

1. Premessa

Questo contributo si concentrerà su alcune composizioni in cui è messa in forma una tensione sul limite delle immagini, tensione che invita a riflettere sullo statuto di opera d'arte. Si tratta di un tema che potenzialmente apre una pluralità di percorsi e che in questa sede cercherò di mettere a fuoco a partire da una riflessione sulla cornice dell'opera, cornice da intendersi in senso non solo materiale ma anche teorico, quindi come margine che marca un limite di ordine epistemico, deputato a sancire o a riscrivere la distinzione tra ciò che è rappresentazione e ciò che non lo è.

Come ben riassume J.-C. Lebensztejn “toccare la cornice è toccare l'arte, è toccare lo statuto che gli conferisce la nostra cultura” (Lebensztejn 1999, p. 207 trad. mia)¹, e non sorprende che Nelson Goodman includa la cornice tra i fattori di implementazione di un'opera, strumento capace di “far funzionare qualsiasi opera come arte” (Goodman 1984, p. 48).

Nel corso di questa breve disamina attingeremo principalmente alle formulazioni di L. Marin. Senza poterle ripercorrere in modo puntuale, mi preme tuttavia ricordare come Marin cerchi di disimpiccare la complessità del dispositivo della cornice mettendone in luce la centralità dell'istanza di ricezione, l'inquadratura infatti è posta a opera terminata, si rivolge allo spettatore e non al pittore, è inoltre prescrittiva del soggetto osservatore, in quanto ne modella lo sguardo, istruendolo a un “far sapere” e a un “far credere” in relazione all'immagine. È altresì centrale la componente spaziale, in quanto la soglia è luogo di articolazione, mai data una volta per tutte, dello spazio della rappresentazione in relazione a quello esterno ad essa, è limite topologico complesso. Il margine dell'opera, inoltre, si fa carico della componente intransitiva, *presentativa*² della rappresentazione, è “deittico iconico” che dice “questo” presentandoci così lo spazio rappresentato.

La riflessione di Marin incrocia quella di altri pensatori, e in particolare di J. Derrida (1978), nel momento in cui definisce la cornice come luogo teorico denso, che pone in essere un'aporia della nozione di limite, in quanto né esterna né interna alla rappresentazione.

Questa doppia negazione, che definisce la cornice come luogo neutro, ci invita a esplorare le tangenze con quanto teorizzato in ambito semiotico, e in particolare con il termine neutro della struttura elementare della significazione. A questo proposito è centrale la riflessione sviluppata da F. Marschani (1990), e che non ripercorreremo nella sua complessità, ci preme però ricordare come il neutro occupi una posizione necessaria e paradossale insieme: paradossale poiché la sua definizione in quanto doppia negazione lo espelle dal campo semantico di riferimento, posizione tuttavia necessaria perché rappresenta una sorta di limite del campo categoriale. Una simile formulazione rimanda, peraltro, alla casella vuota delezuziana³, casella che circola tra le serie e che manca sempre al proprio posto, luogo su cui



Nello spazio liminale dell'opera: regimi sensibili e astrazione

Francesca Polacci

si incardina la significazione e al contempo sfugge sempre a se stesso, non consentendo mai una presa diretta del senso.

La cornice in quanto luogo neutro si configura dunque anche come principio dinamico di articolazione del senso, in cui possono collocarsi operazioni tese a riformulare lo statuto teorico della rappresentazione. Mi preme evidenziare come, all'interno del presente percorso, lo statuto neutro della cornice debba essere considerato un presupposto rispetto al quale le opere in esame realizzano uno scarto, almeno questa è l'ipotesi che proveremo a sviluppare. Ossia nel momento in cui rivolgiamo lo sguardo a composizioni che riflettono sul margine, che lo aprono e per così dire ci guardano dentro, ci accorgiamo che queste stesse opere mettono in discorso le contraddizioni che abitano il limite delle immagini.

Saranno prese in esame composizioni che si collocano tra fine Ottocento e inizio Novecento, momento in cui è il sistema delle arti a essere posto in questione e dunque un'indagine sul margine può dimostrarsi particolarmente densa di ricadute. Nello specifico, esploreremo due casi a nostro avviso interrelati, in cui il lavoro sul limite ha un esito speculare e inverso, nonché deve essere posto in relazione con le rispettive estetiche sviluppate dai due artisti presi in considerazione⁴.

2. Sul margine neoimpressionista di Seurat

Talune composizioni di Seurat si dimostrano particolarmente interessanti in seno alla problematica brevemente tratteggiata. Il maggiore esponente del neoimpressionismo nella sua brevissima e fulminante carriera, basti pensare che muore a soli 31 anni, dedica una particolare attenzione alla cornice, e in talune opere interviene a distanza di alcuni anni, quindi retrospettivamente, a ridipingerne il contorno⁵.

Vorrei provare ad argomentare un'ipotesi più generale,

che sarà poi circoscritta nel corso del saggio, secondo la quale il lavoro che l'artista porta sui margini dei suoi dipinti entra in stretta consonanza con la sua estetica, in altri termini, cercheremo di mostrare come quanto realizzato sui limiti dell'immagine sia complementare all'indagine sulla resa neoimpressionista del colore.

Come noto, la tecnica pointilliste prevede che la luminosità sia ottenuta non per fusione dei colori sulla tavolozza, ma per giustapposizione di toni primari, in forma di piccoli puntini. Tecnica che è l'esito dell'incontro tra le ricerche sviluppate in ambito scientifico, in particolare la fisiologia ottica, e quelle sviluppate in ambito estetico, e il testo che fa da raccordo tra le due è quello di Ogden Rood *Teoria scientifica dei colori e sua applicazione all'arte e all'industria* del 1879, opera in cui Rood mostra come la fusione per sintesi retinica è da cinquantacinque a settanta volte più luminosa rispetto a quanto riusciremmo ad avere mescolando i colori sulla tavolozza. Nelle opere dei neoimpressionisti la componente fisiologica-percettiva è messa in forma, diviene oggetto di elaborazione estetica. In particolare, vedremo come il problema delle forme di percezione sia tematizzato dalle composizioni selezionate. Ossia è nel passaggio dalla regola paradigmatica – che prevede l'equivalenza di alcune unità cromatiche – alla trasposizione sintagmatica, in cui queste unità sono combinate in forma discorsiva all'interno di un singolo testo, che si dà un'operazione di messa in discorso di differenti regimi percettivi.

