 1985.

⁴⁵ Quest'opera appartiene alla serie detta dei "Concentric Squares" degli anni 1962-63, i cui prototipi sono *Sharpeville* e *Cato Manor*. Nel 1974, Frank Stella riprende questa formula, ma in un formato molto più grande, in una serie conosciuta come "Diderot Pictures", così chiamata poiché quasi tutte le opere prendono il nome dai titoli di Diderot, in riferimento ai lavori di Fried (1980) su Diderot critico d'arte. Su Stella, cfr. Rubin 1970.

⁴⁶ Sulle forze centrifughe diagonali o angolari della cornice, cfr. Simmel 1902; e, più recentemente, Grimm 1987, p. 19.

⁴⁷ In italiano nel testo.

⁴⁸ In quest'ottica devono essere riletti gli studi fondamentali di Michael Fried (1965; 1966) sull'arte di Stella del periodo cui appartiene *Gran Cairo*.

⁴⁹ Cfr. le osservazioni di Stella (1986, p. 11 e sgg.) sul potere dello spazio pittorico di Caravaggio.

⁵⁰ Cfr. su questo tema le mie osservazioni sull'accidentale e il caso in Pollock, Marin 1983, p. 327.

⁵¹ Sul riferimento di *Gran Cairo* e di *Cipango* alla conquista del Messico da parte degli spagnoli, cfr. Axson 1983, p. 97-116.

Rotture, interruzioni, sincopi nella rappresentazione pittorica¹

Mi piacerebbe considerare i tre termini che danno il titolo a questo studio come altrettante variazioni su ellissi, silenzi e spazi bianchi che costituiscono i temi del nostro incontro. *Rottura* consiste nella “cavità”, come si diceva nel Seicento, nella frattura, nel taglio, nella cesura che lacera un *continuum* spaziale o temporale, una coerenza semantica e logica, oppure una coesione sintattica a un livello o all’interno di un ordine determinato. La rottura può essere anche la traccia violenta di un limite, la marchiatura a fuoco, se così si può dire, di un margine che rompe una forma manifesta o una figura esibita. La rottura può essere talvolta anche l’equivalente visivo di certi silenzi, come nel famoso *Il Grido* di Edward Munch, silenzio acutissimo di un suono oltre l’udibile, o come nella *Strage degli innocenti* di Poussin al museo di Chantilly. L’anamorfose del teschio negli *Ambasciatori* di Holbein è l’esempio “classico” della rottura non solo della coerenza semantica e della coesione sintattica del quadro, ma anche del dispositivo che ne regola l’assunzione da parte dello sguardo.

L’*interruzione*, da parte sua, consiste se si verifica quando in una continuità o in una continuazione, si determina uno scarto, un intervallo, distanza, spaziatura, differimento di un termine o di un ritardo; e rappresenta anche gli effetti di un tale scarto sullo spettatore o sull’ascoltatore. Nel trattato dello pseudo-Longino l’inter-

zione è una figura caratteristica del sublime e Fontanier (1968), all'inizio dell'Ottocento, nota che:

l'interruzione lascia a metà, all'improvviso, per un'emozione troppo forte, una frase già iniziata per cominciarne un'altra completamente diversa, o per riprendere la precedente solo dopo averla inframmezzata di espressioni che le sono grammaticalmente estranee.

Fontanier non evoca forse la sospensione e la parentesi, così simili all'interruzione, che in retorica richiamano gli effetti di rarefazione discorsiva caratteristici dell'ellissi? È quello che succede con il momento narrativo rappresentato ne *I pastori di Arcadia*: l'affanno della corsa dei personaggi si coglie veramente nell'istante in cui si arrestano stupiti davanti al teschio sulla tomba, mentre un dio-fiume addormentato in primo piano rappresenta l'allegoria della continuità temporale interrotta. È quello che succede anche nel piccolo quadro di Paul Klee, *Ad Marginem*, dove spaziatura e differimento causati dall'interruzione si offrono allo sguardo attraverso le figure sospinte ai margini da un vibrante sole rosso centrale.

