



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il  
Tribunale di Palermo  
n. 2 del 17 gennaio 2005  
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati  
gli articoli possono essere riprodotti a  
condizione che venga evidenziato che  
sono tratti da www.ec-aiss.it

## Forme e ruoli della cornice nella rappresentazione pittorica

Luisa Scalabroni

Le cornici sono una diversa dall'altra, forme dell'Ottocento floreale, in argento, in rame, smalto, tartaruga, pelle, legno intagliato: potrebbero rispondere all'intenzione di valorizzare quei frammenti di vita vissuta ma potrebbero essere anche una collezione di cornici e le foto stare lì solo per riempirle, tant'è vero che alcune cornici sono occupate da figure ritagliate da giornali, una inquadra un foglio d'una vecchia lettera illeggibile, un'altra è vuota.

I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

La cornice ha da sempre svolto un ruolo determinante nei meccanismi di produzione e ricezione delle immagini grazie alla sua capacità di separare il mondo fenomenico dalla rappresentazione pittorica e non. La posizione liminare e la funzione di cesura tra queste diverse forme di realtà ne hanno fatto un oggetto ambiguo, luogo di un'articolazione mai semplice, mai data una volta per tutte, tra lo spazio dell'opera e lo spazio dello spettatore. Al tempo stesso elemento di chiusura e condizione dell'aprirsi, confine o luogo di accesso allo spazio finzionale, la cornice sottolinea o occulta la cesura che separa l'immagine dallo spazio circostante, accentra o disperde lo sguardo, rinforza o al contrario pregiudica il dispositivo mimetico messo in atto dalla costruzione prospettica. E si rivela sempre componente essenziale nella creazione della relazione dell'immagine col fruitore.

Obiettivo di questo lavoro è quello di riflettere sulla cornice in quanto espediente che la rappresentazione visiva mette in atto per implicare lo spettatore nel discorso condotto per immagini e, al tempo stesso, di rilevare gli aspetti più interessanti della meditazione della pittura sul proprio statuto di rappresentazione e sui propri mezzi espressivi. Ineludibile punto di riferimento è in questo l'apporto teorico fornito dalla teoria dell'enunciazione (Benveniste 1966; 1974; Greimas e Courtes 1979; 1986) e in particolare quegli aspetti della teoria, come il sistema dei deittici o la polarità io/tu, simulacri testuali della soggettività e della intersoggettività all'interno del discorso linguistico, che sono confluiti nell'ambito di una teoria della ricezione dell'enunciato pittorico. Soprattutto grazie agli studi di Louis Marin che, nell'ottica di una rielaborazione della semantica del visivo, ha rinnovato la proposta di una nuova attenzione agli aspetti della *soggettività* e dell' *intersoggettività* interni



alla rappresentazione visiva. Tra le modalità attraverso le quali un testo visivo iscrive al suo interno la struttura ricettiva dello spettatore, lo studioso ha dedicato particolare attenzione alla cornice per l'importanza che riveste ai fini di una corretta visibilità dell'opera.

La cornice, infatti, è il primo strumento che abbiamo a disposizione per circondare l'immagine, per delimitarla, per chiuderla. Ma chiudere l'immagine significa anche definirla in quanto testo compiuto e completo; significa, cioè, rilevare la sua natura testuale, segnica, artificiale. Marin (2001) la definisce "configurazione della struttura di presentazione della rappresentazione", sottolineando con ciò lo speciale statuto che essa possiede e che la differenzia dalle altre *figure* con cui collabora alla messa in atto del processo ricettivo. Ecco che quell'oggetto apparentemente marginale che è la cornice del quadro finisce per svolgere una funzione determinante nell'instaurazione dello spazio della rappresentazione pittorica e nella modalizzazione dello sguardo che ad essa si rivolge.

### **1. L'autonomia dell'opera, lo spazio della finzione**

La prima e ovvia funzione di una cornice è quella di *chiusura* nei confronti dell'immagine. Una cornice che circonda una tela la protegge e, allo stesso tempo, si propone come *ornamento* dell'immagine dipinta. Funzioni apparentemente banali che, al contrario, alludono a un orizzonte di problemi ben più complesso. A partire dalla considerazione che in pittura, anche nella pittura classica, si danno, pure simultaneamente, più tipi di cornice: esterne, dipinte, raddoppiate, simulate, tipologie alle quali possiamo aggiungere, pensando alle esperienze artistiche contemporanee, cornici "evento" o cornici "oggetto" capaci di inglobare brandelli di mondo reale trasformandoli in componenti della finzione. Queste hanno di volta in volta funzioni differenti: interne o esterne allo spazio da esse delimitato, sono luoghi di passaggio (soglie), o confini invalicabili (limiti) o elementi che servono a annullare qualunque limite materiale o concettuale.

Margine, limite o soglia, la cornice è luogo d'incontro di tutte le aporie che tali nozioni portano con sé. Pertanto, il tema della cornice è spesso divenuto la chiave d'accesso a questioni più generali come quelle dello statuto e dell'autonomia dell'opera d'arte o dell'ornamento, questioni che vanno oltre il significato di un atto di delimitazione che è al tempo stesso chiusura verso l'esterno e apertura alla fruizione e che è pur sempre la funzione principale della cornice.

Per Simmel (1997) la cornice genera isolamento e concentrazione. Lo studioso distingue tra "totalità" e "parti", ossia tra un'esistenza "a sé bastante, in sé conclusa, [...] determinata solo dalla legge della propria essenza" e una che invece sta come un "membro in connessione con una totalità, dalla quale soltanto le proviene forza e senso". Alle totalità autosufficienti appartengono l'anima, la personalità etica e l'opera d'arte:

"[...] l'essenza dell'opera d'arte è quella di essere una totalità per se stessa, non bisognosa di alcuna relazione con l'esterno, e capace di tessere ciascuno dei suoi fili riportandolo al proprio centro. Dal momento che l'opera d'arte è ciò che altrimenti solo il mondo come intero o l'anima possono essere: una *unità* di singolarità – essa si isola, come un mondo per sé, da tutto ciò che le è esterno. Così i suoi confini significano qualcosa di completamente diverso da quelli che si designano come confini di una cosa naturale: in quest'ultimo caso essi non sono che il luogo di una costante esosmosi ed endosmosi con tutto ciò che sta al di là di essi; ma nel caso dell'opera d'arte essi costituiscono quella chiusura incondizionata che esercita in *uno* stesso atto l'indifferenza e la difesa verso l'esterno assieme alla concentrazione unificante verso l'interno" (1997, p. 210).

La cornice dunque, svolge un duplice ruolo essenziale perché escludendo l'ambiente circostante, e dunque anche l'osservatore, dall'opera d'arte, contribuisce a porla "a quella distanza in cui soltanto essa diventa esteticamente fruibile".

La cornice chiude e esclude ma è, al tempo stesso, la premessa indispensabile all'inaspettata istanza di apertura dell'opera. Le proprietà della cornice "si rivelano come ausili ed espressioni sensibili di tale unità interiore del quadro". Pertanto, prosegue Simmel, è importante che la cornice venga pensata per convogliare lo sguardo verso il centro del quadro, evidenziando il limite che separa l'opera dal contesto, impedendo in tal modo che essa possa confondersi con l'ambiente circostante, esorcizzando quel "traviamento [...] che nega l'esser-per-sé dell'opera e proprio per ciò il senso della cornice." (p. 212)

Anche per Ortega y Gasset (1997) la funzione della cornice è quella di delimitare e chiudere l'opera ma non per proteggerne la singolarità e l'autonomia quanto piuttosto per sottolineare lo scarto e la cesura che separano lo spazio tra parete e quadro, lo spazio della realtà da quello dell'irrealtà. La parete ed il quadro fanno parte di due mondi antagonisti, tra i quali non c'è comunicazione. È necessario che il corpo estetico stia separato, attraverso una cornice che isoli e circoscriva l'irreale e lo separi dalla realtà. Oggetto neutro, né parete, né quadro, ma frontiera tra i due mondi, la cornice è dunque una soglia attraverso la quale lo sguardo accede alla dimensione dell'immaginario e, in questo senso, è analoga al sipario che apre e chiude lo spazio della scena teatrale o al silenzio che precede un'esecuzione musicale, alla formula d'apertura di una favola...

"Quando guardo il quadro, entro in un recinto immaginario e adotto un'attitudine di pura contemplazione. Sono, dunque, parete e quadro, due mondi antagonisti e senza comunicazione. Dal reale all'irreale, lo spirito fa un salto, come dalla veglia al sonno.

L'opera d'arte è un'isola immaginaria che fluttua, circondata dalla realtà da ogni parte. Perché avvenga, è, dunque, necessario che il corpo estetico resti isolato dall'ambiente vitale. Per questo il quadro senza cornice, confondendo i suoi limiti con gli oggetti utili, extraartistici che lo circondano, perde bellezza e suggestione. Occorre che la parete ideale sia chiusa subito radicalmente e che, immediatamente, senza titubanze, ci troviamo nel territorio irreale del quadro. Occorre un isolatore. Tale è la cornice.[...]

