

Gli oggetti in pittura: un esempio di interoggettività “matrimoniale”

Lucia Corrain

*A Giò perché almeno una volta all'anno
si ricordi di scrivere una lettera.*

1. *Qualche considerazione sull'oggetto in pittura*

La pittura figurativa, soprattutto quella ambientata in interni, allestisce le sue scene costellandole di oggetti del mondo quotidiano, i quali, però, a differenza di quanto accade nella realtà non funzionano quasi mai alla stregua di “silenziose” presenze. In pittura, infatti, un oggetto, per il solo fatto di essere rappresentato, inserito in una composizione, perde il suo carattere di singolarità per assumere quello di relazione con gli altri oggetti e/o con un soggetto. E ciò accade sia nei generi più oggettuali sia in quelli meno. Nella natura morta – ossia la “pittura di piccole cose”, secondo la definizione di Vasari (1568) fatta esclusivamente di oggetti riprodotti a scala naturale e in modo integrale – gli elementi costitutivi non sono mai ingenui, dal momento che sono selezionati (clessidra, teschio, fiori, frutti, orologi, ecc.), in *trompe-l'œil* e funzionali in una solidarietà globale a rappresentare l'idea della vanità delle cose, della caducità della condizione umana. In un altro genere, il ritratto, gli oggetti che circondano l'effigie del personaggio sono quasi sempre delegati a parlare delle qualità o delle caratteristiche precipue del ritrattato, e lo stesso dicasi per gli oggetti-attribuiti, che sicuramente ancor più dei tratti fisiognomici definiscono la codificata iconografia dei santi. La pittura, di conseguenza, prelevando l'oggetto dalla dimensione del quotidiano, lo iscrive in un nuovo contesto nel quale, nonostante la valenza di “specchio” del mondo reale, l'oggetto vede ridefinita la sua funzione nel rapporto relazionale che viene a instaurare con la restante parte della scena. Ma bisogna aggiungere anche che questa relazione non è mai uguale, al di là della citata natu-

ra morta dove agli oggetti è attribuito un significato costante, tutti gli altri oggetti non hanno un significato simbolico, generalizzato: ognuno di essi, infatti, assume una precisa significazione solo quando relazionata con il tutto¹.

L'iconologia, una delle discipline che si sono occupate del significato dei testi figurativi, è forse l'unica ad aver assegnato all'oggetto un ruolo centrale. Recuperando il modello dell'emblematica, la quale a sua volta si fondava sulla tradizione aristotelica, le prime antologie iconologiche si preoccupano di registrare un catalogo di oggetti, cui viene attribuito un significato codificato. E sebbene con leggere differenze così fa anche il sistematico progetto dell'*Iconologia* di Cesare Ripa (1593), il cui intento era quello di catalogare "le immagini fatte per significare una diversa cosa da quella che si vede con l'occhio". Un metodo che così facendo pone l'oggetto all'interno di una "corrispondenza biunivoca fra oggetti denominabili e loro definizioni concettuali, fino al limite ultimo per cui si potrebbe pensare all'interpretazione del contenuto di un'immagine come sommatoria di [oggetti] individuali" (Calabrese 1985, p. 18). Ecco il motivo per cui in ambito semiotico, l'iconologia è stata accusata di essere una disciplina "lessicalista"². Fermando l'attenzione esclusivamente sul piano del contenuto, infatti, trascura, o meglio fa come se non esistesse l'importante componente dell'articolazione del piano dell'espressione e tutte quelle forme attraverso cui un testo visivo modalizza il suo osservatore³.

La metodologia semiotica greimasiana⁴ sembra essere allo stato attuale delle ricerche il solo modo in grado di giungere all'individuazione del significato di un testo visivo tenendo conto di entrambi i piani, quello espressivo e quello del contenuto. E nonostante le critiche che a tale metodo vengono rivolte – si dice infatti che non tenga in debito conto lo specifico funzionamento del sistema visivo, fondamentalmente diverso da quello del linguaggio, cui con le dovute differenze si modella – sembra essere quello greimasiano il solo in grado di permettere un'effettiva presa sui testi⁵.

E solo questo approccio analitico sembra essere capace, proprio perché tutti gli "oggetti" partecipano attivamente alla ricostruzione del senso, di esplicitare il ruolo e il significato del sistema oggettuale presente in un'immagine. Attraverso il

rilevamento delle rime (cromatiche ed eidetiche), dei sistemi vettoriali sottesi o espliciti, infatti, gli oggetti e i soggetti vengono “imbrigliati” in una struttura relazionale che sembra quasi sempre fondarsi su un legame di tipo “matrimoniale”, cioè, su una contrattualizzazione o, in termini più semiotici, su una coerenza isotopica.

2. *La pittura “epistolare”: il dittico di Gabriel Metsu*

All'interno della produzione pittorica neerlandese del Seicento, si riscontra la presenza di un corpus abbastanza consistente di dipinti a carattere profano, nei quali è rappresentata una lettera. Più precisamente, quadri che raffigurano personaggi maschili o femminili nell'atto di scrivere, ricevere o leggere una lettera. Un aspetto interessante specie perché la pittura “rappresenta” testi scritti, vale a dire mette in scena un testo che qualcuno sta scrivendo o leggendo, senza però che l'osservatore possa apparentemente vedere, o avere percezione di ciò che si sta scrivendo o leggendo. Il che farebbe supporre che la pittura possa essere in grado solo di rappresentare l'atto dello scrivere o quello del leggere, senza permettere a chi osserva il dipinto di poter in qualche modo accedere al contenuto della lettera, senza creare nessuna modalità di “complicità” con l'osservatore. Nonostante la lettera occupi sempre una posizione topologicamente rilevante – talvolta addirittura sia oggetto di una focalizzazione, ad esempio a opera dalla luce – non è mai possibile vederne il contenuto e questo non è nemmeno deducibile attraverso le passioni espresse sui volti delle figure, in quanto se la gestualità è quella strettamente connessa alla scrittura o alla lettura, i volti non comunicano sentimenti che vadano oltre lo stato della concentrazione, non tradiscono alcuna positiva o negativa agitazione interiore.