Quanto al termine *sincope* vorrei giocare sulla, e far giocare la, tensione semantica che ne anima la nozione. Vi si combinano in modo bizzarro la paralisi del corpo e, con esso, quella della coscienza di sé; la diminuzione improvvisa e momentanea dell'azione del cuore con l'interruzione della respirazione, delle sensazioni e dei movimenti volontari: sono le sincopi che si manifestano in Montaigne e Rousseau, per entrambi misteriose occasioni di una riscoperta della felicità alle frontiere della morte. È sincope anche l'interruzione della scrittura (soppressione di una lettera o di una sillaba in mezzo a una parola), che la voce però riprende e cancella – *gai(e)té* – lasciando solo la silenziosa cicatrice grafica di un accento circonflesso – *gaîté*. Infine, sincope di una

musica interrotta e ripresa (legamento dell'ultima nota di una misura con la prima nota della misura successiva, per farne una nota unica; o successione di due note, in cui la seconda vale il doppio della prima) da cui l'effetto di ritmo, una ripetizione che è l'intensificazione simultanea di una presenza e di un'assenza, come lo splendido *Autumn Rythm* di Jackson Pollock o, in un modo completamente diverso, le geometrie rigorose, formali e colorate di *Gran Cairo* della serie di "Concentric Squares" di Frank Stella.

Rotture, interruzioni, sincopi, dunque, come variazioni di ellisse, silenzio, spazio bianco, ma nella rappresentazione pittorica. Così alla domanda che mi sono posto: cos'è un'ellissi, uno spazio bianco, un silenzio in pittura? non posso che replicare con un'altra domanda: cos'è una rottura, una interruzione, una sincope in questo ambito?

A dire il vero, con il termine "spazio bianco" entriamo immediatamente nel campo del visivo e, in fin dei conti, le nozioni di rottura, interruzione, sincope, a eccezione degli esempi pittorici che ho appena ricordato, potrebbero risultare più chiare teoricamente se si intendono come delle variazioni sugli spazi bianchi della rappresentazione pittorica, o anche come le opacizzazioni del bianco nella pittura.

Nel seicento, età d'oro della rappresentazione, il bianco è considerato il colore universale, perché è il colore "complesso" della luce che il prisma divide in molteplici colori particolari. Il prisma: Nicole vi scriverà un piccolo saggio di morale; Poussin, nel suo *Autoritratto* al Louvre (tav. XX), ne porta uno al mignolo, un diamante piramidale che sostituisce il libro *De lumine et colore* che il pittore tiene nell'altro *Autoritratto* al museo di Berlino. Si può dire che il bianco è un colore trascendentale poiché qualifica la condizione di possibilità di ogni rappresentazione: la luce.

Poussin, nella sua lettera-testamento a M. de Chambray del 1° marzo 1665 (morirà il 19 novembre), scriveva sotto il titolo di “Principi che ogni uomo dotato di ragione può imparare”: “Non esiste nulla di visibile senza il bianco”: il bianco, il colore della luce, è l’invisibile condizione di possibilità del visibile, logicamente anteriore a “tutto ciò che si vede sotto il sole” che, secondo la famosa definizione della pittura data da Poussin, è l’oggetto della rappresentazione pittorica; il bianco è il colore del sole se il sole potesse essere dipinto direttamente come una cosa o un oggetto del mondo. “Il sole e la morte non si possono fissare direttamente” scriveva La Rochefoucauld nello stesso periodo.

Il secondo principio formulato da Poussin tratta di un secondo bianco della rappresentazione pittorica: “Nulla è visibile senza un mezzo trasparente”. Come contrappunto leggo la definizione che Aristotele dà del trasparente o del diafano: “Voglio dire che, sebbene visibile, non è visibile in sé in senso stretto, ma solo con l’aiuto di un altro colore. Così succede con l’aria e l’acqua”. Ecco il bianco: colore senza colore della trasparenza; colore invisibile dell’aria o dell’acqua, che solo un colore “altro” può rendere visibile. Il diafano è per Poussin un veicolo del visibile.

Cos’è questo veicolo? Poussin ne parla nella definizione della pittura a cui facevo riferimento poco fa: “È un’imitazione [una rappresentazione] fatta con linee e colori su una superficie qualsiasi, di ciò che si vede sotto il sole; il suo fine è il piacere”. La rappresentazione pittorica è interamente compresa – contenuta o imprigionata – tra il piano trasparente della rappresentazione stessa, che lo sguardo attraversa (*dia-phanès*) per raccogliere (e raccogliersi nelle) le apparenze dipinte e le figure, e la superficie, strumento di visibilità – come dice ancora Poussin nel suo terzo principio: bianco del diafano, veicolo invisibile di ogni cosa visibile; bianco della su-

perficie invisibile del quadro, che non è ancora marcata, tracciata, intrappolata dalle linee e cancellata dai colori – come si diceva nel Seicento.