[...] Frontiera delle due regioni, serve per neutralizzare una breve striscia di muro e serve da trampolino che lancia la nostra attenzione sulla dimensione leggendaria dell'isola estetica." "[...] la cornice ha qualcosa della finestra, così come la finestra ha molto della cornice. Le tele dipinte sono buchi di idealità praticati nella muta realtà delle pareti: brecce di inverosimiglianza a cui ci affacciamo attraverso la finestra benefica della cornice. [...] il quadro è un'apertura di irrealtà che avviene magicamente nel nostro ambito reale." (p. 225)

Il rapporto tra cornice e quadro è essenziale e ha il carattere di "un'esigenza fisiologica", ma non è paragonabile a quello tra l'abito e il corpo. "La cornice non è l'abito del quadro, perché l'abito copre il corpo e, invece, la cornice ostenta il quadro." Elemento necessario alla fruizione del quadro, la cornice non è neppure un *ornamento*, non vive di vita propria, non si mostra.

Laddove l'ornamento esplica la propria funzione solo dopo aver attirato l'attenzione su di sé, la cornice non attira su di sé lo sguardo, tanto che generalmente non ci ricordiamo della cornice di un'immagine. La notiamo solo quando questa si presenta senza il quadro, quando, in altre parole, non compie la sua funzione. Dispositivo di abbellimento e ostentazione, la cornice appare così una sorta di ossimorico ornamento necessario,



imprescindibile accessorio della rappresentazione pittorica. Ortega riprende qui un luogo classico della letteratura sulla cornice.

Già Félibien (1676) scriveva :

“oltre al fatto che le cornici sono d’ornamento ai quadri, esse contribuiscono a farli apparire maggiormente. I mercanti e gli amatori, infatti non mostrano mai i propri quadri se non con una bordura, affinché essi producano un più bell’effetto. E’ per questo che gli italiani dicono che una bella bordura, che essi chiamano cornice, è il ruffiano del quadro”

La preminente considerazione della sua funzione ornamentale ne ha fatto l’oggetto artistico più subordinato al gusto e perciò sostituito senza alcuna reticenza, modificato o riadattato secondo il gusto del collezionista o la moda del momento. Anche un affresco può avere una cornice sia essa di natura architettonica o pittorica ma non si può in questo caso ritenere che essa svolga le stesse funzioni di protezione e isolamento. Possiamo dire che svolge solo una funzione ornamentale? O essa svolge una qualche funzione anche nel caso in cui percettivamente non sia che una forma che delimita un’immagine?

Per Greimas la cornice è il primo strumento che abbiamo a disposizione per chiudere l’immagine, per delimitarla e definirla in quanto testo compiuto. La cornice è un atto di *débrayage* di cui l’autore può servirsi per definire la sua opera come uno “spazio significante” autonomo rispetto all’atto di enunciazione che lo ha prodotto. Scrive Greimas:

“[Il testo visivo] resta insufficientemente definito, anche se si tratta soltanto della sua manifestazione materiale, finché non è circoscritto, delimitato, separato da ciò che non è; è il ben noto problema della *cornice-formato* o, in termini semiotici, della *chiusura* dell’oggetto. Atto deliberato del produttore che, situandosi lui stesso nello spazio dell’enunciazione “fuori-quadro”, instaura, attraverso una sorta di *débrayage*, uno spazio enunciato di cui sarà il solo responsabile, capace di creare un “universo utopico” separato da quest’atto; assicurando all’oggetto così circoscritto lo statuto di una “totalità significante”, è anche il luogo a partire dal quale potranno cominciare le operazioni di decifrazione della superficie inquadrata” (p. 42)

Occorre quindi riconoscere la chiusura del testo come momento generativamente iniziale di una qualsiasi analisi o produzione semiotica e, di fatto, nel caso di un testo visivo, non si può procedere se non a partire dal riconoscimento della sua cornice come luogo topologico della chiusura del testo che fa sì che nulla di esterno possa interferire nel corso dell’analisi. La definizione di Greimas suggerisce però un’idea di cornice intesa non come oggetto materiale ma come generico limite posto dal “produttore” al mondo da lui stesso costruito e, dunque, un’idea di cornice che può comprendere anche tutte le cornici immateriali dell’arte contemporanea.

E’ opportuno perciò distinguere tra cornice-oggetto e cornice-formato. Questa ha delle sue proprietà geometriche, di divisibilità e di proiezione ecc. pertanto la scelta della sua dimensione e forma è già parte del processo di composizione. Alla fine le potenzialità del formato saranno in relazione complessa con le linee, le forme e i colori che trovano spazio sulla superficie della tela e il quadro sarà greimasianamente un testo visivo. Il bordo del formato sarà in relazione nella parte interna con l’enunciato visivo in quella esterna con lo spazio di ricezione. Questo scarto può essere evidenziato con una cornice oggetto che sottolinea la chiusura dell’enunciato, cattura e dirige lo sguardo dell’osservatore. Oppure

no. Ma già il formato determina la chiusura semiotica dell'oggetto, crea l'universo utopico e definisce il luogo a partire dal quale potrà avere inizio l'operazione di "decifrazione della superficie inquadrata".

## 2. La cornice formato



Fig. 1 – Antonello da Messina, *Vergine Annunziata*, 1436, Palermo, Galleria Regionale

L'*Annunziata* (Fig. 1) di Antonello da Messina della Galleria Regionale di Palermo è priva di cornice. La Madonna è come una piramide colta di sbieco dalla luce che proviene da sinistra, e dall'esterno verso l'interno (direzione di moto che è presente nella maggior parte dei dipinti antonelliani tra cui il san Girolamo). La scena è costruita secondo un asse centrale che dal piano di rappresentazione, piano limite che corrisponde allo spigolo del tavolo, guida l'occhio dello spettatore attraverso successivi scarti laterali segnati da elementi (spigolo del leggio, le nocche delle dita, la piega del velo) posti a profondità sempre maggiori e in posizioni sempre più elevate fino al centro del dipinto da dove lo sguardo viene ricondotto all'esterno dalla direzione dello sguardo della Vergine e dallo scorcio della mano che "misura lo spazio". Dunque il doppio movimento prospettico e luminoso non si conclude al centro ma viene ricondotto verso lo spazio dell'osservatore. Una calcolata geometria prospettica e luminosa dialoga con lo spettatore guidandolo dentro lo spazio finzionale per poi ricondurlo nello spazio reale dove esso si trova a occupare la posizione dell'angelo annunziante. Spazio pittorico e spazio reale sono omologati attraverso la continuità dinamico luministica che attualizza l'evento sacro. L'assenza del nimbo e l'umanissima caratterizzazione fisionomica, che fanno della Vergine una sorta di ritratto,

accentuano l'umanità della figura sacra<sup>1</sup> e producono un forte coinvolgimento patemico nel fruitore, testimone dell'evento.

La presenza di una cornice avrebbe trasformato l'immagine in oggetto di contemplazione e avrebbe interferito nel dialogo silenzioso che la perfetta costruzione geometrica consente all'osservatore. Le modalità per una corretta ricezione dell'opera sono inscritte nella rappresentazione stessa. Nello studio che Thürlemann (1989) ha condotto sul *Cristo morto* di Mantegna, lo studioso parla a tal riguardo di *opere costitutive dell'osservatore*, cioè capaci di indurre lo spettatore ad assumere un corretto atteggiamento ricettivo. Muovendo dallo *scurto* estremo del Cristo – i cui piedi sembrano sfondare il piano della rappresentazione e invadere lo spazio reale – e dal taglio effettuato dalla cornice-formato sulle teste dei piangenti a sinistra, rileva come questo schema ponga lo spettatore in una posizione isomorfa a quella dei piangenti all'interno del quadro e costruisca – attraverso la proiezione ortogonale – un'identificazione spaziale tra lo spazio fuori e lo spazio dentro il quadro. Questo processo di identificazione trasforma lo schema iconografico tipico del compianto, dota lo spettatore di una competenza modale identica a quella dei piangenti e produce un'identica reazione passionale.

Una focalizzazione ravvicinata, il taglio delle figure che sembrano proseguire nello spazio dell'osservatore o il superamento di una cornice dipinta divengono forme di appello all'osservatore.

