

{outline}

NEGATIVE CAPABILITY - PAINTINGS



Silvana Editoriale

Progetto e realizzazione
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa

Direzione editoriale
Dario Cimorelli

Art director
Giacomo Merli

Redazione
Lara Mikula

Coordinamento organizzativo
Michela Bramati

Segreteria di redazione
Emma Altomare

Ufficio iconografico
Alessandra Olivari, Silvia Sala

Ufficio stampa
Lidia Masolini, press@silvanaeditoriale.it

Graphic Design
Stefano W. Pasquini

Apparati biografici
Isabella Falbo

Fotografie
Marco Ravenna

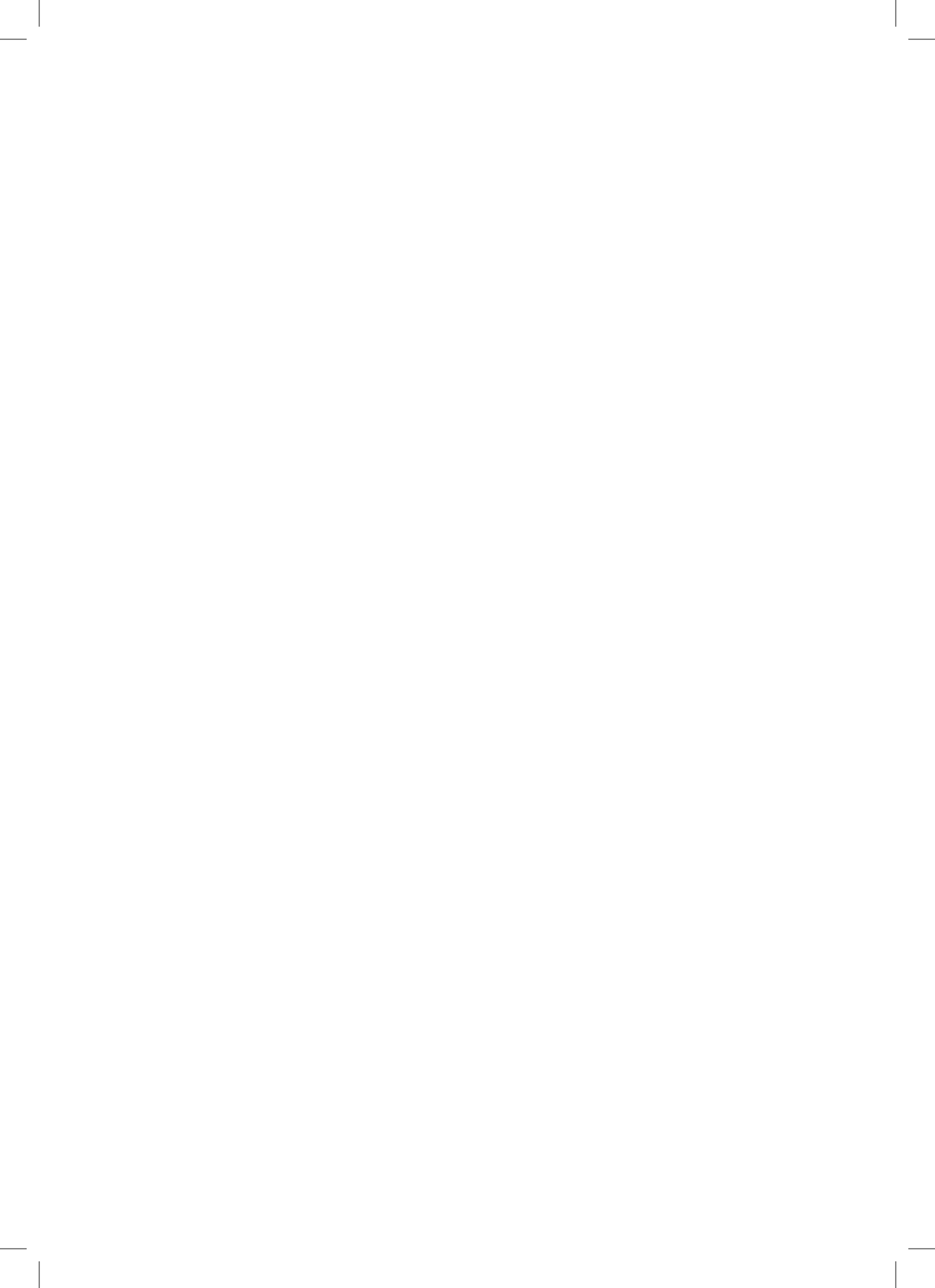
L'autore desidera ringraziare
Maddalena Disch (Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino); Paola Potena (Galleria Lia Rumma, Milano-Napoli); Galleria Tucci Russo, Torre Pellice; Bettina Della Casa; Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier; il direttore Enrico Astuni e lo staff della Galleria Astuni; Isabella Falbo, Tania Simin, Anna Grazia Urso, Massimiliano Zancato

Con il contributo di
GALLERIA ENRICO ASTUNI
via Iacopo Barozzi 3
40126 Bologna
www.galleriaastuni.com

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile rintracciare.