Tra questi due “bianchi”, la rappresentazione pittorica sviluppa la potenza visiva, carnale, visibile delle sue figure: tra il diafano del piano della rappresentazione, l’invisibile arte del cubo scenografico diventa visibile solo grazie a un colore diverso, all’eterogeneità di un’altra sostanza semiotica – un’iscrizione o il frammento “reale” di un oggetto; e l’invisibile sfondo o rovescio della superficie-supporto priva di colore, bianca di qualsiasi altro colore perché li precede, tela, muro, *intonaco*,² strato neutro quanto a colorazione.

Per esempio, Magritte ne *La condizione umana* (1934) si dedica, attraverso *mise en abyme* del quadro, alla sperimentazione del bianco diafano del piano della rappresentazione; oppure Jackson Pollock, in *A Portrait and a Dream* (1935), esibisce il “bianco” della superficie sotto forma di uno schermo di linee e colori, dove si iscrive il dittico di un io scisso da un incubo fantasma.

Ma “bianco” è anche lo sfondo del quadro, in cui bianco significa “senza figura” o “intra-figura”, sfondo privo dei mezzi strumentali per la costruzione delle figure, come la linea di struttura o di disegno, la linea di articolazione ma anche quella di contorno che circonda la figura. Sfondo privo anche dei colori nelle loro applicazioni locali e nei giochi aerei e atmosferici, qualità secondarie dei corpi e dei valori delle ombre e delle luci sui e tra i corpi. In quest’altro bianco ritroviamo due nuovi principi universali enunciati da Poussin: “Non esiste visibile senza limite” e cioè senza una linea di demarcazione e di struttura delle figure; “Non esiste visibile senza distanza” e cioè senza uno sfondo o un intervallo senza *scarto* tra le figure. Ci si rende conto che una delle principali caratteristiche del “caravaggismo” e dello stesso Caravaggio è il “bianco notturno” di uno sfon-

do in cui la figura è scolpita come un bassorilievo dalla violenza istantanea di una luce venuta da altrove e di cui l'immagine appare come la "pregnanza" abbagliante, come nella *Ressurrezione di Lazzaro* del 1605.

Ecco dunque quattro "bianchi" all'opera nella rappresentazione pittorica come principi molto generali della sua possibilità e della sua effettuazione, come condizioni trascendentali di visibilità, insomma come ciò che condiziona il visibile del quadro: il "bianco" del luminoso (la luce), il "bianco" del trasparente (il piano di rappresentazione), il "bianco" della superficie (quella in cui si iscrivono le linee e si stendono i colori), il "bianco" dello sfondo (il supporto delle figure). Rotture, interruzioni, sincopi giocano e operano proprio su questi quattro bianchi della e nella rappresentazione; rotture, interruzioni, sincopi che, ognuna a suo modo, rimandano ai diversi tipi di opacizzazione dei bianchi e della transitività bianca della rappresentazione pittorica, questa "imitazione con linee e colori su una superficie qualsiasi di ciò che si vede sotto il sole" e il cui "fine è il piacere".

Senza dubbio è necessario definire più rigorosamente ed esattamente ciò che abbiamo appena chiamato "transitività bianca" della rappresentazione, per cogliere meglio i giochi di opacizzazione del suo dispositivo di cui rotture, interruzioni e sincopi sono responsabili. Da molto tempo è noto che l'ingresso delle arti visive nell'epoca moderna è stato segnato da due avvenimenti molto importanti. Da un parte, l'invenzione nel Quattrocento di uno spazio nuovo della rappresentazione pittorica grazie alla prospettiva geometrica e lineare: Brunelleschi ne dà la dimostrazione davanti al battistero di Firenze, Masaccio ne offre il manifesto pittorico con la sua *Trinità* in Santa Maria Novella e Alberti ne opera la formalizzazione più astratta nel suo