È forse fin troppo superfluo ricordare come il pointillisme sia prescrittivo, affinché avvenga la ricomposizione cromatica, di un soggetto osservatore previsto a una certa distanza. Con soggetto osservatore deve intendersi, coerentemente a quanto formulato in ambito semiotico, un'istanza disincarnata prevista dal testo e iscritta in esso indipendentemente dalla presenza fisica di un soggetto fenomenico⁶.

Una simile accezione è qui particolarmente rilevante in quanto è fondamentale rimarcare il passaggio da un livello fisiologico, convocato nei trattati di ottica – a proposito della sintesi retinica dei colori primari – a uno discorsivo, in cui indipendentemente dalla presenza di uno spettatore che realizza la sintesi retinica l'opera tematizza uno specifico regime percettivo/sensibile, regime su cui può innestarsi una presa estetica dell'enunciato visivo⁷.

Un caso interessante in cui l'elaborazione della cornice in relazione alla tecnica pointilliste è piuttosto articolata è *Embochure sur la Seine, soir Honfleur* (1886) (Fig. 1) di Seurat. Sulla cornice in legno sono dipinti colori complementari a quelli della composizione, ossia in alto a destra e a sinistra risaltano i rossi là dove nella rappresentazione i verdi, e in basso a sinistra nella cornice prevale il verde a fronte del rosso dominante della composizione. Dunque il limite del quadro diviene uno spazio funzionale a esaltare gli effetti luministici della rappresentazione.

Altro elemento significativo è la luce riflessa sulla corni-

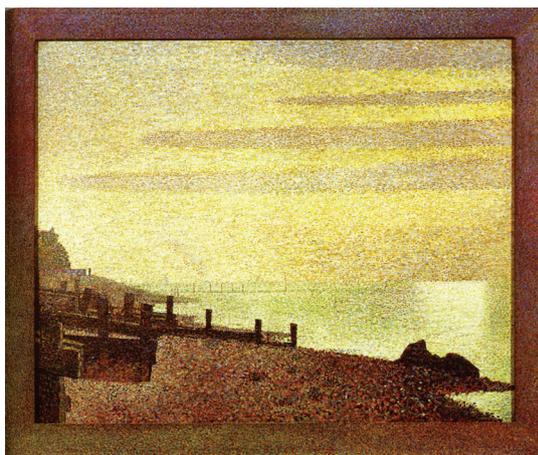


Fig. 1 – G. Seurat, *Embouchure de la Seine, soir, Honfleur*, 1886, olio su tela, 64,2 x 80 cm, New York, The Museum of Modern Art.

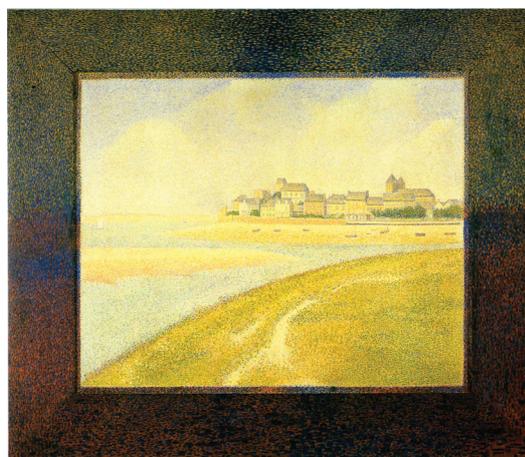


Fig. 2 – G. Seurat, *Le Crotoy, amont*, 1889, olio su tela, 70,5 x 86,7 cm, Detroit, The Detroit Institut of Arts.

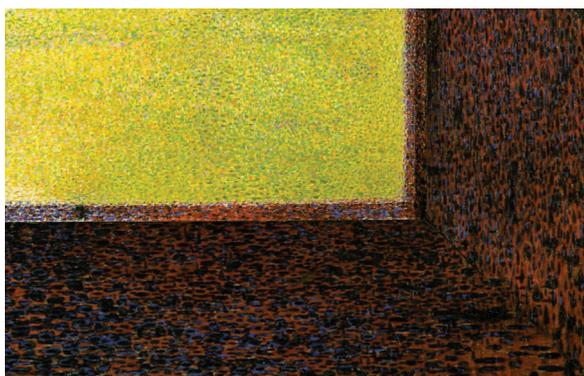


Fig. 2a – G. *Le Crotoy, amont*, 1889, particolare.

ce in basso a sinistra: si tratta della luce che appartiene allo spazio rappresentato (è la luce del tramonto che si riflette sull'inquadratura), pertanto attraverso l'elemento luminoso la rappresentazione deborda oltre i propri margini, instaurando una continuità con lo spazio esterno all'opera⁸.

Ora, un simile lavoro sul limite trasforma la funzio-

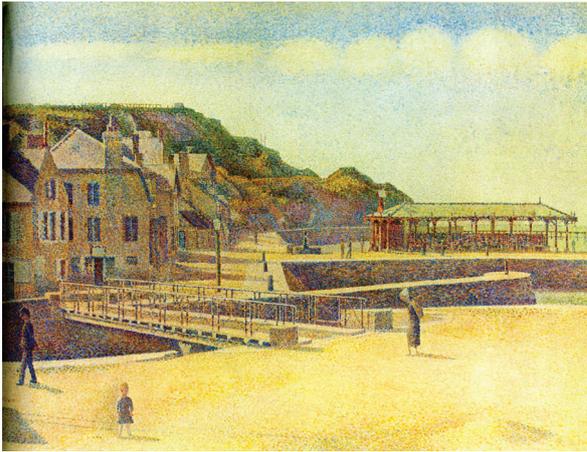


Fig. 3 – G. Seurat, *Port-en-Bessin, le pont et les quais*, 1988, olio su tela, 67 x 84,5 cm, Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts.

ne classica della cornice. Questa infatti contribuisce all'iscrizione della profondità nella rappresentazione, anche grazie alla proiezione di un'ombra all'interno dello spazio rappresentato. La cornice si configura pertanto come un operatore sintattico che mette in relazione la luce esterna al dipinto con quella interna. Nell'opera di Seurat il trattamento della luce rappresentata (quella del tramonto) in *relazione* alla cornice inverte la funzione dell'inquadratura, in quanto il margine assume la luce dello spazio rappresentato ponendosi così in continuità con questo stesso.