Tra questa produzione pittorica epistolare, la scelta cade sul dittico di Gabriel Metsu⁶, *Uomo intento a scrivere una lettera* e *Donna intenta a leggere una lettera* (Figg. 1 e 2), due tele conservate alla National Gallery of Ireland di Dublino (1664 ca.) riprodotte alla fine di questo saggio. Il motivo di tale scelta è dovuto al fatto che – come hanno dimostrato con molto acume e sottigliezza analitica gli studi di Alpers (1983) e Stoi-

chita (1993)⁷ – si tratta di due dipinti che raccontano la storia di un'unica corrispondenza, mentre l'altra decina di esempi in cui viene riprodotta l'azione dello scrivere o del ricevere una missiva rende visibile solo uno dei due termini dell'atto comunicativo (emissione o ricezione)⁸. Pur nell'effettiva separazione, il dittico di Metsu visualizza l'intero processo comunicativo: dallo scrivere al leggere la lettera, dando per sottinteso, proprio attraverso la cesura in due parti, gli atti di invio e di trasmissione. Nella successione, il primo quadro è quello raffigurante una figura maschile nell'atto di stendere la sua lettera, cui segue il dipinto di una giovane donna intenta a leggerla.

Ora, se la storia dell'arte ha dimostrato che l'uno è *pendant* dell'altro sulla base delle loro identiche dimensioni (52,5 x 40,2 cm) e grazie al fatto che fortunatamente hanno trascorso la loro esistenza senza mai essere separati, la domanda che semioticamente sembra rivestire un certo interesse è relativa all'individuazione di aspetti propri e interni ai quadri che permettano di avvalorare in modo più efficace il fatto che di dittico si tratta; e ciò segue un altro obiettivo, conseguente per logica ma sicuramente più intrigante: quello di vedere se è possibile leggere qualcosa che permetta di conoscere – seppure in maniera parziale – il contenuto della lettera.

Un compito che la semiotica può tentare di portare a termine solo attraverso una minuziosa analisi dei due quadri, e soprattutto procedendo da una dettagliata considerazione del piano plastico.

2. 1. *La dimensione plastica, ovvero il dispiegamento del sistema interoggettuale*

Le due parti costitutive del dittico propongono analogie e differenze, dove le prime depongono a favore di una complementarità dell'insieme. Le analogie, infatti, caratterizzano un discreto numero di oggetti che circondano i due protagonisti, mentre le differenze riguardano le modalità di presentazione degli stessi oggetti.

Tutti e due gli spaccati di mondo si offrono all'osservatore in un'ambientazione interna, con un quadro nel quadro appeso alla parete di fondo, con un tappeto, una lettera e una caratterizzata pavimentazione. Oggetti che nell'ordine differi-

scono per atmosfera (calda *vs* fredda) del luogo dove si svolge la scena; per incorniciatura (ornata *vs* lineare) e per soggetto (terrestre *vs* marino) del quadro nel quadro; per apertura e chiusura della finestra; per posizione (sul tavolo *vs* sul pavimento) e per disegno e colore del tappeto; per l'azione (stesura *vs* lettura) di cui la lettera è oggetto; per forma (lineare *vs* decorata) della sedia; per le linee (obliquità e divergenza *vs* linearità e convergenza) dell'impiantito.

Fermando l'attenzione sul piano plastico dei due quadri, si può constatare, come del resto è ovvio, che gli spaccati di mondo presentati vengono offerti attraverso una prevalente utilizzazione delle linee ortogonali (declinate in orizzontali, verticali e oblique) e curve. Un sistema che, pur rispecchiando un dato di fatto del mondo reale, nelle due particolari e singolari strutturazioni delle tele dovrà essere tenuto in debita considerazione nella decifrazione del senso più profondo del dipinto.

Seguendo l'ordine del dittico, si procederà ad analizzare dapprima l'azione dello scrivere e, in seconda battuta, quella del leggere. Nell'assetto complessivo di *Uomo intento a scrivere una lettera*, anche uno sguardo non particolarmente attento constaterà con immediatezza il prevalente e percettivamente più evidente dispiegarsi delle linee ortogonali: dal quadro sullo sfondo alla finestra aperta, con i suoi vetri piombati a griglia quadrata; da alcune parti della sedia alle mattonelle allineate a formare il battiscopa, così come la disposizione delle mani dello scrivente è fondamentalmente orizzontale, ma anche il tavolo, che privilegia l'effetto di linearità sebbene sia rappresentato in leggero scorcio.