trattato *De pictura*. Dall'altra parte, emerge tra gli artisti e gli scrittori una coscienza fortemente individualista della propria identità sociale e artistica. Più esattamente, il quattrocento è stato testimone della creazione di un nuovo spazio la cui costruzione coincide con la rappresentazione del mondo visibile (e dell'invisibile nel visibile), rappresentazione di cui la pittura è il supremo mezzo di conoscenza oggettiva. Ma nello stesso tempo, insieme a questo spazio si formalizza la nozione di un soggetto il cui processo epistemico e filosofico di fondazione si compirà nel Seicento con il *cogito* cartesiano, l'"io penso" che accompagna ogni rappresentazione e la cui funzione o, meglio ancora, la cui funzionalità è di esserne il coefficiente soggettivo. Giustamente Panofsky ha scritto che la prospettiva moderna è "la forma simbolica di un'oggettivazione del soggetto", nella misura in cui il suo dispositivo di costruzione dipende rigorosamente da un "occhio-soggetto", dalla sua posizione che permette – almeno idealmente – di determinare i punti chiave della costruzione stessa: ripiegando a 90° l'occhio, strutturalmente collocato nel punto di vista-punto di fuga, sui punti di distanza posti sulla linea dell'orizzonte, si costruisce una specie di spettatore virtuale a partire dal quale è possibile definire l'arretramento regolare (razionale) delle parallele sul piano di rappresentazione.

Secondo il discorso della rappresentazione moderna, dal rinascimento all'Impressionismo, il quadro è una finestra aperta sul mondo: grazie alla trasparenza del piano di rappresentazione, esso rappresenta il mondo come è davvero, attraverso la griglia geometrica che contrassegna il piano con punti metrici. Ma per fare questo, il quadro deve prima di tutto essere una superficie diafana (per linee e colori) per essere scavata dallo spazio virtuale, illusoriamente profondo, della terza dimensione costruito dalla prospettiva. Il quadro

deve anche essere un supporto (muro, legno, tela, ecc.) che viene tuttavia negato, annichilito in quanto assunto come vuoto: solo così sarà possibile aprirvi quel varco essenziale, come negli splendidi paesaggi dell'epoca d'oro olandese, fino a un orizzonte che per il seicento non è più un limite, ma il segno, posto tra cielo e terra, di uno spazio infinito. Che questo nuovo spazio pittorico fosse lo strumento decisivo della rappresentazione della storia e del suo racconto, fu chiaramente affermato dalla teoria pittorica del quattrocento e del cinquecento e contemporaneamente manifestato dalla pratica dei pittori. Ma affinché la pittura di storia realizzi la perfetta trasparenza della rappresentazione a ciò che veniva rappresentato, era necessario non solo che la prospettiva lineare riducesse il corpo dello spettatore (e del pittore) a un punto teorico, ma anche che questo punto, da cui la pittura stessa era vista, collocasse lo spettatore (e il pittore) in una posizione analoga a quella del narratore rispetto alla storia raccontata: quella di uno sguardo testimone dell'oggettività del racconto di cui il dipinto è la rappresentazione. È proprio in questo che consiste la modalità storica (o narrativa) dell'enunciazione in opposizione a quella del discorso. Nella rappresentazione narrativa della storia, che sia visiva o verbale, "gli avvenimenti sono enunciati come si sono prodotti nel loro apparire all'orizzonte della storia. Nessuno parla: gli avvenimenti sembrano raccontarsi da soli". "Nella narrazione storica, conclude Benveniste in questa determinante analisi, il narratore non interviene" (Benveniste 1971a, pp. 287, 288).

Per restare fedele al suo "proposito di storico", lo scrittore di storia occulta il narratore a favore del soggetto del suo enunciato, al contrario del discorso la cui enunciazione non solo presuppone un locutore, ma lo iscrive nell'enunciato stesso. La rappresentazione pittorica della storia ubbidisce, nella dimensione che le è

propria e secondo le caratteristiche specifiche del suo idioma e della sua sintassi, agli stessi requisiti semantici e pragmatici e alle stesse esigenze delle forme letterarie e retoriche della narrazione storica. Dal Rinascimento all'epoca dei Lumi, l'età moderna produce tutte le varietà formali della rappresentazione visiva e letteraria della storia, assecondando le trasformazioni storiche delle sue istanze di produzione – pittori, scrittori o committenti – e di ricezione – spettatori, ascoltatori o lettori.

Ma questa struttura “bianca” dell'oggettività, questa struttura di transitività diafana del racconto all'avvenimento non furono altro che idee teoriche, o fantasmatiche, dell'autonomizzazione della rappresentazione. Diverse modalità di opacità, vari tipi di opacizzazione turbano, rompono o interrompono i bianchi della rappresentazione e ne provocano la sincope. Anche in questo caso conviene precisare più rigorosamente la nozione di opacità o di processo di opacizzazione – qui specificati in rottura, interruzione e sincope – dei “bianchi” della rappresentazione. Se il termine “opacità” è un'invenzione terminologica della pragmatica contemporanea, la sua applicazione al seicento non è anacronistica: nozione e processo sono “presenti”, seppur definiti con parole diverse, nei testi teorici dell'arte, della letteratura e della filosofia dell'epoca moderna, da Vasari ai logici di Port-Royal o a d'Aubignac nella sua *Pratique du théâtre*.