È pertanto in virtù di una simile articolazione della luce e della complementarità cromatica sopra indicata, attraverso cui il principio sintattico del pointillismo è trasposto alla *relazione* tra rappresentazione e inquadratura, che quest'opera costruisce il margine come luogo abitato dalla rappresentazione.

Spostando lo sguardo alla storia materiale del dipinto, implicita conferma dell'efficacia dell'operazione di Seurat ce la offre il MoMA di New York, i cui curatori hanno sentito l'esigenza di riquadrare con un'ulteriore cornice dorata la composizione.

Ci sembra interessante rimarcare come un simile utilizzo del colore, che ne magnifica la natura relazionale, per cui una vibrazione luminosa è ottenuta per giustapposizione di colori primari, metta l'accento su una qualità del cromatismo che è stata al centro della riflessione, fra gli altri, di Wittgenstein, e il riferimento è al suo *Osservazioni sui colori. Una grammatica del vedere*, raccolta di manoscritti redatti tra il '50 e il '51 e poi pubblicati nel '77. Raccolta in cui il filosofo osserva come un colore non abbia valore in sé ma solo nel momento in cui è situato in un sistema di relazioni. E a tal proposito è significativo l'esempio proposto da Wittgenstein di una fotografia in bianco e nero all'interno della quale distinguo dalle tonalità di grigio che un ragazzo è biondo, e ciò non perché "vedo" il biondo ma in quanto situo le differenti tonalità in un sistema di posizioni reciproche⁹. Rivolgendo di nuovo lo sguardo a Seurat, vediamo

come in *Le Crotoy*, 1889 (Fig. 2) sia realizzato un lavoro sul margine analogo a quanto visto per *Embochure sur la Seine*, quindi di complementarità tra colori della rappresentazione e dell'inquadratura. Non entreremo dunque nel merito di un simile aspetto ma metteremo a fuoco *Le Crotoy* in relazione alla resa della firma. L'artista applica la tecnica pointilliste anche al segno autografo: come si vede anche in *Port en Bassin* (1888) (Fig. 3) Seurat adotta una firma pointilliste, operando però una variazione rispetto alla tecnica puntinista, in quanto inserisce tutti puntini monocromatici che non devono essere ricomposti in virtù di contrasti.

In *Le Crotoy* (Fig. 2a particolare), come in altre successive, la firma costituita da puntini monocromatici e posta su di un bordo dipinto, diviene *limen* che si disfa, in quanto tende a essere assorbita dalla scomposizione cromatica. L'effetto percettivo riprodotto è quello di una scarsa visibilità del segno autografo, le pennellate blu sono infatti identiche a quelle che danno forma alla finta cornice, ma a differenza di queste ultime i puntini che generano la firma si addensano intorno a direttrici plastiche che definiscono la sagoma di lettere alfabetiche. Il nome di Seurat tende così a celarsi parzialmente in seno alla scomposizione puntinista del colore, per rivelarsi solo a uno sguardo ravvicinato.

Una simile elaborazione della firma è densa di ricadute: se sancisce il momento terminativo del fare dell'artista, sanzionando l'enunciato pittorico come concluso¹⁰, in questo caso la sua indistinzione rende incerto il margine temporale dell'opera, limite che così viene riscritto anche sotto il profilo della temporalità implicata e non solo dell'articolazione dello spazio come visto sopra.

La scomposizione non cromatica, ma plastica, a cui Seurat sottopone la firma rivela, inoltre, una riflessione che l'artista sviluppa sulla propria estetica attraverso il segno autografo. A questo proposito può essere utile recuperare quanto M. Schapiro osserva sul pointillismo, ossia, nel "mondo-immagine" di Seurat, ci dice il critico statunitense: "il continuo è costituito dal discreto, le masse solide emergono da una diffusione infinita di piccoli punti: un mistero del venir-alla-luce per l'occhio" (Schapiro 1982b, p. 104). La traduzione dell'ultima parte della frase forse non rende perfettamente il senso dell'originale, dove leggiamo "a mystery of coming-into-being for the eye"¹¹, quindi "un mistero del passaggio all'essere per l'occhio". La scomposizione puntinista, nella lettura offerta da Schapiro, ci mostra dunque *il mistero del venir al mondo dell'immagine*.

Mistero, aggiungo, che si cela in una visione ottica (nel senso di visione *optische*¹²) del dipinto, là dove il soggetto osservatore è previsto a una distanza tale da ricomporre i piccoli punti in una massa omogenea, viceversa il mistero del "passaggio all'essere" dell'immagine tende a dis-velarsi nel momento in cui lo sguardo si avvicina e coglie lo sparpagliamento dei puntini, la discontinuità delle piccole pennellate.

La firma di Seurat prescrive proprio questo secondo

regime di visione, ossia una visione tattile (*haptische*), ravvicinata, mettendo in discorso un ulteriore regime di percezione.

Ma ancora, è significativo che proprio attraverso la firma sia dis-velato il funzionamento percettivo ed estetico dell'immagine pointilliste e che questa stessa tenda a dissolversi in una massa indistinta di puntini. Ossia, non solo il processo puntinista è mostrato metateoricamente, in quanto le pennellate sono tutte monocromatiche, ma la parziale dissoluzione del nome di Seurat nello stile pointilliste sembra riscrivere la relazione autoriale tra artista e opera: in questo caso l'artista è indicato essere lo stile dell'opera più che l'autore stesso, il cui statuto e ruolo, ereditato dalla tradizione rinascimentale, sembra così essere messo in causa.