Le linee oblique, invece, sono collocate nella parte inferiore per quanto riguarda l'impiantito; nella disposizione del busto della figura maschile – posta nel mezzo della tela e avente funzione di raccordo fra l'alto e il basso e fra la parte destra e quella sinistra –; nei pioli della sedia; nella piuma d'oca con cui l'uomo è intento a stendere la sua missiva – il cui prolungamento passando per gli occhi del protagonista procede fino a raggiungere il settore alto sinistro dove si trova il quadro rappresentato –; nelle linee divergenti (una sorta di "V" capovolta) a partire dal tavolo verso il pavimento del tappeto che copre il tavolo. Linee queste ultime che instaurano un rapporto contrastivo con quelle oblique delle gambe

sovrapposte all'altezza dei piedi dello scrivente, le quali divergono verso l'alto (una sorta di effettiva "V"), il cui prolungamento tocca, a sinistra, la finestra transitando esattamente per il volto e, a destra, il quadro bucolico. Ecco, allora, che l'uomo grazie alla postura delle gambe costruisce topologicamente una relazione con il dipinto e con la finestra; oggetti che instaurano una reciproca correlazione anche in base alla forma circolare che li caratterizza. Il legame uomo-finestra risulta essere quello maggiormente marcato sia per il vettore creato dalla disposizione diagonale del busto⁹, sia per la sovrapposizione della testa, la quale a sua volta instaura una rima formale curvilinea con il mappamondo. Rima, quest'ultima che vede una reiterazione nel cappello appeso della sedia. E sicuramente si può individuare ancora una rima formale lineare fra la linea dell'equatore del globo terrestre e quella dello schienale della sedia. Obliquo, invece e ovviamente, è lo sguardo dell'uomo sulla pagina bianca che sta vergando, e sempre oblique sono le linee dell'impiantito.

Con un preciso sistema plastico, dunque, la tela articola un sintagma che vede la figura umana al centro in relazione con la finestra e con il quadro, al quale si integra quello formato dal mappamondo, dalla testa e dal cappello. Ma anche un sistema plastico giocato sull'equilibrio compositivo, che si dispiega grazie al contemporaneo ricorso a forme geometriche regolari e a simmetrie calibrate. In generale, quindi, un'articolazione del piano dell'espressione capace di riverberare sul piano del contenuto effetti di calma, tranquillità e staticità.

Dal punto di vista dell'assetto topologico anche la seconda anta del dittico, *Donna intenta a leggere una lettera*, si avvale di disposizioni rettilinee e di disposizioni oblique. Le prime, con andamento sia verticale sia orizzontale, sono decisamente quelle che l'occhio percepisce con più intensità perché marcate da scure cornici (lo specchio e il quadro appeso alla parete), ma anche perché di estensione decisamente più ampia (ad esempio le linee orizzontali del pavimento); le seconde con dimensionamento più ridotto, ma più diffuse, presentano a loro volta una predominanza con andamento da sinistra verso destra (linee prospettiche del pavimento e della finestra, disposizione del cagnolino), nonostante siano presenti anche con direzionalità da sinistra verso destra (frecce sul secchio e lo stes-

so secchio sorretto dalla fantesca) e dall'alto verso il basso (riflesso nello specchio di una parte della finestra, ombra proiettata e lati verticali dello specchio; alberi della nave nel dipinto sulla parete).

Focalizzando l'attenzione sulle linee oblique si può constatare che la lettera segue un'inclinazione, il cui ideale prolungamento giunge a incontrarsi con il quadro nella parte alta sinistra; il riflesso della finestra nello specchio – appeso con un'inclinazione obliqua – si configura come un vettore che guida lo sguardo sulla lettera, transitando per il volto della lettrice, mentre la linea obliqua dell'ombra proiettata sul muro dallo specchio, costruisce una direttrice che punta verso la lettera e passa per la mano della donna.

Le due linee oblique dei lati verticali dello specchio, nella loro ipotetica prosecuzione incorniciano lateralmente l'insieme volto mani della donna e lettera, insieme che risulta delimitato anche in "orizzontale", poiché la disposizione obliqua del cuscino in grembo alla donna lo incornicia in basso e il lato superiore dello specchio in quello alto.

Per quanto riguarda le altre linee oblique è piuttosto evidente che le tracce prospettiche¹⁰, quelle che delimitano in profondità l'impiantito e quelle in scorcio della finestra, convergono in un'area che gravita intorno al braccio della fantesca rappresentato nell'atto di sollevare la tenda verde, per permettere la visione del quadro "protetto".

La mediana verticale, alla quale è assegnato il compito di spartire gli spazi di competenza delle due donne, passa tangente alla gonna dell'abito della lettrice e alla zampa del cagnolino, mentre sulla mediana orizzontale sono posizionate la mano destra, quasi disposta in orizzontale, della donna e quella sinistra della fantesca con una disposizione verticale e recante, tenuta fra il dito indice e quello medio la busta entro cui si trovava, fino a qualche attimo prima, la lettera.

Riassumendo e tentando di dare anche in questo caso un significato a questa prima parte dell'analisi plastica della lettrice, si può affermare che l'assetto delle linee oblique individua due luoghi significativi all'interno del quadro: la parte nella quale specchio e atto del leggere sono "incorniciati" e l'area verso cui convergono le linee prospettiche, posizionata intorno al braccio della fantesca.

All'interno del luogo incorniciato, il prolungamento dei segmenti del telaio dell'infisso fanno entrare in stretta relazione, per metonimia (una parte per il tutto, sebbene riflessa), con la finestra e con il volto della giovane donna e la lettera, relazione avvalorata anche dalla leggera sovrapposizione della parte superiore della testa con lo specchio.

Ma ai due luoghi significanti sopra definiti se ne aggiunge un terzo, rintracciabile però nel fuori quadro. La direzione obliqua del riflesso del telaio della finestra nello specchio, racchiuso da due segmenti paralleli e quella degli alberi paralleli della nave più vicina all'osservatore del quadro nel quadro, nel loro prolungamento verso il basso, convergono esattamente sulla mediana verticale, in un punto esterno al quadro¹¹, creando nel contempo, un'identità con la "V" delle gambe dell'uomo della prima anta.