© 2013 Silvana Editoriale Spa
Cinisello Balsamo, Milano
© 2013 Giovanni Iovane, per i testi

A Tommaso,
seppur distratto



Giovanni Iovane

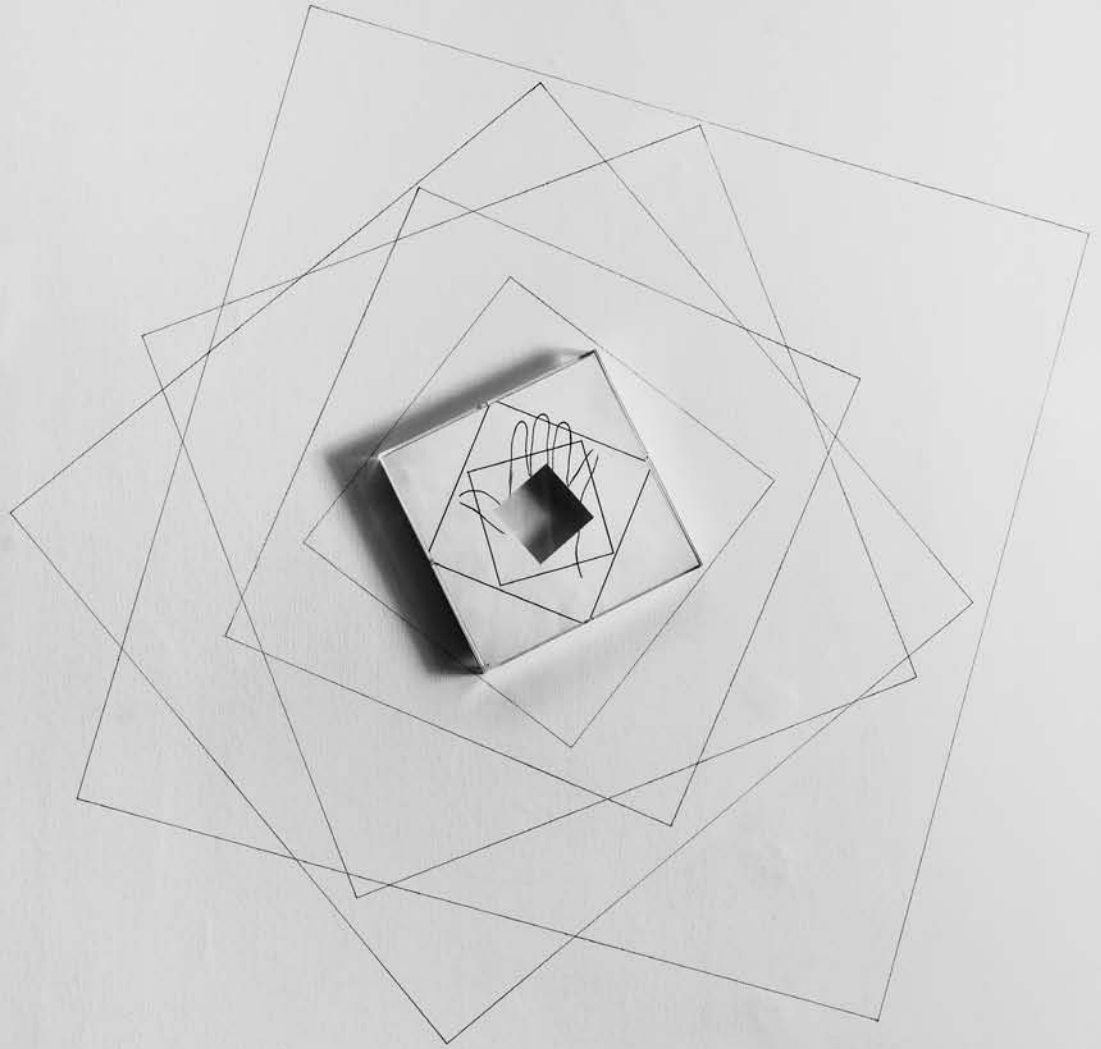
NEGATIVE CAPABILITY - PAINTINGS

Saggi di critica d'arte

SilvanaEditoriale

Giulio Paolini, *Status quo*, 2006.
Courtesy Galleria Massimo Minini, Brescia

Pagina 8
Anetta Mona Chisa & Lucia Tkáčová,
Clash!, 2012, particolare

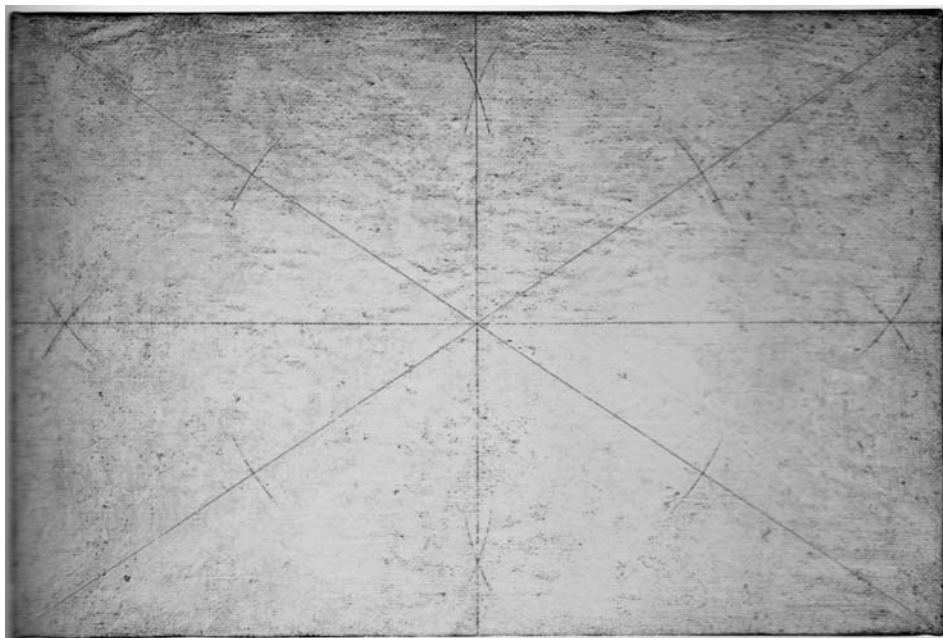




Sommario

- 11 Negative Capability - Paintings (non si vede quasi niente)
- 37 Negative Capability (dissonanza ferroviaria)
- 47 Orizzonte
- 61 [Finestre]

- 134 Apparati biografici
a cura di Isabella Falbo



Giulio Paolini, *Disegno geometrico*, 1960, tempera e inchiostro su tela, 40 x 60 cm.
Courtesy Archivio Giulio Paolini, Torino. Torino, Fondazione Giulio e Anna Paolini

Negative Capability - Paintings (non si vede quasi niente)

La filosofia dell'arte, generalmente quella antiplatonica del Novecento, individua tre criteri fondamentali nell'esperienza artistica: il significato, l'incarnazione (*embodiment*) o la materializzazione e infine, per opera dello spettatore, l'interpretazione.

Dal punto di vista strettamente formale, l'interpretazione rappresenta un'aggiunta o un eccesso e, nello stesso tempo, se diamo retta a Marcel Duchamp, un compimento necessario dell'opera d'arte. L'osservatore interessato (ben diverso dallo spettatore disinteressato e distratto) opera, come notava giustamente Erwin Panofsky, sul 'contenuto' e non sul 'soggetto' del quadro. L'interpretazione è dunque sempre al di qua di ciò che *materialmente* si vede e cioè il corpo dell'arte. Il significato, o i significati, non si vedono mai. Si pensano, forse a occhi chiusi, ma, come aveva stabilito Cartesio, non hanno estensione.