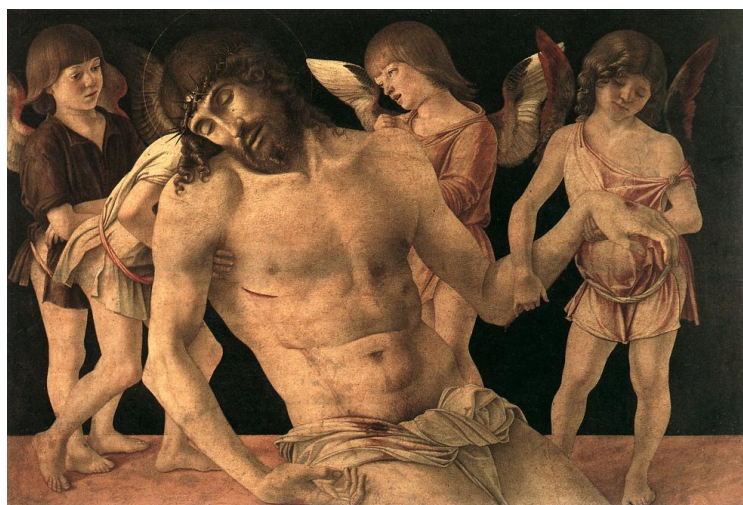


Fig. 2 – G. Bellini, *Cristo Morto sorretto da quattro angeli*, Rimini, Pinacoteca Comunale

Nella *Pietà*(Fig. 2) della Pinacoteca comunale di Rimini, Giovanni Bellini affronta ancora una volta il tema di Cristo, del dio uomo che muore per gli uomini. Il Cristo seduto non resta dietro la parete del sarcofago ma “oltrepassa il margine anteriore del dipinto”(Belting, 1996, 56). Il passaggio dallo spazio sacro allo spazio degli uomini è scandito dalla cornice che viene superata: il corpo di Cristo viene spinto dallo spazio figurativo verso lo spazio

---

<sup>1</sup> Anche Shermann (1995) ha rilevato che la coincidenza del punto di vista dell'angelo e dell'osservatore crea un effetto di coinvolgimento che lo studioso mette tuttavia in relazione con la religiosità francescana del xv secolo tesa appunto ad attualizzare il fatto sacro.

dello spettatore e diviene così una metafora ricca di senso, un modo per dare consistenza visiva al significato spirituale dell'eucarestia.

Talvolta, attraverso un percorso contrario, è un dettaglio della realtà a entrare nello spazio dipinto. Nella *Madonna delle Arpie* (Fig. 3) (1517) di Andrea del Sarto “dove lo spazio reale incontra quello del quadro, non c'è né una barriera visiva né una barriera psicologica” (Shearman 1992, p. 59). In alcune zone della tela leggeri fili di fumo sembrano provenire dall'esterno del dipinto come emessi da candele o incensi bruciati nello spazio della chiesa nella quale l'opera era collocata. Lo spettatore si trova così coinvolto nella finzione rappresentativa: “l'invenzione di far vedere qualcosa che è scivolato dalla realtà nell'illusione, è un modo straordinariamente ricco d'immaginazione per descrivere l'unità fra spazio artificiale e spazio liminale”(p. 60).



Fig. 3 – Andrea del Sarto, *Madonna delle Arpie*, 1517, Firenze, Uffizi

Il rapporto che l'immagine intrattiene con i propri bordi e con lo spazio di enunciazione si rivela dunque determinante per la costruzione della struttura di ricezione dell'opera che solo con i propri mezzi comunicativi è in grado di rivelare allo spettatore anche lo stato emozionale più appropriato per una corretta ricezione.

**2.1.** Louis Marin dedica un ampio studio alla struttura di ricezione della rappresentazione pittorica moderna. Nel saggio, in cui inquadra la problematica della cornice nella più generale riflessione filosofica intorno al modo di concepire la rappresentazione pittorica, Marin (2001), ricorda che nel *Dictionnaire* di Furetière, il termine *représenter* indica la sostituzione di qualcosa che è assente con qualcos'altro che è presente. Definizione che identifica anche il modo generico di funzionamento del segno. Si definisce “rappresentazione” qualcosa di presente, un segno che sostituisce qualcosa di assente secondo determinate convenzioni che spesso si basano sulla *mimesi*, cioè su regole di imitazione. E' questa la dimensione *transitiva* o *trasparente* della rappresentazione. Ma, esiste anche un'altra accezione del termine: infatti ogni “rappresentazione” nel momento in cui *ci*



mostra qualcosa contemporaneamente *si* mostra essa stessa, talvolta esibendo e talvolta occultando la propria presenza. In altre parole un'immagine (come qualunque segno in generale) non solo rappresenta qualcosa e rinvia la nostra attenzione su quel qualcosa, ma nello stesso tempo presenta se stessa in quanto tale; possiede cioè una dimensione *riflessiva* o *opaca* che sposta l'attenzione sulla natura segnica del quadro, sul suo essere significante indipendentemente dal significato veicolato dall'immagine. La natura riflessiva della rappresentazione le consente di descriversi, di parlare di se stessa, assumendo una funzione metalinguistica. Il discorso pittorico appare così in grado, con i suoi stessi mezzi, di teorizzare se stesso e di articolare significazioni complesse. Pertanto, accogliendo il suggerimento di Marin, noi spettatori empirici di una rappresentazione dobbiamo assumere quello "sguardo mobile" che ci permette non tanto di focalizzare l'immagine quanto di recuperare la dimensione reale del dipinto, ricostruendone la struttura soggiacente e identificandone gli elementi costitutivi.

Per Marin,

"La cornice fa parte [...] 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 la funzione dello sguardo e ne destano il desiderio". (2001, pp.196-197).

I dispositivi che la rappresentazione sfrutta per esibire la propria struttura e le proprie condizioni di possibilità sono principalmente tre: lo sfondo, il piano di rappresentazione e la cornice.

Tali elementi sono, seguendo la terminologia greimasiana, marche dell'enunciazione, cioè le tracce che svelano i simulacri dell'enunciatore e dell'enunciatario installati nel testo, i luoghi attraverso i quali passa l'articolazione della significazione.

Lo sfondo, "supporto materiale e superficie d'iscrizione e di figurazione attraverso cui ogni figura si manifesta allo sguardo" è un dispositivo necessario alla presentazione della rappresentazione, che viene denegato nel caso di immagini che ricorrono all'uso della prospettiva lineare al fine di creare l'illusione di una profondità o, al contrario, valorizzato nella sua bidimensionalità quando, negando la profondità e la sua relazione con le figure, ne viene manifestato il suo essere superficie. Lo sfondo emerge, in questo caso, verso lo spettatore e "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" (ib).

Il piano della rappresentazione, "tanto più dimenticato in quanto perfettamente trasparente", è la "quarta parete frontale del cubo scenografico". È un piano-cornice trasparente che può apparire all'occhio in modo obliquo, come per esempio, nei *trompe-l'oeil* in cui cercando di ricreare l'effetto di contiguità tra spazio del quadro e spazio reale, si fa riemergere il piano del dipinto, gli si dà consistenza grazie alle "eccedenze" che varcano i limiti della scena rappresentata (la mosca posata sulla natura morta, la goccia d'acqua, l'impronta sullo strumento musicale impolverato, i due vegetali nell'*Annunciazione* di Carlo Crivelli ecc.) e sembrano appartenere allo spazio dello spettatore.

Il terzo elemento, la *cornice* possiede una definizione polisemica, che Marin fornisce a partire dal nome di questo oggetto in tre lingue differenti: *cadre*, *cornice*, *frame*.



*Cadre* indica precisamente il bordo estremo della superficie della tela, il limite che lo ritaglia geometricamente: la sfumatura geometrica del termine è segnalata dalla sua etimologia che lo riconduce al significato di quadrato. *Cornice* è termine architettonico che designa l'aggetto murario che corre tutt'intorno ad un edificio proteggendolo dai fenomeni atmosferici, oppure il fregio che orna la sommità degli ordini. Il termine mutuato da questo ambito e trasposto nel contesto dell'inquadratura della rappresentazione mantiene, in italiano, le nozioni di ornamento e protezione, nonché l'idea dell'aggetto. L'inglese *frame*<sup>2</sup> invece ha una connotazione più strutturale, perché indica il telaio che mantiene tesa la tela che deve essere dipinta. Quindi la cornice, determinata da queste varie accezioni, ritorna ad essere quell'oggetto al tempo stesso ornamentale e necessario di cui parlava Poussin. La cornice svolge la funzione di deittico iconico: addita l'immagine che racchiude e la presenta, facendosene carico. Il luogo dell'immagine diviene così esito di un gesto comunicativo. Tuttavia la cornice funziona grazie al dispositivo prospettico che non fonda solo la pratica della costruzione dell'opera ma anche la teoria stessa della ricezione, dunque, come spiega Marin, la cornice, chiudendo la superficie pittorica e separando la rappresentazione da ciò che rappresentazione non è, "definisce il luogo di un'operazione simbolica". Rendendo autonoma l'opera nello spazio visivo e ponendo la rappresentazione come una presenza esclusiva, offre la migliore e giusta definizione delle condizioni della ricezione e della contemplazione dell'opera in quanto tale. È una condizione di possibilità di contemplazione, di lettura e di interpretazione del quadro. Per quanto autonoma, la rappresentazione si rivolge tuttavia a un destinatario convocato dalla cornice e da quelle figure – che Marin chiama *figures patétiques d'encadrement* –, che installate nell'enunciato hanno la funzione di orientare lo sguardo dell'osservatore indicandogli le modalità patemiche con le quali porsi di fronte alla rappresentazione. È immediato il riferimento al ruolo *dell'informatore* (Fontanille, 1989) o *istanza di informazione* che, fornito di un sapere parziale o totale che si suppone venga appreso da un *osservatore*, garantisce la circolazione del sapere. Tale istanza richiama la figura albertiana del *Commentator*<sup>3</sup>, quella figura che ha la funzione di esibire, ammonire, dimostrare, indicare ecc. rinforzando la funzione già svolta dalla cornice trasformando, per dirla con Marin, la *deissi* in *epideissi*, cioè l'indicazione in raccomandazione<sup>4</sup>. Tali figure convocano lo spettatore dal cuore della rappresentazione indicandogli le modalità patemiche con le quali osservare correttamente l'immagine. Emanazioni della cornice, quindi spesso ai margini della scena, esse nel quadro di storia fanno luce sullo sguardo patemico che si addice allo spettatore di volta in volta.