Anche in questa parte del dittico ci sono delle rime plastiche di forma curvilinea. Il volto della giovane donna, incorniciato dal copricapo è decisamente circolare, così come è circolare la parte della cuffia e il secchio della fantesca. Il cesto in rattan – situato sull'asse verticale di mezzeria – con la sua circolarità funziona, oltre che come rima, anche come raccordo fra il settore sinistro e il destro della superficie pittorica. E, sebbene scontato, è doveroso registrare che anche lo specchio e il quadro entrano in un rapporto di rima formale rettangolare, del tutto analogo a quello del primo pannello del dittico.

Gli assetti topologico-eidetici dei due quadri, dunque allestiscono relazioni sintagmatiche pressoché identiche fra i loro oggetti costitutivi: nella prima anta, uomo-finestra-quadro, nel suo *pendant*, donna-finestra/specchio-quadro. Due oggetti, la finestra e il quadro, che proprio perché la dimensione plastica segnala come marcati, assumeranno una significativa importanza nella complessiva significazione del dipinto. Allo stato attuale dell'analisi è comunque possibile attribuire un significato all'articolazione globale del piano plastico di *Donna intenta a leggere una lettera*; il quale, sebbene in analogia con il suo complementare, per il minor impiego di simmetrie e di figure geometriche regolari è in grado di declinare un portato caratterizzato da un equilibrio dinamico, da una componente di "agitazione".

Passando ora a indagare il piano cromatico, la messa in confronto fra i due quadri evidenzia una prima opposizione

fra colori caldi scuri (rossi, marroni, oro) e colori freddi chiari (azzurro, giallino, azzurro), o meglio fra colori opachi e colori trasparenti. L'ambientazione generale, infatti, è scura, ma abbastanza calda, nella prima anta, in quanto il nero, il marrone più o meno scuro, ricevono calore dall'alta percentuale di rosso intenso; mentre è fredda e chiara nella seconda, in prevalenza improntata sui colori pastello.

Inoltre, fra l'uomo che scrive e la donna che legge c'è un forte contrasto fra scuro e chiaro: lui è abbigliato prevalentemente in colori scuri – verde bottiglia scuro (brache, giacca) e nero (scarpe, calze, pastrano e cappello) –, il bianco, invece, è il colore chiaro della camicia di cui si vedono il petto e gli sbuffi delle maniche; lei, invece, indossa una gonna colore salmone tenue, un giubbotto giallo chiaro, profilato di ermellino, un copricapo bianco e ha sulle ginocchia una stoffa bianca. In entrambe si rileva la presenza di oro, nella cornice in quello con l'uomo e nella profilatura della gonna della signora, e argento, il *necessaire* per la scrittura, nel primo, e il ditale, nel secondo.

Le due donne del riquadro in cui la lettera viene letta, instaurano fra di loro un rapporto cromatico contrastivo: colori chiari e freddi per la lettrice di sinistra, colori caldi e scuri per la fantesca di destra. Il cagnolino bianco, a macchie marroni, funge da congiunzione fra le due donne, sintetizzando su di sé il colore chiaro per eccellenza e il marrone caldo. Di colore marrone, più chiaro e più scuro, è anche la porzione di tappeto visibile in primo piano e marrone rossastro è la pianella posta davanti alla lettrice.

I toni cromatici della fantesca, insieme a quelli del tappeto e della sedia, dunque, sono più vicini a quelli dell'anta di apertura del dittico, precisamente al cromatismo del mappamondo e del dipinto bucolico.

L'azzurro, declinato in più o meno luminoso e in più o meno saturo, si ritrova solo nel quadro della lettrice, dove crea una rima fra la tendina della finestra, il cuscino in grembo alla donna, il grembiule della fantesca e il grigio azzurro della marina.

Anche il verde con effetti di lucentezza è rintracciabile solo ed esclusivamente nella tenda che la fantesca sta per sollevare del secondo segmento narrativo del dittico.

Sul piano cromatico dunque i due dipinti propongono sia degli effetti contrastivi sia di rima, ma in questo stadio,

l'effetto contrastivo globale colori caldi *vs* colori freddi è sicuramente quello che maggiormente evidenzia una sinergia con quanto era emerso dalla considerazione dell'assetto topologico-eidético. I colori caldi, infatti, entrano in stretta congiunzione con la strutturazione plastica sobria ed equilibrata, accrescendo il già evidenziato effetto di quiete; mentre i colori freddi si combinano con una topologia meno equilibrata, responsabile di generare un effetto caratterizzato da maggior dinamicità.

Questi due divergenti contenuti, rilevati a partire dalla struttura plastica, trovano un loro effettivo ancoraggio nel piano figurativo proposto nei due dipinti di Metsu. I quadri nei quadri posti sulla parete di fondo dell'ambiente entro cui è ambientata la scena, non solo sono contrastivi per quanto concerne il cromatismo, ma soprattutto per il soggetto rappresentato: il primo propone, infatti, uno spaccato di mondo bucolico con un gregge in riposo, mentre al contrario, il secondo allestisce la scena più concitata di un mare in tempesta con delle navi che cercano di fronteggiare la burrasca. Le analogie e le opposizioni messe in luce sono sufficienti a fornire, dall'interno dei testi, una risposta affermativa al primo quesito che l'indagine si poneva: si tratta effettivamente di un dittico, di un racconto in due parti, proprio perché la struttura soggiacente ha permesso di portare in superficie delle effettive analogie. È questo però il momento di addentrarsi nella questione ben più intrigante relativa all'esplicitazione del possibile contenuto della lettera.