È abbastanza singolare che ciò che comunemente chiamiamo 'arti visive' dia lavoro a molti ciechi intenzionali¹. Un artista filosoficamente tormentato come Mark Rothko, abbassava le luci della galleria in cui erano esposte le sue opere e persino auspicava che l'osservatore chiudesse gli occhi per contemplare pienamente i suoi quadri, ai quali nel frattempo dava le spalle. Nel momento degli addii del modernismo, l'arte richiedeva tempo, oscurità, *fissazione* e una bizzarra osservazione, con le palpebre abbassate, dei *riflessi* della pittura o le sue fantasmagorie percettive. E ancor oggi, nonostante l'apparente, e più volte celebrata, importanza dello 'sguardo' (dell'osservatore), sembra non ci sia proprio nulla da vedere nei quadri². Una delle ragioni di questo non voler vedere, all'interno delle teorie sull'arte, potrebbe risalire al grande equivoco interpretativo (sottolineato più volte nei loro scritti da Daniel Arasse, Georges Didi-Huberman e Hubert Damisch) dell'immagine della 'finestra' nel *De Pictura* (1435) di Leon Battista Alberti. Il libro del grande umanista era un piccolo manuale a uso degli artisti. La parola 'finestra' vi occorre una sola volta e

riguarda i 'preliminari' dell'atto del dipingere: disegnare un quadrilatero su una superficie, di modo che questa cornice geometrica sia utile come una 'aperta finestra' da cui si possa vedere 'l'istoria'. Alberti si riferiva all'ordine e alla misura della composizione, mentre almeno un secolo di critica d'arte internazionale ha tradotto quell'immagine tecnica equiparando il quadro a 'una finestra sul mondo'³.