---

<sup>2</sup> La nozione di *frame* viene approfondita in più riprese dal sociologo Erving Goffman che in *Frame Analysis* (1974) definisce *frames* "i principi di organizzazione che regolano gli eventi e il nostro coinvolgimento soggettivo al loro interno". Vedi anche U. Eco, *Lector in fabula*, 1979 e *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, 1994. Il vocabolo inglese *frame* traduce l'italiano "cornice", ma, nelle scienze sociali, è invalso l'uso del termine anglosassone che, in virtù della sua accezione tecnica, indirizza la comprensione dell'interlocutore all'ambito semantico corretto.

<sup>3</sup> E piacermi sia nella storia chi ammonisca e insegni a noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere, o con viso cruccioso 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).

<sup>4</sup> "nella sua operazione pura, la cornice mostra; è un deittico, 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, e articolano nel contempo questa indicazione (...) con lo spazio di presentazione, con lo spazio dello spettatore" (p. 202).

Attraverso questi tre dispositivi la rappresentazione finisce col determinare le condizioni e le modalità del proprio esser vista. La caratteristica precipua della rappresentazione sarebbe allora per Marin la capacità di presentarsi come finzione ma al tempo stesso di portare inscritte le condizioni della propria visibilità che impongono all'osservatore un determinato atteggiamento.

### 3. La cornice dipinta

La cornice oggetto, dunque, circoscrivendo il luogo dell'immagine ne sottolinea la chiusura e l'autonomia di significato. Ci presenta un quadro come un quadro, si fa, per così dire, garante con la sua stessa presenza della distanza che separa il mondo reale dagli eventi del racconto enunciato. Ma che accade quando la cornice "entra" nel quadro? Quali sono i significati che la cornice può assumere quando diviene oggetto della rappresentazione? Anche la cornice dipinta interviene su questa stessa distinzione? Oppure è il rapporto che essa intrattiene con l'immagine a qualificarla come elemento di separazione o di collegamento? E, ancora, quale rapporto intrattiene con lo spettatore?

Stoichita (1993) ha studiato il rapporto della cornice con le altre modalità di inquadratura interne al quadro: finestre, nicchie e porte. Nella rappresentazione di queste aperture riscontra un' implicita riflessione dell'artista sul dialogo strutturale che esse innescano con la cornice dell'immagine.

Lo studioso si sofferma sui casi di inserzione di una cornice dipinta nel quadro, aggiuntiva rispetto a quella reale e conclude che questo atto "significa elevare la finzione alla seconda potenza" (p. 65), perché un'opera siffatta si presenta come rappresentazione di un quadro.

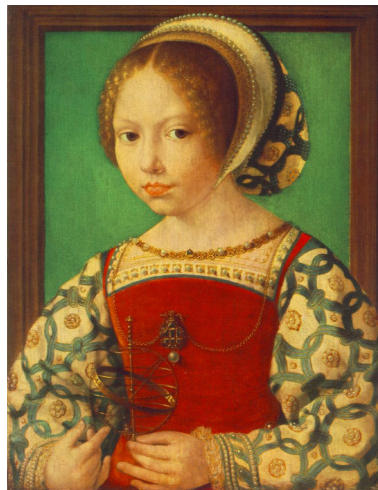


Fig. 4 – Jan Gossaert, detto il Mabuse, *Ragazza con strumento astronomico*, Londra, National Gallery

Scrivi Stoichita (1998):

“Nel quadro la cornice è ciò che definisce l'identità della finzione. Dare a un quadro, oltre alla sua vera cornice, anche una cornice dipinta, significa elevare la finzione alla seconda potenza. Il quadro con cornice dipinta [...] è l'immagine di un quadro. Proprio come avviene nel caso della rappresentazione delle inquadrature 'vere' [...] anche la

rappresentazione della cornice pittorica trasforma in pittura un frammento di contesto. La sola [...] differenza risiede nel fatto che, mentre la cornice della finestra o della porta rivela il *contesto* della genesi dell'opera, la rappresentazione della 'cornice' o della 'bordura', secondo i termini allora in uso, rende immagine una porzione del contesto *espositivo* dell'opera. I due metodi sono pertanto imparentati dal contatto stabilito, in un caso e nell'altro, tra la 'situazione di emissione' del messaggio pittorico e la 'situazione di ricezione' del messaggio stesso." (p. 65)

Assimila dunque la trasposizione pittorica della cornice a quella dell'inquadratura di una finestra o di una porta ma rileva che laddove nei dipinti con cornici, porte, finestre o nicchie l'osservatore è chiamato a vedere l'immagine "con gli occhi dell'artista emittente", in quelli con cornici finte è il pittore a sdoppiarsi collocandosi nel luogo della ricezione. Entrambi i casi si inseriscono nel meccanismo enunciativo ma da due prospettive opposte: nel caso della cornice si assiste alla messa in pittura di una porzione del contesto espositivo, negli altri, al contrario, di quello produttivo.



Fig. 5 – Jan Gossaert, detto il Mabuse, *Enrico III*, 1516-17, Kimbell Collection

Stoichita fa riferimento alla lettera inviata da Poussin a Chantelou nel 1639 per annunciargli la spedizione del dipinto raffigurante gli *Ebrei che raccolgono la manna*. La lettera è infatti un documento fondamentale per gli studi sulla presentazione della rappresentazione e apre la strada alla comprensione di alcuni espedienti importanti per un'adeguata ricezione dell'opera pittorica. La lettera ci informa, per esempio, del fatto che all'epoca la cornice veniva scelta dal committente, che era considerata un ornamento necessario, che era a essa riconosciuto il ruolo di elemento di separazione e di chiusura dell'enunciato visivo. Ma soprattutto in essa il quadro è inteso, grazie alla cornice, come *oggetto della visione* dotato di vita autonoma rispetto al soggetto. Stoichita riprende quel brano evidenziando come l'artista si preoccupi anche di spiegare che il quadro, per una corretta fruizione, va collocato in una certa relazione spaziale rispetto all'occhio dell'osservatore. Per assicurare l'unità percettiva all'opera, la cornice deve accompagnarsi alla prospettiva, e il quadro deve essere collocato sulla parete in considerazione della visuale di uno spettatore. Prospettiva e cornice sono dunque parti integranti sia dello spazio della rappresentazione sia di quello di

ricezione. Da una parte condizionano la struttura dell'immagine, dall'altra influiscono sulla posizione dello spettatore.

Nel ripercorrere i precedenti della cornice dipinta fa riferimento all'interesse, già presente nelle soluzioni quattrocentesche, di rappresentare l'ombra della cornice all'interno del dipinto e all'inserimento, soprattutto in area fiamminga, della cornice riprodotta.

Hans Memling e Jan Gossaert, detto Mabuse, furono certamente tra i primi a collocare i personaggi davanti a una cornice dipinta in *trompe-l'œil*. In questi esempi si crea un gioco illusionistico tra il secondo piano, un fondo incorniciato senza nessuna immagine dentro, e il primo piano che presenta una figura umana che sembra situarsi davanti, fuori dalla cornice, fuori dal quadro. I due piani danno la sensazione di restare disgiunti.



Fig. 6 – Pere Borrell del Caso, *Escaping Criticism*, 1874, Madrid, Banco de España

Stoichita osserva:

“Mentre la cornice reale ha la funzione di operare una cesura tra ‘arte’ e ‘realtà’, la cornice dipinta serve a offuscare tale limite” (pag. 68).

O, meglio, ad articolare tale relazione. Infatti, laddove la cornice oggetto aiuta la percezione nel distinguere ontologicamente lo spazio reale dell'osservatore da quello fittizio della rappresentazione, la cornice dipinta interviene su questa dualità di spazi mettendo variamente in relazione i due spazi, trasformando talvolta in un percorso continuo e unitario il salto ontologico cui l'immaginazione pittorica ci invita. Pertanto, di fronte alla molteplicità delle istanze espressive della cornice, si può solo cercare di predisporre un insieme di esempi e considerazioni che possano servire ad orientarci. Gli arazzi<sup>5</sup> studiati da Marin costituiscono un illuminante esempio del rapporto che la cornice può instaurare con il contesto e con l'osservatore. Sono esempi di cornici decorate con funzioni particolari. Il colore della cornice non è omogeneo tutto intorno, ma ci sono zone più chiare e zone più scure che rispecchiano la reale situazione luminosa del palazzo di Versailles dove gli arazzi

<sup>5</sup> I due arazzi della serie *Storia del Re*, disegnati da Charles Le Brun (1619-1690) raffigurano *L'incontro dei Pirenei* e *L'ingresso del re a Dunkerque* e sono conservati nel castello di Versailles.

erano appesi. La parte a sinistra in basso è più scura, esattamente come se riflettesse la luce. Nell'arazzo con *L'ingresso del Re a Dunkerque*, il re ci guarda, e indica la città di Dunkerque col bastone. L'osservatore viene coinvolto con lo sguardo. La figura in rosso, vicino alla cornice, che si toglie il cappello è definita da Marin come una "figura di cornice". Ha la funzione di *comunicare* il corretto modo patemico con cui l'osservatore deve osservare la scena.