2. 2. Il figurativo: il sistema interoggettuale come rivelatore delle passioni

Due figure: una maschile, l'altra femminile, di età pressoché simile; una che scrive, l'altra che legge una lettera. Non è azzardato inferire che i protagonisti siano due innamorati, quasi sicuramente promessi sposi; ipotesi basata sul fatto che la giovane donna, prima del sopraggiungere della missiva, era intenta al ricamo, o più in generale al cucito, cioè alla preparazione del corredo, principale attività delle donne borghesi di quell'epoca.

Nella descrizione plastica il ditale, presente nel quadro della lettrice, sfuggiva alla rete di relazioni entro la quale si in-

servivano pressoché tutti gli altri oggetti. Questo oggetto, però, all'interno della dimensione temporale del dipinto, trova una spiegazione al suo apparente isolamento. I due pannelli, infatti, osservati sotto la dimensione temporale, sono l'equivalente del tempo presente, sono "un'istantanea" (Stoichita 1993, p. 171) che coglie l'azione dello scrivere e quella del leggere mentre si stanno compiendo. Nella versione al femminile, però, si può notare una concitazione dell'atto del leggere, dovuto sicuramente all'inquietudine, alla fretta di conoscere il contenuto della missiva. Un atto la cui intensità è accresciuta anche dal ditale, raffigurato quasi sul bordo inferiore del quadro, a rimarcare che sta rotolando, che la ragazza all'arrivo della lettera ha abbandonato rapidamente il ricamo cui era dedita e nella fretta il ditale le è scivolato dal dito ed è caduto a terra, rotolando verso uno spazio che potrebbe addirittura essere esterno all'inquadratura generale, ma che l'istantanea blocca una frazione di secondo prima della fuoriuscita, rimarcando così lo stato di disgiunzione e di agitazione procurato nella giovane donna. In quest'ottica, la pantofola sul pavimento fra il tappeto e il rialzo in legno, segnala anch'essa il momento concitato procurato dal sopraggiungere della missiva, e nel raffronto con la prima parte del dittico, l'intimità dell'essere nella propria casa contro una situazione di minor libertà. Anche la fantesca che, per consegnare la lettera, non ha nemmeno abbandonato il secchio, si iscrive coerentemente nello stato di concitazione.

Nella pittura, specie in quella nordica, sono spesso rappresentati degli specchi¹², e tra le varie funzioni che rivestono sicuramente quella dell'ampliamento è la più frequente. L'oggetto riflettente, se posto sulla parete di fondo, e non inclinato come nell'opera qui presa in esame, include nella visione qualcosa di più rispetto al punto di vista scelto: ad esempio, lo spazio alle spalle dell'enunciatore/enunciatario del quadro, o genericamente uno spazio altro, estendendo così quella che è la naturale possibilità del dipingere stesso. Nel momento stesso in cui allarga la visione, però, chiude lo sguardo in profondità. E in *Donna intenta a leggere una lettera*, non solo blocca la profondità nel settore sinistro, ma addirittura riflette l'astratto disegno della finestra: non fa vedere nulla di più di quanto il quadro già non consenta di vedere; è uno specchio

che si ripiega su se stesso, focalizzando quel tratto di chiusura che già la strutturazione topologico-eidetica segnala e che il fiocco posto a decoro dello specchio stesso avvalorà, oltre a essere un vettore che “addita”, con la sua direzionalità verso il basso, la donna. Ha, inoltre, un'altra funzione: creare un'anafora fra finestra reale e finestra riflessa, quest'ultima in relazione con la lettrice, e rinforzare l'effetto di focalizzazione, di convergenza sulla donna¹³.

Nell'altra finestra, quella dell'uomo, che appare invece aperta e spalancata, l'esterno entra a pieno titolo e non tanto perché questo sia percepibile attraverso quello che si vede dalla finestra stessa, ma soprattutto per la presenza del map-pamondo, segno totale dell'esterno, dell'intero mondo.

Dal punto di vista enunciativo, nessun elemento del quadro con la figura maschile chiama in causa l'osservatore: lo sguardo del giovane uomo è posato sulla lettera; la prospettiva, ricorrendo a due fuochi posti nel fuori quadro, non assegna allo spettatore un punto topologico dal quale assistere alla scena raffigurata. L'enunciatario, allora, si configura come qualcuno che guarda, un occhio indiscreto che coglie un atto privato, qualcosa di intimo, di segreto, come d'altra parte è la scrittura di una lettera d'amore. L'organizzazione globale della spazialità, anche per la completezza di presentazione della maggior parte degli oggetti, si configura come “raccolta”, con una maggiore vicinanza all'osservatore.