Sin dalla sua fondazione moderna, l'arte occidentale ha pensato il quadro, il suo soggetto, come qualcosa da incorniciare in un poligono regolare (raramente in un tondo) in una superficie totalmente autonoma dal mondo; il quadro era, alla lettera, un altro e più nobile mondo. Anzi, dal punto di vista della pittura, attraverso il punto di fuga e quello di distanza, in realtà era il mondo, alle spalle dell'osservatore, a essere una finestra sul quadro. In un certo senso, almeno per quello della vista, il quadro è un negativo del mondo; un altro da esso. Nel momento in cui la superficie dipinta entra nel gioco di riflessi dell'ottica presenta sempre una *storia* differente, un qualcosa d'altro che non lascia ridurre a oggetto.

A dispetto della condanna di Platone (*Repubblica X*), l'arte probabilmente non è mai stata 'imitazione' di terzo grado; "vacuità accoppiata a vuoto, la mimetica genera solo una vacuità due volte svuotata"⁴. L'idiosincrasia di Platone per le immagini (quelle apparenti, i 'fantasmi', e non certo i traslati del testo o meglio del pensiero) era confinata sullo sfondo della politica e dell'organizzazione sociale. Se qualcuno era in grado di realizzare sia l'oggetto da imitare sia la sua immagine, "si dedicherebbe seriamente soprattutto alla produzione delle immagini e vedrebbe in questo lo scopo principale della sua vita, quasi non avesse nulla di meglio da fare?"⁵. La riprovazione sdegnata di Platone, "quel non aver nulla di meglio da fare", ci sembra ancor più fuori luogo se pensiamo a quello che è divenuto uno dei più grandi luoghi comuni del Novecento e cioè che viviamo "nell'epoca dell'immagine del mondo" (Martin Heidegger, 1938); in un mondo che sembra essere divenuto completamente immagine.

Nondimeno, la condanna platonica del pittore, l'interdizione meno efficace della storia dell'occidente, ha comunque influenzato il pensiero (il giudizio) intorno all'arte nei secoli. Pur riconoscendo una sua peculiarità all'esperienza artistica, Hegel affermava: "Ma il godimento che può nascere solo dallo studio, dalla riflessione, dalla conoscenza erudita, e dalla lunga osservazione, non è il fine immediato dell'arte"⁶. L'immediatezza dell'arte non ha bisogno di termini intermedi quali il godimento o la riflessione, ma quel che è ancor più strano o perturbante (se veramente volessimo considerare il bando di Platone efficace vero sotto traccia) è che all'arte non serve la lunga osservazione. Sia che si tratti di apparenze e di imitazioni di apparenze che di finalità, osservare e per estensione vedere non rientra nel gioco (di specchi) dell'arte.

Secondo una teleologia negativa (simile alla *via negativa* di

san Giovanni della Croce) che trova nelle *Memorie di Cieco* (1990)⁷ di Jacques Derrida il suo culmine contemporaneo, l'origine del disegno, della pittura, non si rintraccia nella percezione, ma nel rammemorare. Questa particolare scrittura critica, dall'estetica alla critica d'arte, ha sempre avuto come punto di vista privilegiato (e contemporaneamente come topologia) 'un punto cieco'. Non si vede nulla eppure si parte sempre da quel piccolo buco nero del nostro campo visivo per un radicale accecamento (Derrida) o per tracciarne le illusioni ottiche compensative. Basti pensare alla funzione regolativa del *focus imaginarius* in Kant (*Appendice alla dialettica trascendentale*, nella *Critica della ragion pura*), ai bizzarri esperimenti ottici di Newton che rischiarono di renderlo cieco. Pur di *fissare* le immagini residue (*after-image*) o di essere una cavia autorevole della persistenza retinica, Newton passo molto tempo a guardare in uno specchio il riflesso del sole⁸. O, infine, all'eccessiva importanza assegnata da Jacques Lacan al punto cieco e specialmente allo scotoma nel *Seminario* in cui parla di pittura⁹.