“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. E' metafigura nel senso che raffigura la presentazione della rappresentazione pittorica” (p. 163).

Talvolta si crea un'illusione di continuità tra i due mondi per mezzo di oggetti e figure che sporgono dalla cornice stessa come ad esempio nelle grandi composizioni di Tiepolo, oppure con un mescolarsi di elementi architettonici e pittorici come nell'apoteosi di Andrea Pozzo nel soffitto della chiesa romana di S. Ignazio, dove l'illusione dell'architettura della navata viene prolungata verso l'alto con un effetto verso l'infinito che annulla i confini. Una soluzione che tuttavia non appartiene solo alle grandi decorazioni barocche ad affresco. Nella pala di San Zaccaria di Bellini nell'omonima chiesa veneziana, l'immagine riprende gli elementi in pietra della cornice e simula una cappella che si apre verso l'esterno. Non c'è confine tra i due mondi, si annulla la separazione creando un passaggio continuo. Il gioco creato dalla cornice diventa un *trompe l'oeil* nel dipinto di Borrell. Si tratta di un *trompe l'oeil* che trasforma la cornice in una finestra che sta per essere varcata: da elemento che contorna il quadro essa è diventata oggetto di rappresentazione.

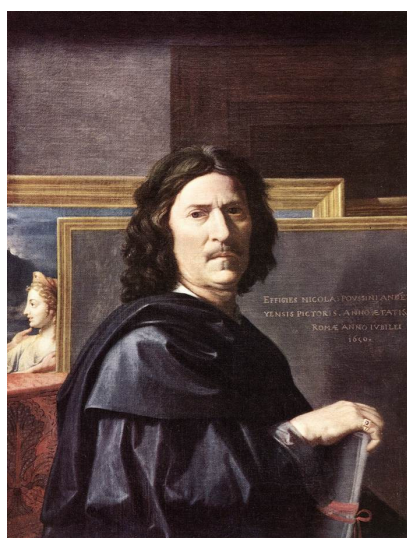


Fig. 7 – Nicolas Poussin, *Autoritratto*, 1650, Parigi, Louvre

Nel celebre *Autoritratto* di Poussin del 1650 le cornici entrano nel quadro. L'artista mostra il contesto in cui si esercita il lavoro della pittura, realizzato per metonimia dalle numerose tele

di cui sono visibili di alcune il fronte, di altre il rovescio. Nello sfondo si trovano le tele sovrapposte, visibili solo in parte, che costituiscono tutte le fasi della lavorazione pittorica: una tela bianca, una tela capovolta, una tela dipinta (che, peraltro, rappresenta la figura della teoria della pittura). Di queste tele sono visibili le cornici: le immagini che si sovrapporranno sulla superficie si presenteranno alla visione-contemplazione per mezzo di questo deittico iconico. Di contro, la figura di Poussin non è immersa nel contesto dello sfondo; essa dà le spalle a tutte le tele-superfici e alle loro cornici. Il discorso teorico di questo quadro si trova nello sfondo, proprio in quelle cornici, parergon in grado di presentare la rappresentazione, mentre l'autoritratto di Poussin sembra essere "fuori-cornice"<sup>6</sup>.

C'è una forte componente teorica nel quadro, il pittore si presenta come una persona particolare, è il soggetto pittore, ma è anche soggetto del lavoro della pittura. Si dipinge come teorico, ma presenta, in modo un po' celato, anche elementi del fare del pittore. Che il soggetto sia pittore, ovviamente lo sappiamo, ma potremmo anche evincerlo dalla presenza di due attributi fondamentali: l'anello emblema della luce, e un quaderno di disegni che si trovano nelle *mani*, topos del fare pittorico, del soggetto. Egli si colloca nello spazio del processo di fabbricazione dell'opera (l'atelier) e fa un confronto tra i limiti del pittore e i limiti dell'opera, definiti dalla cornice.

Le cornici entrano nel quadro, non sono più solo esterne al quadro. Egli, pittore, ci guarda e ci parla di pittura: questo autoritratto sembra provare che pratica e teoria della pittura sono un'unità congiunta.



Fig. 8 – Rogier van der Weyden, *Trittico di San Giovanni Battista*, 1455-1460, Berlino Gemaldegalerie

Stoichita considera anche le porte nella loro funzione di cornici dipinte. Per quanto entrambe siano realtà costruttive strettamente simili, hanno un funzionamento diverso. La distinzione è tra finestre dalle quali si guarda, dunque con una presupposizione di sguardo da interno verso esterno (la finestra è limite tra cultura e natura), e porte dalle quali si entra ed esce; la porta è dunque una soglia che mette in relazione due interni (la porta è uno iato nello spazio della cultura). Laddove il vano della finestra servirà da matrice a ogni pittura e

<sup>6</sup> Stoichita, 1998, pp. 209-211.

soprattutto dopo l'Alberti da matrice del paesaggio, la porta sarà matrice della pittura di genere ed in particolare di quella d'interni.

La cornice "vano di porta" crea un raddoppiamento d'immagine che a partire dal quattrocento trova nella pittura fiamminga del 400 un'inesauribile presenza di soluzioni spaziali. Quale esempio emblematico Stoichita cita il *Trittico di San Giovanni* di Rogier Van der Weyden. In ciascuno dei tre pannelli sono raffigurati dei portali decorati frapposti tra lo spazio dello spettatore e gli ambienti interni nei quali si svolgono le scene. Si rileva qui l'impiego di quello che Panofsky ha definito *arco-diaframma*. Si tratta dell'arco dipinto che si frappone tra la cornice materiale e lo spazio dell'enunciato e che di norma ha l'aspetto di un portale "cumulando in tal modo funzione simbolica e funzione di frattura". Era probabilmente la collocazione "architettonica" dei dipinti all'interno di chiese a conferire all'arco diaframma non soltanto un valore di frattura tra lo spazio del dipinto e lo spazio reale ma anche un valore di raccordo.

Philippot (1970) ha parlato dell'arco diaframma come di una modalità della spazialità pittorica fiamminga che tende all'inclusione dell'osservatore nello spazio finzionale. L'arco diaframma in quanto elemento dipinto, manifesta la sua condizione di finzione rappresentativa mentre la scena che esso inquadra tende a proiettarsi nello spazio reale dello spettatore. L'effetto è evidente nel *Trittico di S. Giovanni* in cui le figure oltrepassano l'arco spingendosi al limite della rappresentazione. La funzione dell'arco diaframma sarebbe in tal modo assimilabile a quella a quella della cornice dipinta nei dipinti di Memling o di Mabuse.

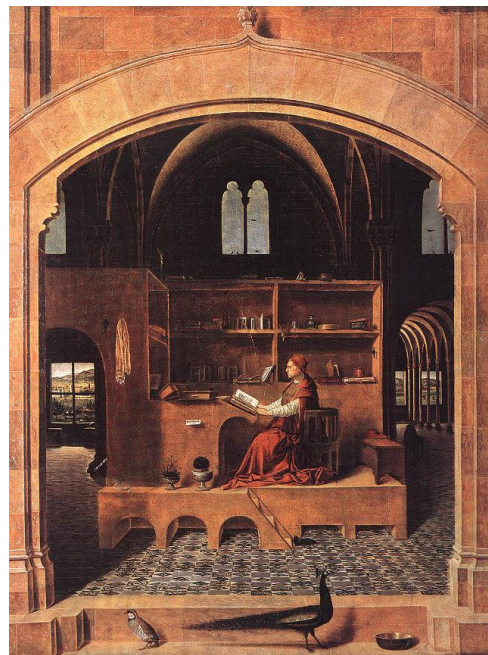


Fig. 9 – Antonello da Messina, *S. Gerolamo nel suo studio*, 1475 ca, Londra, National Gallery.