Differente è la situazione enunciativa allestita dal suo pendant, *Donna intenta a leggere una lettera*, dove sia la costruzione prospettico-spaziale sia la fantesca modalizzano l'osservatore. Sebbene anche qui non si abbiano né sguardi, né gesti che chiamano direttamente in gioco lo spettatore, è comunque presente una struttura spaziale che gli assegna un luogo: quello situato nella zona dove si trova la domestica e dove convergono le linee di fuga, creando in questo modo un tangibile legame fra spazio interno e spazio esterno del dipinto. Un legame ancora più forte in quanto la posizione della fantesca rispecchia quella che assume l'osservatore nell'atto della visione del quadro. La fantesca è un delegato dell'enunciatario all'interno dello spazio pittorico; ma compie un atto in più: scopre la tempesta del quadro sullo sfondo. Ecco allora che prospettiva e gesto della domestica mettono davanti agli occhi

dello spettatore il quadro nel quadro, al quale – come anche gli “indizi” plastici hanno individuato – spetta il compito di riempire di contenuto il quadro stesso. La strutturazione dello spazio, di convergenza sulla donna nel settore sinistro e di maggior omologazione fra spazio dell’enunciato e spazio dell’enunciazione in quello di destra¹⁴, concorre alla focalizzazione sul quadro riportato.

L’interiorità della donna, chiusa nella sua casa, al ricevimento della lettera entra in subbuglio come un mare in burrasca. La tempesta, stato di agitazione della natura, “rispecchia” lo stato di agitazione provocato dall’arrivo della lettera dell’amato e il cagnolino, pittoricamente bloccato in posizione dinamica, con il suo sguardo puntato verso la serva segnala non solo quel particolare settore della tela, ma anche la particolarità del momento.

Sulla scorta di questa connessione lettera-quadro, è possibile vedere più esplicitamente la relazione che i due oggetti intrattengono nel pannello *Uomo intento a scrivere una lettera*, dove sono individuabili altri aspetti plastici utili alla significazione. La finestra e il quadro, entrambi di forma rettangolare, hanno l’incorniciatura diversa: la prima lineare, l’altra decorata; e, inoltre, un cromatismo differente: il telaio della finestra è di colore marrone caldo analogo a quello del mappamondo, mentre la cornice del quadro è dorata come la bordura della gonna della lettrice.

L’ambientazione generale, messa a punto tramite un cromatismo generale diverso per ciascuna anta, permette di dedurre che i due protagonisti si trovano in due luoghi spazialmente distanti: probabilmente un luogo indefinito del Sud, dove il clima consente di tenere la finestra aperta, nel caso dell’uomo; un luogo freddo quasi sicuramente del Nord, per la donna, come del resto attesta anche il modo in cui è abbigliata.

Ma ancora l’uomo, sia per la presenza del cappello, sia perché calza ancora le scarpe¹⁵, configura una situazione di transitorietà, il che, congiunto al mappamondo, fa ipotizzare che probabilmente stia compiendo un viaggio. Ecco, allora, che il contenuto della lettera viene esplicitandosi attraverso il codice visivo. Per l’incorniciatura dorata, che conferisce preziosità, la sosta del gregge figurativizza il testo scritto. Probabilmente, l’uomo sta scrivendo che nonostante sia lontano,

che debba affrontare i pericoli del viaggio, la sua donna rappresenta un porto sicuro, al quale approdare, un “oggetto” prezioso che gli darà tranquillità e pace, in analogia con lo stato in cui si trova il gregge degli animali in sosta, immerso in un paesaggio pacato, privo di asperità.

Nel complesso un unico testo che articola in due momenti una narrazione, dispiegando le diverse passioni provate dai due protagonisti spazialmente e temporalmente lontani.

3. *Qualche considerazione conclusiva*

La lettura proposta conferma pienamente l'idea che gli oggetti in pittura instaurino fra di loro una relazione “matrimoniale”, e, al tempo stesso, dimostra come la pittura per rappresentare la scrittura, o più precisamente, il contenuto di una lettera, faccia ricorso all'unico “linguaggio” che conosce, dando forma di immagine alle parole. Nel caso specifico, figurativizzando un articolato e contrastante sistema di passioni tramite contenuti figurativi che entrano in stretta correlazione con contenuti plastici, dispiegando pienamente i “codici” che le sono connaturati. Nel testo in questione la scrittura in senso proprio è esclusivamente circoscritta alla firma del pittore, posta, non a caso, sulla busta in cui era contenuta la lettera (*M. Metsu tot Amsterdam*), nell'anta della lettrice, mentre in quella dell'uomo è situata nello spazio bianco della parete, esattamente sopra il quadro riportato (*G. Metsu*). Se la firma va considerata come elemento del paratesto¹⁶, alla stregua del nome dell'autore nel testo scritto, in pittura quasi sempre diventa parte dell'intertestro del dipinto, dando vita, grazie allo spostamento dall'esterno all'interno, a originali soluzioni che concorrono alla costruzione del senso complessivo del quadro, oltre che dispiegare diverse e complesse teorie della rappresentazione¹⁷. Nel caso della giovane donna, infatti, la firma non è puro elemento accessorio: per il luogo in cui è situata assume, come giustamente dice Stoichita (1993, p. 176), il valore di “marchio di fabbrica”. Nel senso che sulla busta dovrebbe esserci il nome della persona cui la lettera è indirizzata, e invece c'è quello del responsabile della messa in scena, l'artefice di quella singolare realizzazione.

Questo scritto ha un debito piuttosto forte con la lettura interpretativa che del dittico ne ha fatto Stoichita (1991): quello studio ha rappresentato sia uno stimolo verso il dittico di Metsu, sia un modo per mettere alla prova, ancora una volta, le possibilità offerte dal modello greimasiano. Ma l'interessante lavoro di Stoichita – il quale sebbene non faccia professione di fede alla semiotica ne possiede l'aria di famiglia – aveva un unico limite: quello di dare un'interpretazione al contenuto della lettera ricorrendo alla manualistica epistolare francese (ma prontamente tradotta in olandese), nella quale individua i topoi della lettera d'amore che vengono riconnessi a Metsu: “una volta riconosciuti come elementi di un codice amoroso (il topos dell'amante/pastore, quello dell'amore come nave nella tempesta), i quadri riportati offrono a chi osserva, se non la chiave del messaggio testuale, almeno il suo schema topologico” (Stoichita 1991, p. 175)¹⁸. La lettura interpretativa qui proposta, invece, partendo dall'idea di ricostruire il contenuto della lettera, individua parallelamente anche il sistema passionale dei due protagonisti, e, almeno così sembra, rimanendo all'interno dei due testi che Metsu ha dipinto.