Tale disposizione della scrittura critica richiede dunque un totale o parziale offuscamento dell'immagine dipinta e persino di quella riflessa da uno specchio. Dal punto cieco della scrittura o della 'traccia', ma non forse per la mano che disegna, è 'vietato vedere' per far posto al pensare¹⁰. Rivelatrice, al riguardo, è la bella citazione di Diderot, posta in esergo alle *Memorie di cieco* di Derrida: "Scrivo senza vedere. Sono venuto. Volevo baciarvi la mano [...] è la prima volta che scrivo nelle tenebre [...] senza sapere se formo dei caratteri. Dove nulla ci sarà, leggete che vi amo" (Diderot, *Lettera a Sophie Volland*, 10 giugno 1759). L'arte di scrivere al buio è, senza dubbio all'interno del regime estetico, una "vacuità due volte svuotata". Eppure, in quel passaggio pieno di ombre tra l'estetica e la poetica, dove non c'è quasi nulla, qualcosa si mostra ben oltre le apparenze e senza angolo visuale. L'esortazione sentimentale di Diderot, "dove nulla ci sarà, leggete che vi amo", ha un suo correlativo apparente in ciò che spesso è definita 'pura pittura': un drappaggio, un fondo astratto e persino un finto marmo. L'essenza della pittura, di solito intravista e analizzata ai margini della *historia*, della composizione, non prefigura nulla; è una mancanza. La pittura, un esempio della pittura (il suo spazio bianco che si promette a una lettura a venire), si può interpretare, declinata nel suo futuro anteriore, come un'imperfezione o una mancanza (*mangel*)¹¹. L'essenza nascosta della pittura, il suo interno all'oscuro (*Das Innere*), è un'azione, un movimento intenzionale. Così si possono *rileggere*, come l'amata da Diderot o come esempio di pittura, le belle pagine dedicate a più riprese da Georges Didi-Huberman all'affresco della *Madonne delle ombre* di Beato Angelico: "È un affresco del convento di San Marco a Firenze, dipinto con ogni probabilità negli anni quaranta del Quattrocento da un frate domenicano dimorante in quegli stessi luoghi, più tardi soprannominato Beato Angelico. Si trova ad altezza

d'occhio nel corridoio orientale della clausura. Proprio al di sopra è dipinta una *Sacra conversazione*. Il resto del corridoio, come pure le celle, è imbiancato a calce. In questo duplice contrasto – con la scena raffigurata al di sopra, con il fondo bianco

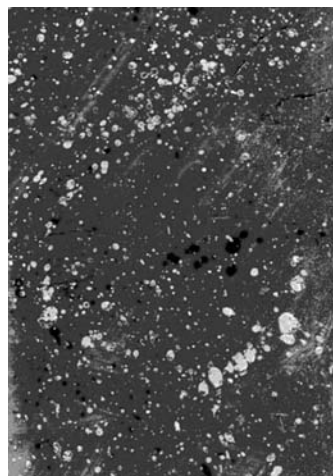
tutto intorno – il riquadro di affresco rosso, picchiettato di macchie erratiche, produce come una deflagrazione: un fuoco d'artificio colorato che reca ancora traccia del suo scoppiettio originario (il pigmento fu schizzato a distanza, a pioggia, in un attimo) e che, da allora, si è reso perenne come una costellazione di stelle fisse¹². Didi-Huberman concentra la sua brillante analisi sul registro inferiore dell'affresco, quattro splendidi riquadri 'astratti' (anacronisticamente alla Pollock) dipinti da Beato Angelico ad 'altezza d'occhio' e sino ad allora rimossi o ignorati dalla critica.

Nel corridoio orientale del convento di San Marco, lungo le pareti bianche, sembra prefigurarsi il decoro proprio della pittura. Quei quattro riquadri astratti, quelle costellazioni di punti e schizzi, certamente opera di un assistente riquadratore, servono a orientarsi e non a caso sono posti ad altezza d'occhio. Con un ulteriore anacronismo (rispetto a quello di Didi-Huberman) potremmo scoprirvi non soltanto un'allusione o una pratica da tempo tradizionale, come quella dei finti marmi, ma l'intenzione di dipingere un quadro o un affresco da parte dell'artista. Rappresentano quel *fondo d'invisibile* che la pittura mostra quando vuol farci vedere com'è invisibile l'invisibilità del visibile¹³.

Il decoro riguardo all'intenzione di dipingere un quadro ci mostra come all'inizio non vi sia null'altro che la 'preparazione' del *medium*, come se il *medium* non sopportasse a lungo la promessa della pagina bianca; luogo archetipico dell'*invisto*. Il soggetto dell'affresco sovrastante è una *Sacra conversazione*, ma *naturalmente* è posto in alto, richiede che il frate domenicano o l'osservatore si fermi, abbia del tempo per contemplare quella scena muta e allegorica con la testa all'insù. I



Corridoio orientale del convento di San Marco a Firenze



Beato Angelico, particolare di un riquadro inferiore dell'affresco della *Madonna delle ombre*

riquadri invece ci accompagnano, abitano pittoricamente quel corridoio, che tra l'altro rappresenta uno dei pochi esempio riusciti d'installazione dell'arte occidentale (sicuramente di quella contemporanea). La fonte luminosa della scena dipinta