La lettura offre la definizione ostensiva di opacità. Leggere, si sa, significa attraversare i segni scritti o stampati – come se fossero assenti – verso il senso. La loro presenza tuttavia è necessaria, altrimenti si vedrebbe soltanto una pagina bianca, una superficie vuota, un supporto neutro. Nonostante ciò i segni devono come scomparire – diventare diafani – sotto lo sguardo del lettore, altrimenti questo si fermerebbe e si concentrerebbe solo sui segni significanti, mentre i significati

sparirebbero. La trasparenza della significazione si opacizza nel momento in cui i segni si manifestano come significanti.

Il pensiero classico propone la carta geografica e il ritratto come doppio paradigma della transitività bianca del segno-rappresentazione. Ne è un esempio la carta-pianta di Parigi realizzata, nel 1650, da Gomboust, ingegnere delle fortificazioni del re, e che è considerata la prima carta fedele di Parigi (tav. XVII-XVIII). Nel suo schematismo complesso, essa combina le procedure geometriche di trascrizione dell'oggetto con quelle della descrizione iconica in una perfetta trasparenza al rappresentato. Comunque Gomboust non esita a introdurre nella parte bassa della carta, in cima a una "finta" collina posta nella zona di Charenton, quattro piccole figure in posizione di spettatori. Che cosa osservano esattamente? Guardano Parigi, la capitale del regno, il referente della carta attraverso la carta stessa? O guardano Parigi rappresentata sulla carta, l'idea di Parigi? O forse, più semplicemente, la carta stessa – il segno-rappresentazione – come la guardiamo anche noi, ma da un punto che non potremo mai occupare, sia sulla carta che nella realtà? Senza dubbio tutte queste cose insieme. I quattro piccoli personaggi della carta di Gomboust sono in qualche modo i delegati – nella rappresentazione – del soggetto "mentre osserva" la rappresentazione. In questo luogo, che potrebbe passare inosservato, si manifesta grazie a essi una moderata rottura della "transitività bianca" della rappresentazione. Un'opacità riflessiva intorbidisce la trasparenza, rompe la semi-identificazione del referente con il rappresentato all'interno del significante. Più esattamente, le piccole figure ci rivelano che ogni rappresentazione si presenta mentre rappresenta qualcosa. Esse sono le figure di questa auto-presentazione.

Quindi, dall'opacità e dal processo di opacizzazione dipende ogni tratto, elemento, parte, dettaglio, marca, figura che interpella (turba, infrange, interrompe, determina una sincope) il bianco della luminosità, la trasparenza del piano, il diafano della superficie, il vuoto del supporto. Attraverso la modalità che le è propria, l'opacità riflessiva fa apparire nella rappresentazione di qualcosa, il "presentarsi" della rappresentazione. Quest'ultima non può evitare di produrre, al suo interno, un effetto di soggetto attraverso cui viene rappresentato l'"io penso – io voglio" che accompagna ogni rappresentazione, per parafrasare la celebre formula kantiana. Il quadro, la rappresentazione pittorica, pensa. Si pensa e il metodo del quadro – la rappresentazione di pensare e di pensarsi rappresentando qualcosa – è quello di mettere in figura (in rappresentazione), a partire dall'epoca "classica", questo pensiero; così è possibile definire una rottura enunciativa attraverso l'intrusione (disgregante) della sfera enunciazionale in quella enunciativa.

Poiché, come abbiamo visto, la rappresentazione di storia costituisce la "perfezione" della rappresentazione pittorica, l'opacizzazione della transitività "bianca" consiste nell'interruzione del racconto da parte della narrazione – o, più precisamente, da parte della rappresentazione dell'atto di narrare a qualcuno, della raffigurazione della sua produzione-ricezione. Un esempio è dato da un'opera senese del Quattrocento: nell'*Annunciazione* di Bonfigli, il soggetto dell'enunciazione che narra la storia, San Luca mentre scrive la prima parte del suo Vangelo (l'infanzia di Cristo), compare sulla scena del dipinto fin dalla prima sequenza, quella dell'angelo che annuncia alla Vergine che sarà la madre del Salvatore. Vi compare sia come attore della storia, tra la Vergine e l'angelo, sia come suo testimone. Non è forse a San Luca che l'angelo confida le parole indirizzate alla Vergine, affinché le

scriva sulla pergamena che tiene srotolata sulle ginocchia? Inoltre, poiché San Luca è il protettore dei pittori, siamo portati a vedere in lui, scrittore del racconto del quadro, e nella sua figura, quella del pittore che dipinge e mette in immagini la storia raccontata nel Vangelo dello stesso Luca.