Rimane un ultimo punto da precisare. Si potrebbe, infatti, obiettare che questa lettura non è andata molto più in là di quanto già non si conoscesse riguardo alla rappresentazione del quadro nel quadro. La letteratura critica su questo argomento, infatti, ha chiaramente evidenziato che il quadro riportato contribuisce a stabilire un commentario “emblematico” e morale relativo alla scena principale (de Jong 1971); che funziona come un “appello di senso” (Arasse 1991, p. 63), il cui compito è quello di esplicitare una lezione morale o spirituale, emergente dal confronto fra soggetto principale e soggetto secondario della scena; che è un discorso metapittorico “che mette in gioco i dati estremi della parete spoglia e dell'immagine pittorica” (Stoichita 1993, p. 170). Tutte valenze di cui l'analisi qui proposta ha tenuto ovviamente conto, cercando però di andare oltre, di dare una possibile forma di contenuto all'appello di senso, tenendo in debita considerazione la componente plastica e tutti gli oggetti presenti nei quadri. Solo così, a nostro avviso, il testo può svelare un significato più articolato e profondo.

¹ Certi oggetti (porte, finestre, quadro nel quadro, carte geografiche, specchi, ecc.) assumono in pittura il ruolo di figure metapittoriche, essendo cioè "oggetti" attraverso cui la pittura parla di se stessa, cfr. Stoichita 1993.

² Il nodo problematico iconologia-semiotica è trattato, fra altri da Eco 1980; Floch 1978a; 1978b e Calabrese 1985.

³ I limiti dell'iconologia sono ampiamente discussi nel volume di Bonnet 1983, dove contribuiti di vari studiosi anche di diversa formazione (Chastel, Marin, Damisch, Arasse), illustrano l'iconologia iscrivendola in una prospettiva teorica più attuale. La critica forse più spietata che viene rivolta a questo metodo è quella di Pächt (1977, p. 28) che definisce l'iconologia "storia dell'arte per ciechi", proprio in nome della sua traduzione da un testo verbale e per il fatto che se così fosse i testi visivi darebbero esclusivamente forma a qualcosa di già precostituito, di già formato.

⁴ A.-J. Greimas (1984), nell'orizzonte generale della sua teoria semiotica strutturale e generativa, ha individuato delle categorie specifiche del piano dell'espressione che hanno un particolare rilievo nell'approccio analitico dei testi visivi. L'aspetto più rilevante di questa teoria consiste nell'aver, analogamente al linguaggio verbale, ma con opportune differenze che tengono conto della diversa sostanza espressiva, definito due diversi e integrati modi di analisi di un oggetto visivo: il plastico e il figurativo, dove il primo sarebbe un linguaggio secondo messo a punto a partire dal significante visivo della semiotica del mondo naturale.

⁵ Una delle critiche più radicali che viene mossa a Greimas (Saint-Martin 1996; Gruppo μ 1992; Sonesson 1989) è quella che verbale e visivo sono sistemi percettivi radicalmente diversi, che in quanto tali non dovrebbero fondarsi su "grammatiche" comuni. Per una panoramica sui problemi della semiotica visiva, cfr. Héber 1999.

⁶ Gabriel Metsu (Leida 1629 - Amsterdam 1667) è un artista nella cui produzione figurano molte scene di genere (*Colazioni, Letture di lettere, Lezioni o riunioni musicali, Lezioni di disegno*), realizzate con una tecnica preziosa e delicata, nelle quali particolare attenzione è riservata alla resa delle stoffe e degli oggetti. Cfr. Robinson 1974.

⁷ Sulle proposte interpretative di Stoichita (1993), cfr. qui nota 18.

⁸ Qualche esempio a conferma di quanto sopra: Gabriel Metsu, *Donna sorpresa mentre legge una lettera*, Londra, Collezione Wallace; Gabriel Metsu, *Uomo che scrive una lettera*, Montpellier, Musée des Beaux-Arts; Jan Vermeer, *Donna che legge una lettera*, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen; Jan Vermeer, *Donna che legge una lettera*, Amsterdam, Rijkmuseum; Jan Vermeer, *La lettera d'amore*, Amsterdam, Rijkmuseum; Dirck Hals, *Signora che strappa una lettera*, 1631, Magonza Mittelrheinisches Landesmuseum; Gerard Terborch, *Signora che scrive una lettera*, L'Aja, Mauritsuis; Gerard Terborch, *Signora che legge una lettera*, Londra, Collezione Wallace; Pieter de Hooch, *Donna che legge una lettera*, Stoccolma, Nationalmuseum.

⁹ La disposizione del busto è traslata, ma perfettamente parallela alla diagonale (basso destro - alto sinistro) del formato del quadro.

¹⁰ A questo stadio dell'indagine, le linee prospettiche sono prese in considerazione come parte del sistema plastico e non come elementi costitutivi della spazialità.