Un'analoga funzione ha l'arco-diaframma nel piccolo dipinto, di destinazione privata, *S. Girolamo nello studio* di Antonello da Messina. Qui lo sguardo dell'osservatore entra nella biblioteca del Santo attraverso un arco in stile gotico catalano e un gradino. Tali elementi strutturali fungono da cornice e pongono in relazione di continuità il mondo reale e quello dell'enunciato pittorico. Il dipinto presenta una rigorosa prospettiva che lascerebbe

presupporre una distanza di percezione contraddetta dal formato molto piccolo del quadro che richiede una visione ravvicinata. Lo sguardo dopo aver indugiato sugli oggetti presenti in primo piano – una pernice, un pavone e un bacile – si trova dinanzi ad uno spazio che impone tempi diversi di percezione. Al centro lo scorcio rapido delle mattonelle dell'impiantito è rallentato dal palco sul quale è posto lo studio del santo. Ai lati la prospettiva si accelera per perdersi nei paesaggi che si intravedono oltre le finestre che “hanno la stessa funzione della cornice entro cui siamo introdotti nel sacro ambiente. Ma in direzione opposta; mentre quella ci introduceva in uno spazio e tempo sacro, le finestre ci riportano ad uno spazio laico” (Puppi 1985, p. 29). Si delinea così un'opposizione tra spazio laico, naturale in cui è collocato l'osservatore e spazio sacro culturale in cui è lo studio del santo. La scena è costruita secondo due distinti punti di fuga (Little, 1976-77, p. 154) e la luce proviene dall'esterno verso l'interno ed è orientata da sinistra verso destra ma tali combinazioni di moto prospettico e luminoso non compromettono in alcun modo il rigore e l'ordine spaziale dell'opera. La presenza del dipinto è attestata nel 1529 nella collezione Pasqualino e proprio in ragione della sua destinazione “collezionistica” e della sua indiscutibile connotazione umanistica, si è ipotizzato che il santo, ritratto di profilo secondo una tradizione medagliistica e numismatica, potesse essere il ritratto di Alfonso d'Aragona (Howell Jolly) o piuttosto il ritratto di un umanista veneziano (Puppi). Tale ipotesi è basata sull'interpretazione iconologica dei numerosi simboli presenti nel dipinto che alluderebbero all'immortalità conquistata attraverso lo studio. Quel che è rilevante, anche in ragione delle ridotte dimensioni del quadro, è la presenza della cornice dipinta in primo piano che sfonda i confini dell'immagine ponendo gli uccelli e il bacile oltre il varco del muro, fuori dalla soglia della rappresentazione, al limitare dello spazio dell'osservatore. Per effetto dell'arco-diaframma i due spazi restano comunicanti ma distinti.

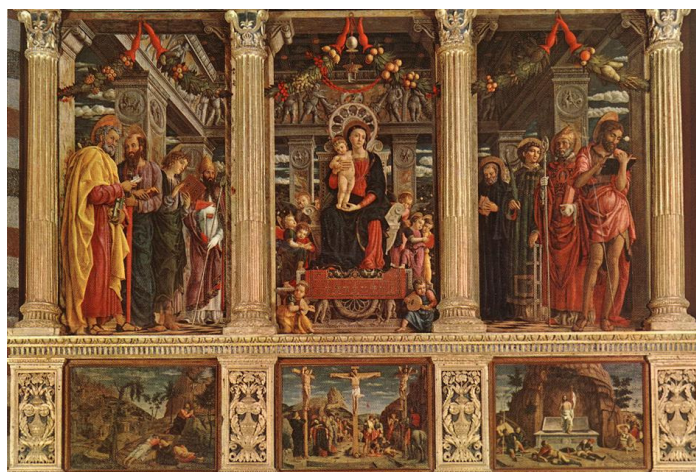


Fig. 10 – Andrea Mantegna, Pala di S. Zeno, Verona, Chiesa di S. Zeno

Il comporsi degli elementi architettonici dipinti con quelli lignei della cornice nella *Pala di S. Zeno* di A. Mantegna, fornisce un ulteriore spunto di riflessione. L'opera, pur attenendosi ad una concezione prospettica di tipo brunelleschiano, offre un'interpretazione nuova del significato da attribuire a questa struttura visiva della realtà. Realizzata nel 1459 per l'omonima chiesa veronese, è un'opera caratterizzata da unità prospettica e atmosferica. La cornice è intesa come una struttura che inquadra la scena e prosegue prospetticamente entro l'immagine raffigurata. Le semicolonne a tutto tondo scandiscono la scena, separano i



personaggi e costituiscono una sorta di diaframma tra l'immagine e l'osservatore. L'unità atmosferica è suggerita dalla luce che illumina chiara la scena. La luce sembra provenire da una fonte costituita da una finestrella realmente esistente nella chiesa, e oggi murata. Se pure la trovata non è una novità assoluta è comunque interessante pensare che la stessa luce che illumina la scena sacra inondi anche lo spazio dell'osservatore. Non si tratta di una trasfigurazione pittorica del reale, né della proiezione dell'immagine su un piano, dunque di un'arte come 'misura' o mezzo di conoscenza e di definizione del visibile per cui la prospettiva brunelleschiana diviene scopo e punto di arrivo della figurazione. Si tratta invece dell'immersione dello spettatore nel vivo di una realtà figurativa che ne forza la fantasia e lo convoca a partecipare a una nuova e diversa esperienza: la prospettiva diviene insomma un mezzo per raggiungere lo scopo con più tangibile concretezza. Grazie alla comprensione della geniale intuizione prospettica donatelliana<sup>7</sup>, Mantegna opera una trasformazione culturale del significato da attribuire alla prospettiva e su questa linea di rinnovamento porterà alle estreme conseguenze queste prime tendenziali affermazioni nella Camera degli Sposi e in particolare nell'*impluvium* del soffitto. Se l'effetto nella *Pala di S. Zeno* è quello di attirare lo spettatore all'interno della figurazione pittorica per porlo in rapporto con lo spazio bidimensionale del dipinto, qui, dove lo spazio si dà già come preordinato, Mantegna si spinge oltre, forzando lo spettatore in un discorso serrato con lo spazio reale della stanza, coinvolgendolo quasi fisicamente a partecipare alla scena, all'avvenimento storico rappresentato che si concreta nello spazio altrettanto vero (e dunque storico) aperto verso il cielo. E' una visione prospettica colta "in atto", nel suo processo costitutivo, è come se il recinto marmoreo già aperto nella *Pala di S. Zeno* fosse visto dall'interno, come se l'osservatore guardasse dall'interno del recinto l'adunanza dei Gonzaga.

#### 4. La cornice oggetto

Nella già ricordata lettera del 1639 Poussin scrive all'amico e committente Chantelou in relazione al quadro inviatogli:

“...Quando l'avrete ricevuto vi supplico, se lo troverete buono, di dargli l'ornamento di un po' di cornice, dato che ne ha bisogno, affinché nel considerarlo in tutte le sue parti lo sguardo ne sia attratto e non si disperda, recependo le specie degli altri oggetti vicini, che mescolandosi con le cose dipinte confondono la vista. Sarebbe assai

---

<sup>7</sup> Mantegna, studia e medita attentamente l'originale soluzione proposta da Donatello per l'altare del Santo a Padova. L'altare era stato concepito e realizzato come un tempietto architravato, montato su un alto basamento e popolato di libere statue a tutto tondo, come un vero e proprio palcoscenico “parato per una ‘sacra rappresentazione’ bronzea (Romanini 1968). Una sacra rappresentazione che Donatello immette al centro della Basilica nello stesso spazio dello spettatore, ma tuttavia bloccata nella visione frontale di tipo scenico, tale dunque da implicare un preciso punto di vista, una prospettiva centrica dunque di stretta ortodossia brunelleschiana. Nell'ambito stesso di questa creazione artistica concepita quale fatto anzitutto razionale, Donatello suggerisce la presenza ‘attuale’ dell'immagine che riceve così “corposa realtà scenica”.

La natura unitaria di questa prospettiva è dunque opposta alla dinamica realtà spaziale delle statue “di per sé sfuggenti a qualsiasi riduzione numerica e nel fatto di continuo implicanti un indefinito variare di diverse possibili prospettive”. Con la pala di S. Zeno, Mantegna concreta la sua ‘meditazione’ realizzando un'opera che ne dimostra la attenta e approfondita comprensione del contenuto (Scalabrini, 1985).

opportuno che la detta cornice fosse semplicemente dorata con oro opaco, poiché si unisce molto delicatamente ai colori senza offenderli.”

La cornice appare in questo passo come una necessità fondamentale per la corretta percezione dell'opera, in quanto garantisce l'unità e l'identità del dipinto e stabilisce le giuste condizioni per una corretta ricezione. Contenendo lo sguardo all'interno dei margini dell'immagine e impedendo ogni dispersione della luce interna al quadro, la cornice fa sì che la visione non sia disturbata dalle “specie” degli altri oggetti vicini. Inoltre essa permette di distinguere nettamente la luce naturale dalla luce interna al quadro e svolge al meglio questa funzione se “dorata con oro opaco”, una colorazione in grado di conferire alla rappresentazione pittorica lo statuto di un'apparizione da contemplare. La cornice trasforma la semplice visione in contemplazione e il quadro in oggetto da ammirare. Essa consente, per dirla con Poussin, il passaggio dall'*aspetto* (vedere semplicemente) al *prospetto* (guardare con attenzione)<sup>8</sup>. Opera dunque una trasformazione dello sguardo: l'opposizione tra i semi contrari dell' “essere” e dell' “apparire” connessi all'opposizione tra realtà e immagine, viene modificata, per mezzo della cornice, in una relazione di contraddizione tra ciò che è quadro e ciò che non lo è.