Beato Angelico, *Madonna delle ombre*, particolare

e dei riquadri astratti proviene dalla finestra in fondo al corridoio sul lato sud. Beato Angelico, intenzionalmente, era così conscio che il mondo fosse una finestra sulla pittura che si sentì in dovere di dipingere delle ombre a lato dei capitelli delle paraste, in accordo con la luce naturale proveniente dalla finestra, e persino il riflesso della finestra stessa nell'occhio di san Lorenzo¹⁴, uno dei santi posti alla destra della Madonna. Come in un'installazione, degna allora come oggi, di questo nome qui non si tratta di intervento sullo spazio, ma di una successione di luoghi; meglio, una relazione di luoghi. I luoghi (le pareti bianche, la finestra, le porte, la scena dipinta e i riquadri) corrispondo-

no a immagini (*images*). Solo il corridoio ha un suo spazio, sia pure di passaggio, tra un luogo e l'altro, *Entr'acte*. I quattro riquadri astratti posti alla base della *Sacra conversazione* e all'altezza degli occhi marcano il passaggio, l'intervallo, tra un luogo e all'altro, tra una immagine e l'altra. Accompagnano il piacere di guardare e l'ascesi del contemplare (la sacra e muta conversazione). Raddoppiano in un senso (quello della vista) questa posizione tra un atto e l'altro, senza un'origine e una fine, che sembra essere una delle caratteristiche o meglio delle *posizioni* della pittura. Come base dell'affresco e, nello stesso tempo, come ornamento del muro, i riquadri astratti ci offrono una sorta di *parallax view*. Camminando lungo quel corridoio del convento di San Marco è possibile scegliere tra due prospettive, tra due punti di vista differenti, che tuttavia non danno alcuna sintesi riguardo ciò che sorregge l'intera installazione, e cioè quella mancanza, quel vuoto, quella

finzione di invisibile che riguarda la pittura. Nemmeno nel Rinascimento la pittura si materializza attraverso un vetro trasparente. Il *figurabile* o comunque il presupposto affinché i segni o le figure diventino visibili è che il vetro, la superficie, siano opachi¹⁵.

Generalmente la lettura critica di questi 'brani' di pura pittura, in cui peraltro si afferma la qualità propria della pittura, sono assegnati, come si è detto, al margine, fuori dalla cornice delle immagini della storia dell'arte. L'essenza della pittura, all'interno del discorso critico, segue in parallelo quello della 'grottesca', quella libera e ibrida forma di ornato che dal Rinascimento a Klee si caratterizza come antitesi della rappresentazione, come negazione dello spazio, con figure 'senza nome' e soprattutto come "puro prodotto dell'immaginazione"¹⁶. La 'pittura pura' e il 'puro prodotto dell'immaginazione' riecheggiano, in questo medesimo destino, quella che Hegel definiva "la forza prodigiosa del negativo"; un negativo astratto.

Come intermezzo, come base (da intendersi quasi alla lettera anche come basamento, di solito bianco, su cui poggiano le sculture negli allestimenti espositivi), la pittura precede la rappresentazione negandola, a cominciare da quel quasi niente da vedere, da una "vacuità due volte svuotata". Un surrogato, dal punto di vista del discorso critico, di questo 'quasi niente da vedere' è la secolare occorrenza di parole come 'enigma', 'mistero', 'dissimulazione', 'opacità'. È come se il discorso critico, ma anche di *riflesso* quello poetico, si debba organizzare sempre e comunque come una topica, come una scienza dei luoghi. La descrizione di questi luoghi, come in psicanalisi, avviene come se essi occupassero un luogo fisico e pertanto possono essere raffigurabili.

La figura del mistero o dell'enigma, come una sorta di piacere negativo di un grande vuoto irrazionale, fa la sua apparizione poetica in una lettera del 21 dicembre 1817 di John Keats, sotto la figura di *Negative Capability*. È anche curioso che questa definizione-immagine compaia una sola e unica volta negli scritti di Keats, così come era accaduto per la 'finestra' di Leon Battista Alberti nel suo trattato *De pictura*: "I mean Negative Capability, that is, when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason - Coleridge, for instance, would let go by a fine isolated verisimilitude caught from the *Penetralium* of mystery, from being incapable of remaining content with half-knowledge. This pursued through volumes would perhaps take us no further than this, that with a great poet the sense of Beauty overcomes every other consideration, or rather obliterates all consideration"¹⁷. La 'mancanza' come intenzione (nel senso etimologico latino di 'rivolgersi', 'orientarsi verso') di vera o almeno più ampia apertura al mondo è l'essenza poetica della *Negative Capability*. Ciò che continua a sottrarsi allo sguardo, nella sua persistenza nel dubbio e nel mistero, prefigura il senso estetico del bello.

L'ultimo e celebre verso di *Ode on a Grecian Urn* (1819) è un magnifico esempio (*luogo*) di 'capacità negativa':

"Beauty is truth, truth beauty" – that is all
Ye know on earth, and all ye need to know
("Bellezza è verità, verità bellezza" – questo solo
Sulla terra sapete, ed è quanto basta)¹⁸.