Ed è nello scarto tra regime ottico e tattile, in cui il processo di formazione dell'immagine si dis-vela, che è suscettibile di innestarsi la presa estetica del senso. A questo proposito ci sembra importante ricordare il passaggio che A.J. Greimas (1987) dedica a Palomar di Calvino: "Il suo sguardo [di Palomar] avanza [...] «fino a sfiorare la pelle tesa», prolungando così l'isotopia visiva attraverso la tattilità. Ora il tatto è qualcosa in più di ciò che l'estetica classica gli riconosce – capacità di esplorazione dello spazio e apprensione dei volumi: esso si situa tra gli ordini sensoriali più profondi, esprime prossemicamente l'intimità ottimale e manifesta, sul piano cognitivo, la volontà di una congiunzione totale" (Greimas 1987, p. 22). E nella rilettura proposta da G. Marrone (1995) è evidenziato come sia il passaggio dalla vista al tatto che consente l'intravisione di un nuovo stato di cose permettendo l'accesso alla presa estetica dell'opera. Nella diversità delle realizzazioni discorsive, e senza poter immaginare una generalizzazione di una simile dinamica, ci sembra tuttavia significativo come anche nel caso in analisi si apra lo spazio per una presa estetica proprio nello scarto tra due regimi percettivi.

Dopo aver visto come firma e cornice, entrambi dispositivi liminali, lavorano in due composizioni di Seurat dissolvendo il limite dell'opera, indico quello che può essere inteso come un contro-esempio: l'opera di Severini, *Ritmo plastico de 14 luglio* (1913) (Fig. 4). Come ben evidente da questa composizione, non tutti gli interventi che invadono il margine sono funzionali a porre in causa il limite tra spazio della rappresentazione e spazio esterno a essa. In questo caso, esattamente al contrario di quanto visto per Seurat, i tratti che investono la cornice accentuano la funzione di separazione svolta dall'inquadratura stessa, al fine di evidenziare l'effetto di dinamismo della composizione.

3. Limite e astrazione in Mondrian

Un interessante lavoro sulla cornice, che va in direzione differente rispetto quanto visto sin qui, è svolto da Mondrian.

L'ipotesi che vorrei provare a sviluppare – benché in modo piuttosto sintetico – è che la lavorazione del mar-



Fig. 4 – G. Severini, *Ritmo plastico del 14 luglio*, 1913, olio su tela, 85 x 68 cm, Roma, collezione Severini.

gine intervenga attivamente nell'accesso all'astrazione,



Fig. 5 – P. Mondrian, *Albero grigio*, 1911, olio su tela, 78.5 x 107.5 cm, L'Aia, Haags Gemeentemuseum, cat. 30.



Fig. 6 – P. Mondrian, *Melo in fiore*, 1912, olio su tela, 78.5 x 107.5 cm, L'Aia, Haags Gemeentemuseum, cat. 35.

là dove quest'ultima non ha un'accezione univoca, ma l'artista, nel corso della sua produzione, pone in relazione rappresentazione e mondo sensibile attraverso strategie differenti.



Fig. 7 – P. Mondrian, *Alberi in fiore*, 1912, olio su tela, 60 x 85 cm, New York, The Judith Rothschild Foundation, cat. 36.



Fig. 8 – P. Mondrian, *Composition No. II*, 1912, olio su tela, 88 x 115 cm, Otterlo, Kröller-Müller Museum, cat. 49.

A inizio anni '10 Mondrian realizza un'astrazione per de-figurazione, quindi per sottrazione di specificazioni figurative che applica agli oggetti del mondo nel momento in cui li rappresenta sulla tela, e la serie degli alberi è celebre in proposito (Figg. 5, 6, 7). Analogamente avviene con la serie delle facciate e dei prospetti stradali (Figg. 8, 9, 10, 10a)¹³, in cui, benché il risultato sia una griglia fondata sull'opposizione tra verticali e orizzontali, il movimento di astrazione è dello stesso tenore (si veda in particolare la relazione tra la figura 10 e il disegno preparatorio, figura 10a). Prevala la simmetria, non vi è alcuna spinta al superamento dei margini, questi non sono valorizzati, la composizione è centrata, stabile, è peraltro evidente la stretta relazione con il *quadrillage* di matrice cubista. E' impostata una visione sinottica, il soggetto osservatore presupposto è un'istanza che domina quanto rappresentato, che abbraccia tutto. La relazione tra rappresentazione e mondo si dà per riduzione delle qualità mondane a partire da un occhio capace di dominare quanto messo in scena¹⁴.

Esattamente al contrario rispetto al processo per de-figurazione, a fine anni '10 Mondrian adotta la così



Fig. 9 – P. Mondrian, *Tableau No. I*, 1913, olio su tela, 96 x 64 cm, Otterlo, Kröller-Müller Museum, cat. 50.

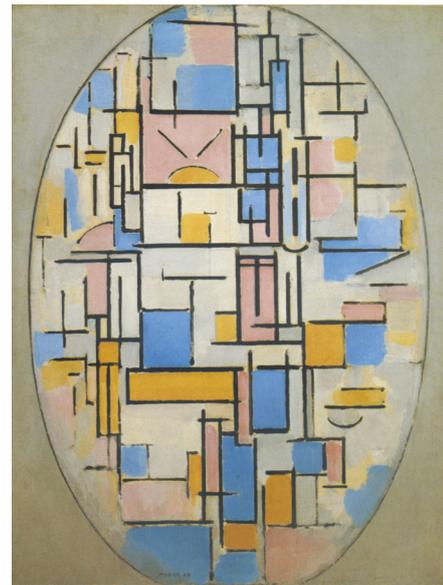


Fig. 10 – P. Mondrian, *Composizione ovale con piani di colore 1*, 1914, olio su tela, 107.5 x 79 cm, New York, The Museum of Modern Art, cat. 57.

detta "griglia modulare" attraverso la quale ottiene un risultato speculare e inverso rispetto a quanto appena visto. A questo proposito sono significative le opere con formato a losanga (Figg. 11 e 12). Queste composizioni pongono un problema relativo ai limiti dell'immagine e dunque alla sua cornice secondo un duplice punto di vista. Innanzi tutto sembrano invertire la relazione tra formato/cornice da un lato e mondo sensibile dall'altro, ossia il formato non è più quel campo all'interno del quale adattare una trasposizione regolata delle qua-