Un altro esempio, questa volta fiorentino, è sempre un'*Annunciazione*, di Domenico Veneziano (tav. XXIV), un artista quasi contemporaneo di Masaccio. Questa *Annunciazione* riprende, in forma di predella, quella di Masaccio che si trovava a San Nicolò sopr'Arno e che è andata perduta. Vi si nota chiaramente un'applicazione potente, sistematica della prospettiva centrale e lineare, il cui tracciato è ancora visibile sull'imprimitura del quadro e che gli dà un'autonomia sovrana nella sua trasparenza e transitività. Prospettiva centrale, abbiamo detto: il tracciato su cui è stata costruita mostra l'equivalenza strutturale punto di vista-punto di fuga al "centro" della predella.

Tuttavia, il punto di fuga è dietro alla porta chiusa del giardino della Vergine. La figura della porta lo nasconde all'occhio collocato nel punto di vista, come se il foro della *tavoletta*⁵ di Brunelleschi fosse ostruito, mentre il punto di fuga, l'equivalente strutturale dell'occhio, coincide con il chiavistello della porta. Il chiavistello della porta chiusa con cui, letteralmente, l'occhio-sguardo viene sprangato, è la rappresentazione figurata dell'opacità o dell'opacizzazione di uno sguardo che cerca di conquistare il mistero della verginità (la porta chiusa del giardino) di Maria, madre di Dio. Meglio ancora: lo sbarramento del luogo chiave di costituzione del dispositivo della rappresentazione (la prospettiva centrale) ne costituisce la rottura poiché il chiavistello è sproporzionato rispetto alla porta e al resto della rappresentazione.

Ma nello stesso tempo, lo sguardo del punto di fuga così incatenato ritorna al punto di vista – si riflette nel-

l'occhio-punto di vista – attraverso le due finestrelle chiuse simmetriche rispetto all'asse centrale: queste finestrelle, che non sono cieche, ma comunque chiuse da una grata, raffigurano uno sguardo che proviene, se non dall'interno della camera della Vergine, o dall'interno del corpo virginale, almeno dalla sua anticamera. Ora, grazie a questa rottura, a questa interruzione del dispositivo della rappresentazione nel momento stesso della sua effettuazione, essa si trasforma nella ripresa iconografica dei versetti del Cantico dei Cantici che descrivono la venuta dello Sposo dietro il muro, dietro la griglia per incontrare la Sposa.

Un particolare della *Crocifissione* del Sodoma (tav. XXV) (del 1525, oggi al museo civico di Siena) offre un altro esempio di interruzione "riflessiva" e della sua ripresa in una sincope visiva. Si tratta dell'elmo posato tra le gambe del soldato in piedi di fronte alla croce e al Cristo, di schiena rispetto allo spettatore. Sulla sua superficie convessa dell'elmo si riflette la figura del soldato che guarda la croce. In questo punto della raffigurazione della crocifissione, la rappresentazione non solo presenta se stessa, ma rappresenta il proprio processo mimetico – "creatore di immagini" – nel "riflesso" sull'elmo. Il riflesso rappresentato rende visibile ciò che per lo spettatore è invisibile, un visibile nascosto dalla rappresentazione stessa: il soldato in piedi di cui "io" non vedo che la schiena. Interruzione riflessiva? Perché? La rappresentazione sfugge a se stessa verso l'esterno. Si aliena nel suo stesso processo, ma allo stesso tempo, mette lo spettatore nella posizione del Cristo figura della rappresentazione. L'"io-penso", il soggetto diventa così una figura della rappresentazione di cui essa si appropria e in cui si identifica. In tal modo si costruisce un dispositivo straordinario di spazializzazione e di intervallo in quello coerente della rappresentazione, un dispositivo di scarto che funziona a giro alterna-

to: non visto/visto, non preso/preso. Inoltre l'elmo riflettente è collocato di fronte allo spettatore, su un guanto di ferro, e si riduce a una visiera senza sguardo: è il punto di vista "spostato" sul primo piano nel quadro. Questa figura virtuale del Cristo, che è anche la figura parziale del soldato-boia, mi rimanda – o piuttosto, rimanda al soggetto – il suo sguardo, ma sotto forma di sguardo cieco. L'elmo in quanto supporto di visibilità (con il riflesso che esibisce) e in quanto potenza di visione si opacizza, nello stesso tempo, in inquietante figura di cecità, immagine angosciante della sfera dell'enunciazione-ricezione negli enunciati narrativi.