Fig. 11 – Pablo Picasso, *Natura morta con sedia di paglia*, Parigi, Museo Picasso

“La cornice trasforma il gioco variato della diversità sensibile [...] in un'opposizione in cui la rappresentazione viene identificata come tale attraverso l'esclusione dal campo dello sguardo di qualunque altro oggetto” (Marin, 2001).

In quanto margine con funzione di delimitazione, la cornice è dunque testo? Oppure elemento che, in quanto *parergon*, non si può definire testuale? Per Derrida (1978), l'aporeticità della cornice consiste proprio nel fatto di essere insieme dentro e fuori dell'opera. Essa, insieme ad altri *parerga* come il titolo, la firma, lo spazio in cui l'opera è collocata, definisce i confini che chiudono il testo e influisce sulle modalità di ricezione dello

<sup>8</sup> Poussin in una lettera del 1642 indirizzata a Sublet de Noyer, distingue tra la semplice visione, cioè lo sguardo naturale, e l'attenta considerazione che è invece intesa come operazione razionale che dipende dalla convergenza di tre istanze: il sapere dell'occhio, il raggio visuale e la distanza dell'occhio dall'oggetto.

spettatore. La cornice è un oggetto significativa che non è *nel* quadro ma *del* quadro e che esercita il suo potere dall'esterno del piano della rappresentazione.

Il Gruppo  $\mu$  (1989) ha notato come la cornice ricopra, dal punto di vista semiotico, funzioni diverse. Limite tra spazio interno e spazio esterno alla rappresentazione oppure soglia in grado di instaurare una relazione tra i due spazi e perciò la cornice può essere definita distinguendo tra *contorno* e *bordo*.

Con *contorno* essi intendono “la traccia non materiale che divide lo spazio in due regioni, per creare lo sfondo e la figura [...] Il contorno si distingue dal semplice limite per il fatto che quest'ultimo definisce topologicamente – ossia in maniera neutra – un interno e un esterno.” (p. 115). Il contorno invece appartiene percettivamente alla figura. Con la nozione di *bordo*, il Gruppo  $\mu$  ha proposto in sostanza di ampliare l'analisi della cornice al problema dei margini della rappresentazione. Con il termine *bordo* gli studiosi belgi indicano “ciò che in uno spazio dato conferisce unità organica a un enunciato iconico o plastico”. Il *bordo* non si definisce attraverso la sua natura materiale bensì attraverso la sua funzione semiotica. Esso è un *indice* che “conferisce” statuto semiotico a ciò che indica. Il *bordo* ha diverse manifestazioni e ogni forma d'arte, ogni modalità di fruizione avrebbe un suo particolare *bordo*: il libro la copertina, la statua il piedistallo, il teatro l'applauso, ecc.

Schapiro (1969) in un ampio saggio dedicato agli elementi non mimetici della rappresentazione affronta il problema della cornice. Dopo aver rilevato quanto tarda sia la concezione della cornice continua ad isolamento dell'immagine, distingue diverse funzioni della cornice. Innanzitutto mette in rilievo il fatto che la cornice sporgente che racchiude quadri con vedute prospettiche proietta la superficie pittorica nella profondità e svolge lo stesso ruolo di una intelaiatura di finestra. La cornice sembra in questo caso far parte più dello spazio dell'osservatore che di quello fittizio della rappresentazione e funziona come un dispositivo di focalizzazione posto tra lo spettatore e l'immagine. In altri casi, al contrario, la cornice si colloca più nella dimensione virtuale dell'opera che in quella reale dello spettatore. Ciò accade ad esempio in quadri la cui cornice non isola la rappresentazione ma viene *attraversata* da alcune figure “come se la cornice fosse semplicemente parte dello sfondo ed esistesse in uno spazio simulato dietro la figura” (pag. 99). Talvolta la cornice entra nella formazione dell'immagine, come per esempio nella pittura contemporanea, “per la prassi di tagliare stravagantemente gli oggetti in primo piano, sì da farli apparire vicini allo spettatore”. Intercettando questi oggetti, sembra attraversare il piano dell'enunciato e mettere in comunicazione lo spazio rappresentato e lo spazio reale. La cornice attua cioè un particolare *découpage* rispetto al formato pieno di figure e genera una sorta di omologazione tra lo spazio dell'enunciato e quello dell'osservatore arrivando ad attivare una forma di cooperazione.

Lo studioso giunge alla considerazione che l'assenza della cornice nel quadro moderno serve a spiegare le funzioni che essa aveva nell'arte precedente: la cornice scompare quando il quadro cessa di rappresentare lo spazio in profondità (L. B. Alberti) e si preoccupa “maggiormente sia delle qualità espressive e formali dei segni non mimetici che della loro elaborazione in segni. Se un tempo il quadro recedeva entro lo spazio incorniciato, ora la tela si distacca dalla parete come un oggetto in sé” (pag. 98).

Il che si verifica quando la pittura intraprende la via dell'astrazione, liberandosi della necessità dell'immagine come replica della realtà fenomenologica. L'osservazione delle diverse soluzioni e occorrenze nelle opere, permettendo di legare la scomparsa della cornice alla messa in crisi del concetto di separazione tra spazio dell'arte e spazio della vita, ne conferma la funzione. Per Mondrian, per esempio, l'avvento dell'astrazione comporta “la fine dell'arte come oggetto separato dal nostro ambiente”.

Conseguentemente, per lui, la cornice smette di essere un dispositivo volto a confermare l'illusionismo prospettico del quadro e diviene semplicemente una struttura bidimensionale di supporto di un piano in cui si rivela la struttura essenziale dell'universo visibile, come leggiamo in una lettera da lui scritta pochi mesi prima della sua morte. Scrive Mondrian (cit. in Lebensztein 99, p. 213) :

“...sono stato il primo a portare il quadro in avanti rispetto alla cornice, piuttosto che collocarlo all'interno di essa. Avevo notato che un quadro senza cornice funziona meglio di un quadro incorniciato, e che l'incorniciamento determina una sensazione di tridimensionalità, un'illusione di profondità e questo spiega perché ho scelto di prendere una semplice cornice di legno e di montarvi sopra il mio quadro. In questo modo conduco il quadro a un'esistenza più reale. Spostare il quadro nel nostro ambiente e conferirgli un'esistenza più reale è il mio ideale da quando sono arrivato alla pittura astratta”.

All'interno di una concezione teorica della rappresentazione anti-mimetica e anti-illusionistica anche il formato tradizionale della cornice si modifica al fine di sottolineare la distanza dell'opera dalla tradizionale funzione imitativa dell'arte e a connotare la pittura di una sistematica intenzionalità critica nei confronti del concetto rinascimentale di quadro come “finestra aperta sul mondo”. E' emblematico in tal senso il ruolo della corda che a mo' di cornice ovale circonda la *Natura morta con sedia di paglia* di Picasso. Come è noto Picasso e Braque, per non ricadere nella rete dell'illusionismo realistico, inserivano nelle loro opere dei pezzi di oggetti e materiali tratti dal mondo reale: stoffe, legni, giornali, chiodi, fili, ecc. che venivano utilizzati sia per la loro capacità di creare tensioni spaziali nuove sia per la loro natura sostanzialmente critica nei confronti dell'arte tradizionale. Se il formato ovale è certamente una dichiarazione polemica contro il concetto di quadro come “finestra aperta sul mondo”, la corda con cui Picasso delimita lo spazio della rappresentazione cubista mette subito in chiaro i termini della riflessione sui limiti della rappresentazione: non c'è alcuna separazione tra la rappresentazione e la realtà. La corda non è un limite esterno dello spazio della rappresentazione e neppure una soglia che mette in comunicazione due spazi diversi, essa è semmai un elemento che annulla il limite materiale e concettuale della pittura. Anche la pratica della sagomatura scardina la funzione principale della cornice come punto di cesura e separazione tra lo spazio reale (esterno) e i confini (interni) della rappresentazione.<sup>9</sup>



Fig.12 – S.Dalí, *Coppia con la testa piena di nuvole*, 1936

<sup>9</sup> Per il Groupe  $\mu$  (1992) le due modalità attraverso le quali viene scardinata la funzione della cornice sono il *confinamento* ovvero l'eccesso di spazio rispetto all'enunciato rappresentato e lo *sconfinamento*, o smarginamento, in cui la figura, occupando interamente il campo di fondo dell'immagine, finisce per debordare dai margini ristretti dello spazio figurativo.

Nel dipinto di Dalí *Coppia con la testa piena di nuvole* (Fig.12), (1936) le sagome vuote dell'uomo e della donna incorniciano un frammento di paesaggio desertico. Il recupero dell'accezione tradizionale della cornice come finestra aperta sul mondo è solo apparente: viene infatti smentito dal sovvertimento della tradizionale gerarchia tra sfondo e figura.