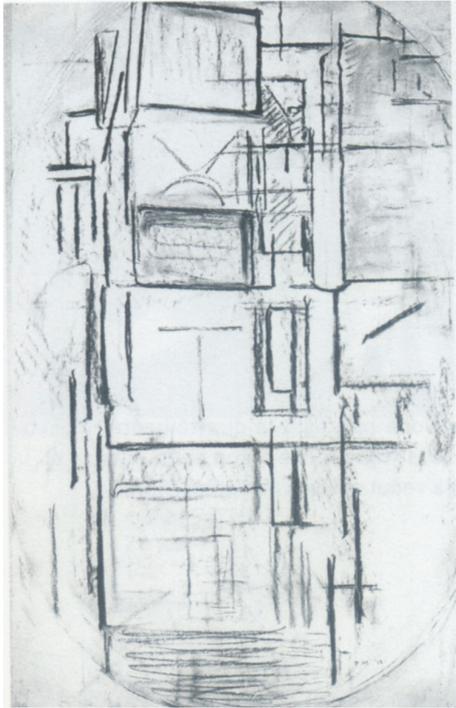


Fig. 10a – P. Mondrian, Facciata laterale, 1914, carboncino su carta, 104.2 x 61.6 cm, New York, Marlborough Gallery.

lità mondane, ma questo stesso ritaglia una porzione di mondo, offrendocene un prelievo casuale, una sorta di “stampino” che però non dà forma a quanto isola, ma lo restituisce con un effetto di impersonalità e automazione.

Secondariamente attingo a una considerazione di C.L. Ragghianti (1962) provando a svilupparla brevemente. Il critico suggerisce che la modularità geometrica di queste opere incrina il concetto di “personalità artistica”, insinuando una differente accezione di astrazione, nei termini di arte astratta in quanto arte collettiva. Se accettiamo che tali composizioni mettano in causa l’idea di arte come prodotto di un singolo, narcotizzando dunque l’istanza soggettiva presupposta a ogni enunciato, possiamo sostenere che si tratta di opere che aprono un interrogativo circa la definizione di arte e di artista, che si interrogano – e ci interrogano – su *quando* qualcosa possa essere definito arte, nonché *esemplificano* – ancora in senso goodmaniano – una specifica accezione di astrazione¹⁵.

La terza e ultima fase, così detta “neoplastica”, comprende le opere più note di Mondrian ed è anche la più complessa, (Figg. 13 e 14). Tra griglia geometrica e mondo sensibile non c’è rapporto di riduzione di qualità mondane come nel primo caso, ma il reticolo e il cromatismo valgono nelle loro relazioni “pure” di linee e colore.

Inoltre, sebbene non intendiamo addentrarci nelle complesse relazioni tra l’opera di Mondrian e l’architettura a lui contemporanea¹⁶, ci preme tuttavia ricordare le possibili continuità, poste in rilievo da Ragghianti

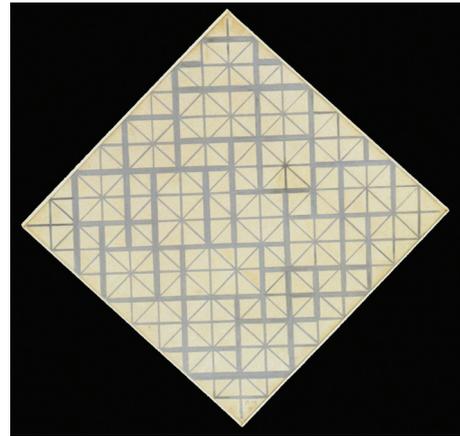


Fig. 11 – P. Mondrian, Composizione con griglia 4 (Losanga), 1919, olio su tela, 60 x 60 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, cat. 79.

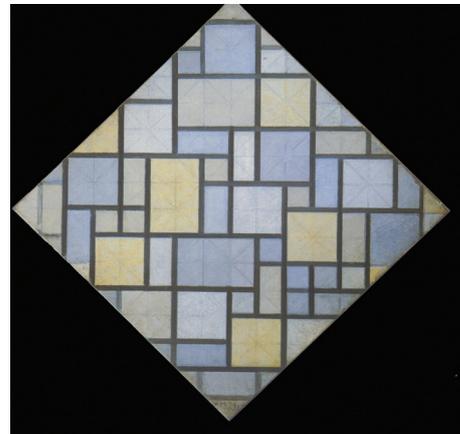


Fig. 12 – P. Mondrian, Composizione con griglia 5 (Losanga), 1919, olio su tela, 60 x 60 cm, Otterlo, Kröller-Müller Museum, cat. 80.

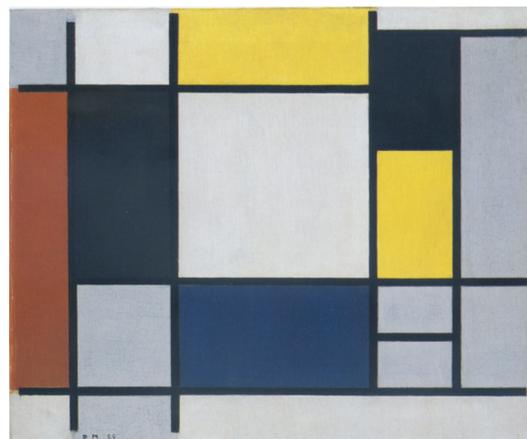


Fig. 13 – P. Mondrian, Composizione con giallo, rosso, nero, blu e grigio, 1920, olio su tela, 51.5 x 60 cm, Amsterdam, Stedelijk Museum, cat. 88.

(1962), tra le opere neoplastiche e la scansione dello spazio propria all’architettura olandese del XVII secolo (Figg. 15, 16, 17) e a quella Giapponese, si vedano a questo proposito le figure 18 e 19¹⁷.