L'esplorazione, qui appena abbozzata, delle figure di interruzione, di rottura o di sincope si rivela molto feconda, rispetto al motivo dello sguardo bloccato non solo dall'accecamento, ma anche dalla meraviglia o dallo stupore. Quest'ultimo tema è espresso nella sua più grande potenza drammatica dalla figura della Medusa, da Annibale Carracci a Caravaggio, o da Narciso, rappresentazione iconica e iconografica della teoria dell'immagine colta e come cristallizzata nei miti delle sue origini.

L'opacizzazione del bianco della luce, bianco trascendentale perché condiziona *a priori* la possibilità stessa del visibile, si compie ai bordi e sui limiti della rappresentazione, nel lavoro di incorniciatura e nella sincope di luminosità e di illuminazione. È stato notato che la luce solare non è "oggetto" di rappresentazione nella rappresentazione "classica". In qualche modo, la luce si colloca nel punto di distanza del dispositivo di costruzione dello spazio rappresentato, una sorta di occhio laterale che, dietro le quinte della scena del racconto, ne illumina le figure e lo spazio. Ma accade anche che, negli arazzi che raffigurano la *Storia del re* di Le Brun, il bordo interno dell'arazzo, il limite interno della sua cor-

nice, presenti un'illuminazione che non può essere quella che rende visibile la scena rappresentata, ma che è l'effetto della luce esterna al "quadro", trascendente alla sua rappresentazione: due zone del quadro sono illuminate, le altre due sono "in ombra".. La rappresentazione del re, attore centrale della storia del mondo narrata dalla sequenza degli arazzi, cattura attraverso il suo margine la luce "solare" – condizione trascendentale di ogni visibilità – a vantaggio del Re-Sole – condizione di possibilità e di legittimità di ogni storia. La sincope della luminosità e dell'illuminazione riceve, ma più ancora opera l'investitura teologico-politica della rappresentazione all'epoca in cui il monarca assoluto di Francia raggiunge lo zenith nel cielo europeo.

Farò un secondo esempio scegliendo un dettaglio dell'*Annunciazione* dipinta da Piero della Francesca nella cappella Bacci della chiesa di San Francesco ad Arezzo (metà Quattrocento). Si tratta della trave di legno sotto la finestra dell'abbaino al primo piano della casa della Vergine. La trave di legno dipinta proietta un'ombra, anch'essa dipinta, sul muro della casa. L'ombra non è prodotta dall'illuminazione interna al quadro, ma dalla luce proveniente dalla finestra centrale che illumina il fondo della cappella del coro della chiesa. L'ombra è quella che proietterebbe una trave di legno reale aggiunta alla rappresentazione, costruita su e al di là del piano di rappresentazione. In altre parole, la trave di legno rappresentata – dipinta – fa convergere nella rappresentazione, grazie alla sua ombra rappresentata, la luce solare che illumina la chiesa attraverso la finestra trasparente del coro. Ma grazie a questo convogliare all'interno della rappresentazione, la luce naturale si trova, per una sorta di *Aufhebung* mistica che la nega mentre la rende possibile, innalzata a luce soprannaturale dall'annunciazione rappresentata e dalla chiesa in cui ne rende visibile l'immagine.

La trave di legno dell'*Annunciazione* di Piero ad Arezzo funziona, grazie alla sua ombra "importata", come un semi-*trompe l'oeil*. È un *trompe l'oeil* di questo tipo che la nostra descrizione ha proposto, immaginando una trave reale aggiunta come supplemento alla rappresentazione. Il *trompe l'oeil*, così come è stato praticato durante tutta l'epoca della rappresentazione, è un bell'esempio di opacizzazione del diafano del piano della rappresentazione. Sempre in un'*Annunciazione*, quella di Carlo Crivelli (tav. IX, X) alla National Gallery di Londra, accade la stessa cosa con il famoso cetriolo che irresistibilmente, per il suo aspetto e per la semplice percezione che se ne ha, aggetta nello spazio dello spettatore. Questo eccesso curioso – e con lui tutte le mosche e le gocce d'acqua che appaiono posate sul piano trasparente della rappresentazione lo rendono visibile – opera un'opacizzazione del diafano per trasgressione, cesura, taglio o frattura, come farebbe un'incrinatura su un vetro perfettamente trasparente.