Keats descrive un'urna di marmo bianco, conformata come *attic shape*, in cui sono raffigurati un paesaggio, una città e una processione. La scena probabilmente è ispirata a un quadro di Claude Lorrain, *Paesaggio con il padre di Psiche che sacrifica al tempio di Apollo* (1663), oltre che dalla visione diretta di vasi greci al British Museum e soprattutto del vaso detto di Sosibio, del I secolo a.C., ora al Louvre, del quale lo stesso Keats disegnò il profilo¹⁹.

Nella prima strofa, attraverso una serie di domande che Keats rivolge al lettore, 'vediamo' applicate alcune procedure tipiche della *Negative Capability*, ossia la vaghezza, l'incertezza e il dubbio circa la natura e l'origine di ciò che stiamo vedendo. In linea con la figura retorica dell'*ekphrasis*, dello scambio dialogico tra il visibile e il dicibile, Keats va direttamente al cuore della questione o della scena: "Chi dice cosa?", e soprattutto: "Chi parla a chi?".

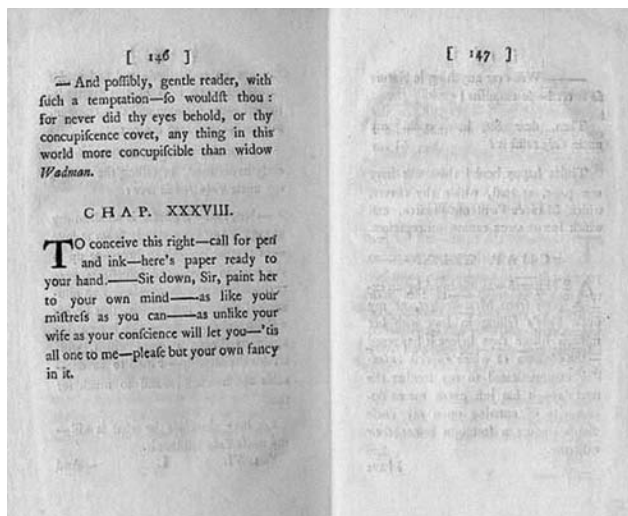
*What men or gods are these? What maidens loth? What mad pursuit?
What struggle to escape? What pipes and timbrels?
What wild ecstasy?* (vv. 7-10)
(E che uomini sono? Che dèi? E le fanciulle ritrose?
Qual è la folle ricerca? E la fuga tentata? E i flauti, e i cembali?
Quale estasi selvaggia?)

Differenti e numerosissime sono state le interpretazioni riguardo queste ripetute interrogazioni e sui personaggi in gioco in questo dialogo ecfrastrico. Quasi da un punto di vista teatrale, sembra che il poeta sia stato 'assorbito' dall'urna, per lasciare libero campo sia al 'messaggio estetico', sia soprattutto al dialogo tra l'urna stessa e i viandanti/osservatori. E, ovviamente, per i futuri (un futuro anteriore) osservatori Keats esce di scena²⁰. Le differenti 'vedute' che il poeta dipinge sull'urna di marmo, una *marble image*, non richiedono al lettore un'indagine iconografica, ma una contemplazione di quella 'forma attica' senza che essa giunga mai a definizione o individuazione. L'idea poetica (*eidōs*) è che la forma, la *silent form*, coincide con il non accadimento. L'immagine della forma silenziosa che sostituisce l'estetico *attic shape* dialoga *sub specie aeternitatis* ed è dunque un vero tormento per la ragione²¹. Tuttavia è nel carattere quasi tautologico dei versi finali che, sulla scorta di Schiller, Keats definisce, come poetica ed estetica insieme, l'arte come l'apparire della bella e vera apparenza. Da ciò che non si vede ancora e che aspetta, per un

tempo superiore alla misura umana, di essere visto, si potrà immaginare come la verità sia bellezza e la bellezza verità... e tutto questo ci dovrà anche bastare dinanzi a un'immagine di marmo.