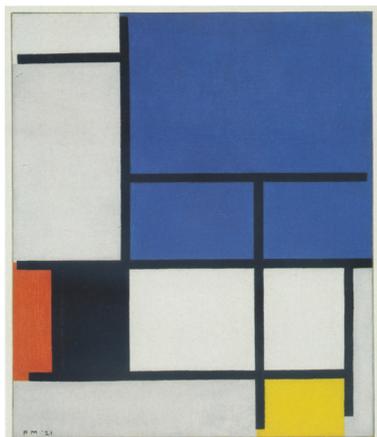


Fig. 14 – P. Mondrian, Composizione con grande piano blu, rosso, nero, giallo e grigio, 1921, olio su tela, 51.5 x 60 cm, Dallas, Museum of Art, cat. 92.



Fig. 15 – Amsterdam sec. XVIII

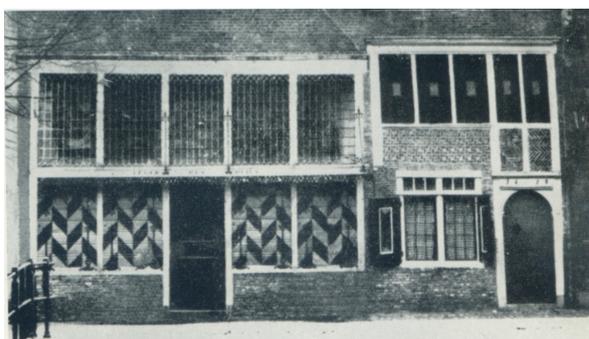


Fig. 16 – Case ad Amersfoort (Utrecht) sec. XVII.



Fig. 17 – Schiera di case, 1642, Amsterdam.

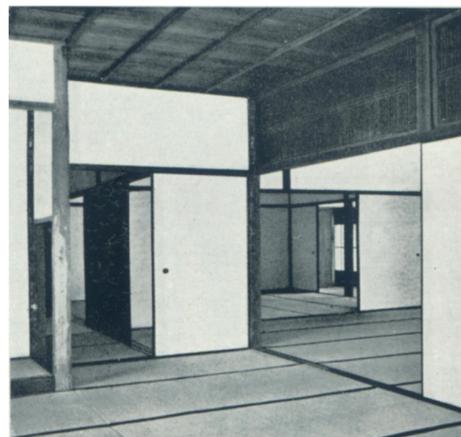


Fig. 18 – Interno di Palazzo di Katsura.

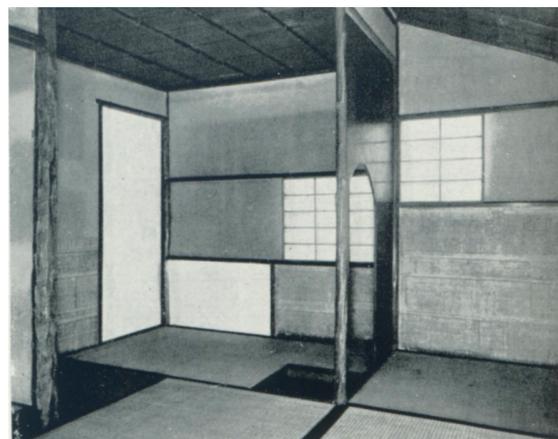


Fig. 19 – Tokonoma, stanza del tè Jo-an, Oiso (Tokyo).

In seno al percorso proposto ci sembrano significative le tangenze tra architettura ed elaborazione del rapporto tra griglia e formato, là dove la cornice/formato non imposta più una simmetria né circoscrive quanto rappresentato, la griglia si sovrappone infatti con un apparente effetto di casualità. Se vi è una *traduzione* sulle due dimensioni della scansione volumetrica e geometrica che contraddistingue alcuni edifici architettonici, o quanto meno se sulle tele di Mondrian sono presenti analoghe *relazioni* che regolano il rapporto tra elementi non figurativi, la differenza precipua – rispetto al modello architettonico – si insinua, almeno questa è la nostra ipotesi, nel trattamento del margine, quindi nel superamento della cornice/formato in quanto elemento capace di “cingere” e contenere quanto messo in forma. A questo proposito potremmo aggiungere, avvalendoci di una generalizzazione, che sembra essere valorizzata, per differenza, la portata architettonica inscritta nell’inquadratura stessa: questa viene evocata e contemporaneamente negata. Peraltro la presenza di una dimensione “architettonica” in seno al dispositivo della cornice è stata posta in luce da Marin in relazione al campo semantico coperto dalle tre lingue: francese, italiano e inglese, rispettivamente “cadre”, “cornice” e “frame”. Marin evidenzia come con *cornice* l’italiano adotti “un

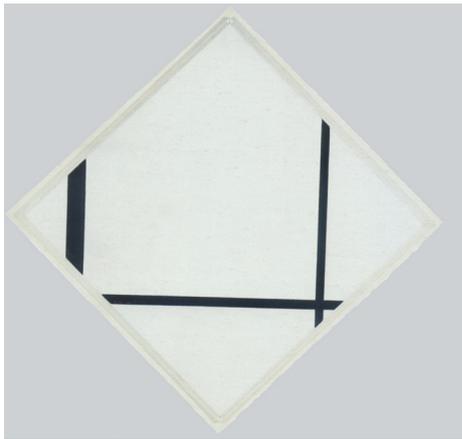


Fig. 20 – P. Mondrian, *Composition IV* (composizione a losanga con tre linee nere), 1929, olio su tela, 78.2 x 78.2 cm, Yale University Art Gallery, cat. 120.



Fig. 21 – P. Mondrian, *Composition No. I*, 1930, olio su tela, 78.2 x 78.2 cm, Kunstmuseum Winterthur, cat. 126.

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 pregnanza e di sporgenza¹⁸ (Marin 1994, p. 200). Se le verticali e le orizzontali delle opere neoplastiche valgono in quanto relazioni tra linee e superfici cromatiche scardinando l'operazione di riduzione alla base di un'astrazione per de-figurazione, ci sembra pur tuttavia degno di nota il lavoro realizzato sul margine in rapporto alla funzione svolta da questo stesso in architettura. Si tratta di artefatti che ripensano il rapporto tra opera e mondo sensibile non più in termini di trasposizione di talune qualità ma di *presenza*¹⁹ di queste stesse, di natura astratta, sulla tela, nondimeno tali opere non possono eludere la relazione con il formato, quindi con la sostanza dell'espressione che pone la tela in quanto oggetto del mondo. Ecco allora che il bordo diviene un luogo sensibile, che convoca e nega al contempo la qualità architettonica inscritta nel campo semantico implicitamente convocato.