Lo stesso eccesso trasgressivo, che sospende le condizioni di possibilità della rappresentazione, si ritrova quando i pittori del Cinquecento o del Seicento propongono all'adorazione dei fedeli l'immagine del Santo Volto. Il velo su cui, secondo la leggenda, l'immagine del Cristo si è impressa senza la mediazione di alcuna mano umana, deve dunque essere rappresentata come l'immagine di un supporto arcaico di una presentazione non meno originaria: un velo dipinto su una tela da dipingere in cui si riproduce, ma fluttuante all'interno della cornice, lo sfondo "bianco" che contiene ogni apparenza fittizia. Per rendere l'impronta miracolosa sul velo, la faccia di Cristo, sottraendosi a tutti gli effetti di ondulazione che l'avrebbero sfigurata, deve fluttuare, immagine pura senza sfondo né supporto, in un'aura trascendente davanti al quadro stesso che la rappresenta. Sacro *trompe l'oeil* della sa-

cra reliquia della Veronica, la *Vera Icona*, l'Immagine Vera i cui eccessi iconici (il *trompe l'oeil*) e le opacizzazioni riflessive non hanno altro fine che di significare l'originaria trasparenza di un velo e l'onnipotente candore luminoso emanato dal volto divino.

Dello stesso tipo sono gli effetti di intrusione nello spazio rappresentato da parte di un'iscrizione che non sia incisa su un oggetto rappresentato, come un piedistallo, un blocco di marmo, il parapetto di una finestra o una pietra tombale, ma che, fluttuando nel piano, confine trasparente tra lo spazio rappresentato e quello da cui lo spettatore osserva il quadro, lo renda immediatamente visibile. È il caso dell'*Ex-voto* del 1662 di Philippe de Champaigne (tav. XVI): le parole che narrano il miracolo che ha salvato la figlia del pittore e che sintatticamente rientrano nella formula della sua riconferma dei voti perpetui di religiosa consacrata a Cristo, sono scritte sul piano di rappresentazione di cui rendono visibile la trasparenza, trasformandolo in supporto neutro di una scrittura. In questo caso si tratta dell'interfaccia dei segni scritti nella rappresentazione visiva, cioè i prodotti di una sostanza semiotica eterogenea nello spazio definito dalle regole della rappresentazione. Questa interfaccia esplicita come tali le regole della rappresentazione, che ne costituiscono la condizione di effettuazione: la rappresentazione viene così consegnata alla confusione, all'interruzione, alla rottura della sua coerenza "semantica" e della sua coesione "sintattica".

Potremmo continuare con numerosi e vari esempi questa ricerca sui diversi modi di opacizzazione – rotture, interruzioni, sincopi – dei bianchi e delle trasparenze della rappresentazione pittorica nell'epoca moderna. La vastità stessa della ricerca, la ricchezza del corpus da analizzare, la varietà delle opere in cui rotture, interruzioni e sincopi si manifestano ai diversi livelli di analisi,

mostrano con evidenza che esse non sono affatto degli accidenti isolati che colpiscono in modo aleatorio o contingente questa o quella rappresentazione per comprometterne un istante, in un punto, la continuità sostanziale, la coesione sintattica, la coerenza semantica, la regolarità del sistema, la logica dell'organizzazione ossia l'articolazione "retorica" del discorso. Al contrario, rotture, interruzioni e sincopi dipendono dalle stesse condizioni di possibilità, di effettuazione, di legittimità della rappresentazione: esse sfruttano il proprio carattere aporetico che è lo stesso del regime generale della mimesi da cui dipende la rappresentazione – per dare alle opere la loro potente efficacia, il potere più alto nell'ordine della conoscenza come in quello della percezione e della sensibilità: effetti semiotici, patemici, estetici, storicamente e socialmente investiti in ogni potere, intellettuale, religioso, politico, sociale contemporaneo e futuro.

¹ Testo pubblicato nel 1992, *Ellipses, blancs, silences*. Actes du colloque de Cicada – Centre Inter-Critique des Arts du Domaine Anglophone (Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Département d'Études anglaises et nord-américaines), pp. 77-86.

² In italiano nel testo.