¹¹ L'elaborazione grafica al computer, rispondendo a precisi parametri matematici, non rende conto della continuità fra il riflesso della finestra nello specchio e i bordi dorati della gonna, che l'occhio al contrario percepisce con più evidenza.

¹² La bibliografia sullo specchio in pittura è vastissima, si segnalano alcuni testi che maggiormente problematizzano la funzione dello specchio entro le superfici dipinte: Baltrusaitis 1978, Stoichita 1993.

¹³ Il ruolo di ampliamento dello spazio pittorico non è, nella storia della pittura costante. Infatti, come precisa Arasse (1991), le numerose rappresentazioni di specchi nella produzione di Vermeer sono pressoché sempre superficiali nelle quali si riflette solo una già visibile parte del quadro, analogamente a quanto accade nella tela di Metsu. L'unica eccezione in Vermeer è in *Lezione di musica*, dove nello specchio si vede parte del cavalletto del pittore: richiamo esplicito alla situazione di enunciazione.

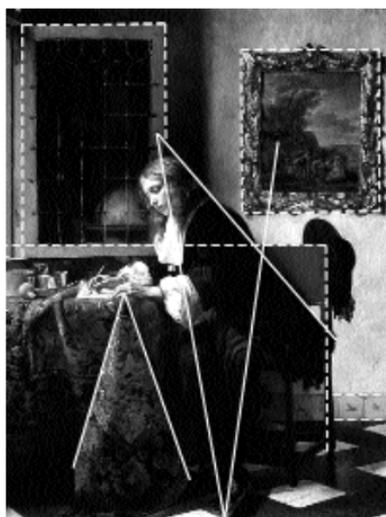
¹⁴ In questo quadro sono numericamente maggiori gli oggetti "tagliati": dal tappeto in primo piano che fuoriesce dallo spazio dell'enunciato, alla finestra, dal quadro riportato, alla sedia che si completano nello spazio dell'enunciazione. In quello con la figura maschile, invece, solo il tappeto che ricopre il tavolo, nella parte sinistra fuoriesce leggermente dallo spazio dell'enunciato.

¹⁵ Si ricordi che, al contrario, il quadro della donna presenta la pantofola.

¹⁶ Il problema del paratesto in ambito letterario è stato affrontato da Genette (1987).

¹⁷ La firma del pittore, quando presente, comporta sempre l'impiego della sostanza espressiva verbale, divenendo così il modo per mettere in relazione appunto il verbale e il visivo. La pittura ricorre alla parola, sia nell'arte figurativa canonica che in quella contemporanea (cfr. al riguardo Butor 1969), anche in forme diverse da quelle della firma, ma l'inserzione dell'atto enunciativo firma comporta sempre aspetti che, a differenza di quanto accade in un testo letterario, sono responsabili di dispiegare un "microracconto" sull'enunciazione, il quale è parte integrante del testo stesso, prendendo parte attiva nel racconto globale (cfr. Calabrese e Gigante 1989; Stoichita 1993).

¹⁸ Stoichita non manca di registrare una polisemia di quelli che chiama "inserimenti emblematici": "l'amante è la nave; la donna amata il porto; il mare agitato può alludere ai pericoli del rapporto amoroso, l'apparizione del vascello alla speranza di un futuro incontro. Ma il 'paesaggio' può anche essere un'esortazione: 'Donna, il viaggio è pericoloso, meglio restare a casa propria!'. Accanto a queste considerazioni, ne aggiunge altre che aprono verso un ritorno al testo: "Viene da chiedersi: il quadro riflette il contenuto della missiva che la giovane donna sta leggendo oppure riporta quel che accade nella mente di colei che sta leggendo nell'istante stesso in cui la lettura avviene? Lo decida colui che osserva".



Gabriel Metsu,
*Uomo intento
a scrivere una lettera*



Gabriel Metsu,
*Donna intenta
a leggere una lettera*

In treno. Oggetti, spazi e configurazioni interoggettive

Michela Deni

1. Introduzione

Il nostro contributo nasce da una riflessione sull'organizzazione dello spazio nei treni italiani e sulla disposizione degli oggetti che compongono l'arredo dei vagoni¹. Questi interni ci permettono di osservare il rapporto tra *interoggettività* e *intersoggettività*. Nell'analisi che segue, la relazione intersoggettiva verrà considerata a partire dalla sua strutturazione in base all'organizzazione interoggettiva. In altri termini, ancora prima di porre l'attenzione sulla relazione reciproca tra utilizzatori, o tra oggetti e utilizzatori, l'analisi riguarda il livello interoggettuale. Come vedremo, la dimensione interoggettiva comporta una trasformazione delle relazioni intersoggettive. Gli oggetti infatti, proprio per le relazioni inter-oggettuali che intrattengono, costruiscono gli spazi, allo stesso tempo manipolano l'utilizzatore e lo indirizzano verso sequenze d'azione specifiche e, di conseguenza, modificano le interazioni umane. Tutti questi modi di agire degli oggetti evidenziano il loro carattere fattitivo². Per quanto riguarda il condizionamento prossemico che comportano e le conseguenze sulla regolamentazione delle azioni reciproche, si possono indicare come esempi interessanti queglii oggetti che promuovono e garantiscono regole sociali, culturali e morali: dispositivi come i contapersone nei luoghi pubblici; i fermaporte che rallentano il corso della porta che si chiude da sola e senza rumore³; i braccioli delle poltrone che funzionano da *contrassegni di confine*⁴ garantendo il rispetto dello spazio personale; così come la forma di sedie o panchine che prevedono distanze reciproche codificate e posture obbligate (si pensi, in alcune stazioni della