A ciò deve aggiungersi la presenza di opere – come le due sopra ricordate (Figg. 13 e 14) – in cui il reticolo, in alcuni punti, non tocca il margine della composizione¹⁹, e l'effetto ottenuto è quello di evidenziare una *non necessità* nella relazione tra griglia e formato, esattamente al contrario di quanto avverrà, poi, nelle opere di Stella²⁰. Inoltre l'effetto di *non necessità* appena indicato è accentuato da una griglia che, come anticipato, non è più centrata, ma asimmetrica, afocale, tale da proseguire idealmente oltre i margini della composizione, convocando così la spazialità al di là dell'opera. Infine, è significativo come Mondrian vada a riscrivere la relazione tra spazio della rappresentazione e spazio esterno a essa intervenendo anche sulla cornice, nella sua consistenza materiale, e l'operazione che realizza va ad alterarne il dispositivo teorico, sottraendola alla neutralità presupposta.

Come vediamo in queste opere (Figg. 20 e 21) l'artista inserisce una cornice dietro il telaio, sotto forma di una serie di listelli bianchi, in modo tale che la tela venga in avanti rispetto alla parete, costituisce una sorta di piedistallo che inverte la funzione dell'inquadratura. A fronte di una cornice classica che imprime profondità all'opera, intervenendo attivamente nella resa di una terza dimensione simulata, l'operazione di Mondrian fa sì che l'opera in questione costruisca lo spazio dell'osservatore come invasato dall'artefatto stesso.

È così negata la rappresentazione come superficie suscettibile di accogliere un al di là del dipinto e posto il quadro come oggetto del mondo. La relazione tra un al di qua e un al di là della superficie è messa in causa manipolando il dispositivo dell'inquadratura, che prevede, in questo caso, un al di qua dell'opera nelle tre dimensioni. Un nuovo statuto di opera d'arte sembra essere rifondato a partire proprio da un lavoro sul dispositivo della cornice che implica l'osservatore nella sua contiguità visiva e tattile all'oggetto quadro.

Note

- 1 Nell'originale leggiamo: "Toucher au cadre, c'est toucher à l'Art, au statut que lui fait notre culture".
- 2 Marin (1994) indica due dimensioni costantemente convocate dalla rappresentazione, una mimetica, in cui è valorizzata la componente transitiva (qualcosa di assente è sostituito con qualcosa di presente) e una intransitiva o "presentativa", in cui è magnificata l'etimologia latina del termine, *re-praesentatio*, dove quindi è in primo piano l'operazione di mostrare, presentare qualcosa.
- 3 Cfr. Deleuze (1973).
- 4 Più in generale il *corpus* proposto non è da intendersi "chiuso", ma aperto, suscettibile di arricchirsi ulteriormente in funzione dell'avanzamento di un lavoro attualmente *in fieri*.
- 5 Per una sintetica, ma approfondita ricognizione sull'utilizzo della cornice in Seurat, cfr. Herbert (1991).
- 6 Cfr. Fontanille (1987).
- 7 Facciamo riferimento in particolare alle formulazioni di Greimas (1987).

8 Con spazio “esterno” deve intendersi non lo spazio storicamente determinato della sala del museo – che è suscettibile di entrare in gioco però a un altro livello di pertinenza –, ma lo spazio previsto dal dispositivo della cornice, dunque costruito dal testo, inscritto nelle relazioni tra le forme dell’espressione messe in discorso.

9 Tale passaggio è ripreso, peraltro, da R. Bodei (1990) nel suo saggio sul pointillisme, dove è fornita un’interpretazione in termini *relazionali* dell’esempio di Wittgenstein. O ancora, mi sembra significativo un altro frammento che va nella medesima direzione: “Descrizione di un *puzzle* mediante la descrizione dei suoi pezzi. Assumo che questi pezzi non ci facciano mai riconoscere una forma tridimensionale, ma che appaiano come pezzettini piani, monocromi o policromi. Solo una volta che siano stati messi insieme, una certa cosa diventa ‘ombra’, un’altra uno ‘splendore’, un’altra ancora una ‘superficie concava o convessa monocromatica’, e così via” (Wittgenstein 1977, p. 4 corsivo mio).

10 A questo proposito cfr. Calabrese-Gigante (1989).

11 Si veda pag. 101 della versione inglese originale.

12 Il riferimento è alla teoria puro visibilista, in particolare cfr. Hildebrand (1893), e per le tangenze con il paradigma semiotico si veda l’approfondita disamina critica proposta da Lancioni (2012), al quale rivolgo un grazie sentito per avermi offerto, con la generosità di sempre, la possibilità di discutere questo lavoro con lui.

13 Peraltro l’operazione di defigurazione che riduce l’opera a opposizioni di verticali e orizzontali tende ad annullare la distinzione tra punto di vista frontale e dall’alto, la serie dei prospetti stradali e delle facciate risultano infatti indistinguibili sotto questo profilo.

14 Cfr. Thürlemann (2009), saggio in cui sono messe a fuoco differenti strategie di costruzione del punto di vista nelle carte geografiche, in cui dunque la questione dell’enunciazione visiva è posta in relazione alla costruzione di una posizione di dominio del soggetto osservatore previsto dal testo.

15 Cfr. Goodman (1978, 1984).

16 Cfr. Bois (1987).

17 Un simile parallelismo ovviamente comporta dei rischi ed è possibile solo a fronte di talune generalizzazioni, in quanto vi è una trasformazione inerente ai materiali, alla volumetria, etc., tuttavia in seno al presente percorso interessa in relazione a un problema specifico che è quello dell’inquadratura, questione che attraversa contemporaneamente architettura e pittura.

18 Là dove nel francese “cadre” è valorizzata l’accezione di “bordo”, nell’inglese “frame” quella di “telaio”.

19 Fra l’altro tale aspetto nei contributi critici è rimasto prevalentemente in ombra, fa eccezione il saggio di Bois (1994).