Fig. 13 – R. Magritte, *La représentation*, 1937, collezione privata

Nel quadro di Magritte, *La représentation* (Fig. 13) (1937) la spessa bordura che delimita il campo della rappresentazione, aderendo perfettamente al corpo dell'oggetto rappresentato, interrompe la dialettica abituale tra sfondo e figura in una direzione opposta a Dalí: alla trasparenza e attraversabilità del vuoto si sostituiscono la consistenza e l'opacità del pieno. Lo spazio di abitazione della figura viene negato in funzione di un raddoppiamento del margine (i contorni del bacino e la cornice a esso aderente).

La cornice perde la sua funzione di “soglia” per divenire parte integrante del corpo dell'immagine: essa non è più un elemento “accessorio” e decorativo, investibile di una *visione marginale*, bensì si propone come uno strumento capace di dare consistenza reale all'immagine e ai suoi confini. Una cornice di forma irregolare che corre intorno alla figura denota un adattamento della cornice al segno, piuttosto che una sua esistenza precedente a esso. Grazie alla cornice un segno può così dichiarare la sua autonomia e liberarsi dalle costrizioni di un formato rettangolare.

La frattura formale e figurativa del concetto di cornice come frontiera della rappresentazione produce diverse pratiche nella costruzione dell'immagine.

Da una parte si assiste alla sparizione della cornice attraverso la cancellazione della cesura tra esterno e interno della rappresentazione. Pollock dipinge con la tela appoggiata a terra e attraverso la tecnica del dripping deposita il colore secondo flussi materici liberamente discendenti per forza di gravità, anziché in pennellate distese, in un processo ripetitivo e dinamico che sovrappone in più riprese varie stratificazioni di tracce colorate. L'artista si muove attorno alla tela, posata a terra, impegnando nel gesto creativo non solo la mano ed il braccio, ma tutto il corpo, la tela non ha più un centro, un verso, un inizio ed una fine, ma diviene una sorta di territorio da percorrere sulle tracce di una grande composizione *all over*, indifferenziata e caotica. Quello di Pollock è uno spazio che non ha limiti, uno spazio

che rivoluziona il rapporto stesso del riguardante con l'opera, così come quello del pittore rispetto al quadro..." Questo nuovo rapporto non consente allo spettatore di adottare una precisa distanza dal quadro, non consente quella doppia lettura da vicino e da lontano alla quale lo aveva già abituato la pittura impressionista, cosicché lo spettatore è abbandonato "all'utopia di un ritmo tra testura e struttura" (Marin).

La mancanza del limite della cornice può produrre un effetto retorico di appello, di interpellazione e convocazione. I quadri di Rothko, ad esempio, si pongono come apparizione assoluta sulla parete. La pittura copre anche i bordi della tela: nulla si interpone fra lo spazio della parete, l'opera e lo spettatore; il colore imbeve la tela, e non crea spessore, è dunque la tela stessa l'opera, un tutt'uno assoluto. Il testo, ingrandito a misura di parete, diviene un luogo offerto per un'esperienza "corpo a corpo", ravvicinata, per entrare dentro le vibrazioni delle aree, dei bordi, degli effetti volumetrici e di luce: il pittore come istanza testuale ci invita a seguirlo dentro il mondo di colori materializzati che le sue pennellate hanno messo in scena.

Dall'altra si perverrà invece ad un'enfaticizzazione della cornice che giungerà a farsi opera come nei lavori di Stella, Christo, Pascali, Paolini.



Fig. 14: G. Paolini, *Mnemosine*, 1981-1989

In *Mnemosine* di Giulio Paolini la cornice è intesa non nella sua funzione di inquadramento della rappresentazione o di protezione del quadro, ma come elemento che tradizionalmente ma non necessariamente lo costituisce. La cornice è un elemento del quadro, uno degli oggetti che tradizionalmente immaginiamo appartenenti all'opera d'arte dipinta, come la tela, il telaio i colori, le materie prime che costituiscono le opere d'arte e che con Paolini si appropriano di uno spazio che spetterebbe al quadro, rimandando ad esso il pensiero del fruitore (Calvino).

pubblicato in rete il 20 marzo 2008



## Bibliografia

- Alberti, L. B., 1436, *De Pictura*, in Grayson, C., a cura, 1973, *Opere volgari*, Bari, Laterza.
- Belting, H., 1985, *Giovanni Bellini. Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*, München, Fischer Taschenbuch Verlag; trad. it. *Giovanni Bellini. La Pietà*, Modena, Panini, 1996.
- Benveniste, É., 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris; trad. it., *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971, pp. 310-319, “La soggettività nel linguaggio”, in Fabbri, P., Marrone, G., a cura, 2001.
- Corrain, L., a cura, 2004, *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*, Roma, Meltemi.
- Corrain, L., Valenti, M., a cura, 1991, *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Bologna, Esculapio.
- Corrain, L., a cura, 2001, *Della rappresentazione*, Roma, Meltemi.
- Fabbri, P., Marrone, G., a cura, 2001, *Semiotica in nuce II: Teoria del discorso*, Roma, Meltemi.
- Fontanille, J., 1989, *Les espaces subjectives. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Hachette, Paris; pp. 11-36, trad. it. di Perri, A., “L'osservatore come soggetto enunciativo”, in Fabbri, P., Marrone, G., a cura, *Semiotica in nuce II: Teoria del discorso*, Roma, Meltemi, 2001.
- Greimas, A. J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris; trad. it., Fabbri, P., a cura, *Semiotica: dizionario ragionato di teoria del linguaggio*, Firenze, La Casa Usher, 1986.
- Greimas, A.J., 1984, “Sémiotique figurative e sémiotique plastique”, in *Actes sémiotiques. Documents*, 60; trad. it. “Semiotica figurativa e semiotica plastica”, in Corrain, L., Valenti, L., a cura, 1991.
- Jouanny, C., 1911, *Correspondance de Nicolas Poussin publiée d'après les originaux*, Paris, Archives de l'Art Français; trad. it., Carrier, D., a cura, *Lettere sull'arte*, Cernusco Lombardone, Hestia, 1995.
- Marin, L., 1976, “Remarques critiques sur l'énonciation: la question du présent dans le discours”, in *Modern Language Notes*, n. 91 (5), pp. 939-951; trad. it., *Note critiche sull'enunciazione: la questione del presente nel discorso*, in Corrain, L., a cura, 2001.
- Marin, L., 1978, “Représentation et simulacre”, in *Critique*, n. 373-374, pp. 534-544; trad. it., “Rappresentazione e simulacro”, in Corrain, L., a cura, 2001.
- Marin, L., 1986, “Figure della ricezione nella rappresentazione pittorica moderna”, in *Carte Semiotiche*, n. 2, pp. 23-35, in Corrain, L., a cura, 2001.
- Marin, L., 1988, “Le cadre de la représentation”, in *Art de voir; art de décrire II, Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, pp. 62-81; trad. it., “La cornice della rappresentazione e alcune sue figure”, in Corrain, L., a cura, 2001.
- Marin, L., 1992, *Ellipses, blancs, silences*, Actes du colloque de Cicada, Centre Inter-Critique des Arts du Domaine Anglophone, pp. 77-86; trad. it., “Rotture, interruzioni, sincopi nella rappresentazione pittorica”, in Corrain, L., a cura, 2001.
- Ortega y Gasset, J., “Meditazioni sulla cornice”, in Mazzocut-Mis, M., a cura, 1997, *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, Milano, Bruno Mondadori.
- Panofsky, E., 1927, “Die Perspektive als Symbolische Form”, in *Vorträge der Bibliothek Warburg*; trad. it., *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, Feltrinelli, 1961, in Neri, G. D., a cura, 1999, *La prospettiva “come forma simbolica” e altri scritti*, Milano, Feltrinelli.
- Philippot, P., *Le problème de la Renaissance dans la peinture des Pays-Bas*; trad. it. di P. Argan, *Pittura fiamminga e Rinascimento italiano*, Torino, Einaudi, 1970.
- Schapiro, M., 1969 “On some Problems in the Semiotics of Visual Art; Field and Vehicle in Image-Signs”, in *Semiotica*, n. 3, 199, pp. 223-242; trad. it. “Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine”, in G. Perini, a cura, 2002, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi.
- Schapiro, M., 1973, “Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the illustration of a text”, in *Words, Script and Pictures: Semiotics of Visual Language*, New York, George Braziller Inc., 1996; trad. it., in Perini, G., a cura, 2002, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi.



- Shearman, J., 1992, *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Washington, D.C., Trustees of the National Gallery of Art; trad. it., *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano*, Milano, Jaca Book, 1995.
- Simmel, G., 1902, Der Bildrahmen. Ein Ästhetischer Versuch, in *Der Tag*, 18 novembre 1902; trad. it., “La cornice del quadro. Un saggio estetico”, in Mazzocut-Mis M., a cura, 1997, *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, Milano, Mondadori.
- Stoichita, V., 1993, *L'instauration du tableau*, Méridiens Klincksieck, Paris; trad. it. *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore, 1998.
- Thürlemann, F., 1989, *Mantegnas Mailänder Beweinung. Die Konstitution des Betrachters Durch das Bild*, Konstanz; trad. it., “Il *Compianto* di Mantegna della Pinacoteca di Brera o: il quadro fa l'osservatore”, in Corrain, L., Valenti, M., a cura, 1991.