20 Una riflessione inerente alla relazione tra griglia e formato rispettivamente in Mondrian e Stella è presente in Fried (1998): l’autore sottolinea la necessità di tale relazione nelle opere di Stella e l’effetto di casualità in quelle di Mondrian.

Bibliografia

- Belli, G., Rella, F., a cura, 1990, *L’età del divisionismo*, Milano, Electa.
- Bodei, R., “Un paradigma ‘fin-de-siècle’: dividere e contrapporre”, in Belli, G., Rella, F., a cura, 1990, pp. 137-153.
- Bois, Y.-A., et al. a cura, 1994, *Piet Mondrian (1872-1944)*, ABC/Mondrian Estate; trad. it. *Piet Mondrian*, Leonardo Arte, Milano, 1994.

- Bois, Y.-A., “L’iconoclasta”, in Bois, Y.-A., et al. a cura, 1994, pp. 313-374.
- Bois, Y.-A., 1984, “Mondrian and the Theory of Architecture”, in “Assemblage”, n. 4, pp. 102-130.
- Brayer, M.-A., 1991, “Figures d’inclusion d’un topique: le motif du cadre dans la peinture américaine des années 1960”, in “Annales d’Histoire de l’Art et de l’Archéologie de l’Université libre de Bruxelles”, n. 13, pp. 95-107.
- Cachin, F., Herbert, R.L., a cura, 1991, *Seurat*, Paris, Réunion des Musées Nationaux.
- Calabrese, O., Gigante, B., 1989, “La signature du peintre”, in “La part de l’œil”, 5, pp. 27-43.
- Chevreul, M.-E., 1839, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, Paris, Pitois-Levrault.
- Deleuze, G., 1973, “A quoi reconnaît-on le structuralisme?”, in Châtelet, F., a cura, *Histoire de la philosophie*, Paris, Hachette; trad. it. *Lo strutturalismo*, Milano, SE 2004.
- Derrida, J., 1978, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion.
- Fontanille, J., 1989, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l’observateur*, Paris, Hachette.
- Fried, M., 1998, “Three American Painters: Noland, Olinski, Stella” (1965), in *Art and Objecthood*, Chicago and London, The University of Chicago Press, pp. 213-265.
- Goodman, N., 1978, *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis-Cambridge, trad. it. *Vedere e costruire il mondo*, Roma-Bari, Laterza, 1988.
- Goodman, N., 1984, *Art in Theory and in Action in Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press; trad. it. *Arte in teoria arte in azione*, Milano, et al./Edizioni 2010.
- Greimas, A.J., 1987, *De l’imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac; trad. it. *Dell’imperfazione*, Palermo, Sellerio 1988.
- Herbert, L., “Bordures et cadres peints de Seurat”, in Cachin, F., Herbert, R.L., a cura, 1991, pp. 424-425.
- Hildebrand, A., 1893, *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*, Strassburg, Heitz & Mündel; trad. it. *Il problema della forma nelle arti figurative*, Milano, Aesthetica 2001.
- Krauss, R., 1985, “Grids”, in *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge; trad. it. “Griglie”, in *L’originalità dell’avanguardia e altri miti modernisti*, Roma, Fazi 2007, pp. 13-27.
- Lancioni, T., 2012, *Il senso e la forma. Il linguaggio delle immagini fra teoria dell’arte e semiotica*, Firenze, La Casa Usher.
- Lebensztejn, J.-C., 1999, “A partir du cadre (vignettes)”, in *Annexes-de l’œuvre d’art*, Bruxelles, Ed. La part de l’Œil, pp. 183-223.
- Lebensztejn, J.-C., 2009, “Passage. Notes sur les idéologies de la première abstraction”, in “Les Cahiers du MNAM”, n. 108, pp. 5-29.
- Marin, L., 1994, *De la représentation*, Daniel Arasse et alii, a cura, Paris, PUF; trad. it. parz., L. Corrain, a cura, *Della Rappresentazione*, Roma, Meltemi 2001.
- Marrone, G., 1995, *Il dicibile e l’indicibile*, Palermo, L’Epos.
- Marsicani, F., 1990, *Ricerche intorno alla razionalità semiotica*, Tesi di Dottorato, Università di Bologna.
- Mondrian, P., 1975, *Tutti gli scritti*, Holtzman, H., a cura, Milano, Feltrinelli.
- Morpurgo-Tagliabue, G., 1972, “Mondrian e la crisi dell’arte moderna”, in “Rivista di Estetica”, anno XVII, pp. 162-221.
- Ragghianti, C.L., 1962, *Mondrian e l’arte del XX secolo*, Milano, Ed. di Comunità.
- Schapiro, M., 1969, “On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs”, in “Semiotica”, pp. 223-42; trad. it. “Alcuni problemi di

- semiotica nelle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine”, in *Per una semiotica del linguaggio visivo*, G. Perini, a cura, Roma, Meltemi 2002, pp. 92-119.
- Schapiro, M., 1982a, “Mondrian. Order and randomness in abstract paintings” (1978), in *Modern Art. 19th and 20th Centuries*, New York, Braziller, pp. 233-261; trad. it. *L'arte moderna*, Einaudi, Torino 1986.
- Schapiro, M., 1982b, “Seurat” (1958), in *Modern Art. 19th and 20th Centuries*, Braziller, New York, 1982; trad. it. *L'arte moderna*, Einaudi 1986, pp. 104-119.
- Scuphor, M., *Piet Mondrian. Life and Work*, New York, Harry Abrams Inc.
- Stoichita, V.I., 1993, *L'instauration du tableau*, Paris, Klincksieck; trad. it. *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore 1998.
- Thürlemann, F., 2009, “Regarder avec les oiseaux. Sur la structure d'énonciation d'un type de carte géographique”, in “Nouveaux Actes Sémiotique” [in linea], n. 112, pubblicato il 6 aprile 2009 <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2940>
- Wittgenstein, L., 1977, *Remarks on Colour*, Anscombe; trad. it. *Osservazioni sui colori. Una grammatica del vedere*, Torino, Einaudi 2000.