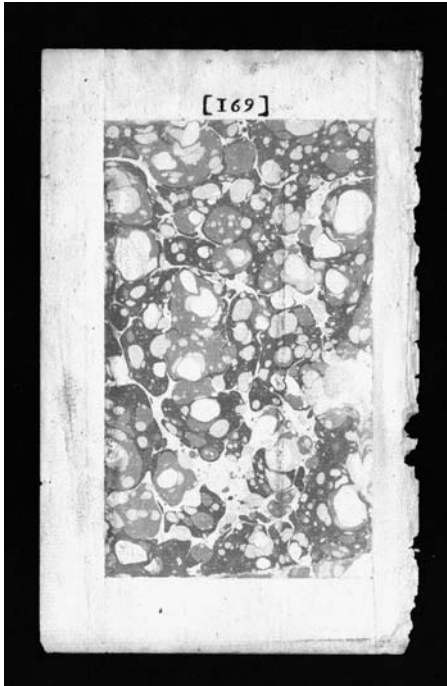
In Keats una capacità negativa serve a resistere, quasi omeopaticamente, al negativo della realtà, alle sofferenze della ragione e alla negatività del godimento nei confronti del desiderio 'eterno'. Mallarmé, alla fine dell'Ottocento, porterà alle estreme conseguenze questa sorta di dialettica del negativo attraverso un'altrettanto tautologica denegazione: RIEN [...] / N'AU-RA EU LIEU [...] / QUE LE LIEU [...] / EXCEPTÉ [...] / PEUT-ETRE [...] / UNE CON-STELLATION (*Un coup de*

dés jamais n'abolira le hasard, 1897). Anacronisticamente potremmo definire questo passaggio una forclusione o scotomizzazione (oscuramento) della scrittura, con la possibile eccezione, tra gli spazi bianchi, della figura della 'costellazione'. Nei suoi scritti letterari Foucault definisce una particolare topica della scrittura, "la pensée du dehors - il pensiero del di fuori" (anch'esso con una storia marginale che affonda le sue radici in una sorta di millenaria teologia negativa): "Questo pensiero che si tiene lontano da qualsiasi soggettività per farne sorgere come dall'esterno i limiti, enunciarne la fine, farne scintillare la dispersione e non raccoglierne che l'invincibile assenza, e che al tempo stesso si tiene sulla soglia di ogni positività, non tanto per afferrarne il fondamento e la giustificazione, ma per ritrovare lo spazio dove essa si dispiega, il vuoto che le serve da luogo, la distanza nella quale essa si costituisce e dove sfuggono, non appena osservate, le sue certezze immediate"²². Ciò che nel testo di Foucault aveva come soggetto 'l'io parlo' e 'la scomparsa dell'autore' si può transitivamente applicare alla figura della costellazione, almeno nella sua persistenza retinica. Ciò che resta, nel vuoto o nella mancanza che le serve da luogo, è una scintillante dispersione; e questo è quanto basta almeno a *garder les dehors*, a salvare le apparenze. La figura della costellazione è molto simile, in apparenza uguale, a quegli schizzi bianchi lanciati, come ripetuti colpi di dadi, sui riquadri colorati di Beato Angelico nel convento di San Marco. Tra il 1760 e il 1767, Laurence Sterne pubblica il suo *Tristram*



Laurence Sterne, *Tristram Shandy* (prima edizione, 1759), p. 147

Shandy. Il bizzarro romanzo, già famoso all'epoca, è divenuto un modello per la grande narrativa modernista, per ciò che riguarda anche la metanarrativa, ma anche e soprattutto per le



Laurence Sterne, *Tristram Shandy*
(prima edizione, 1759), p. 169

sue straordinarie invenzioni tipografiche. A pagina 147, ad esempio, regala un'intera pagina bianca al lettore affinché vi disegni l'immagine della concupiscibile vedova Wodman. Altre pagine interamente nere compaiono nel libro (riprendendo la tradizione delle *mourning pages*), ma è a pagina 169 che l'autore pone 'l'emblema del suo lavoro', una colorata *marbled image*; una pagina marmorizzata²³. Muri bianchi, riquadri e pagine, bianchi o marmorizzati sono tutti elementi decorativi che più che occupare spazio lo lasciano libero, aperto alla fantasia dell'osservatore e chiuso od oscuro, come può essere un negativo, alla visibilità dell'arte.

Odilon Redon incontra Mallarmé nel 1883. Divennero immediatamente amici intimi, anche se l'artista non terminò mai le litografie per *Un coup de dés* di Mallarmé. Finì invece il bellissimo, ed espressivo, ritratto che fece del poeta. Non si sa se per una certa influenza della poetica mallarmeiana, a cominciare dagli anni novanta dell'Ottocento Redon abbandona, quasi

del tutto, i *Noirs* e i suoi dipinti onirici e simbolisti. Incubi e 'grotteschi' ibridi si trasferiscono in una sorta di colorato e scintillante lirismo naturale (in tal modo da punto di riferimento dei Simbolisti divenne precursore dei Nabis e dei Fauves).

Esattamente nel 1890 dipinge il ritratto di sua moglie, Camille Falte. Il titolo del quadro è *Les yeux clos* (*Gli occhi chiusi*) e in effetti la donna ha gli occhi completamente chiusi. Redon era stato colpito dalla visione dello *Schiavo morente* di Michelangelo esposto al Louvre, dal 'fascino insolito' degli occhi chiusi. Lo *Schiavo* del Louvre sembra in procinto di svegliarsi, mentre Camille sembra essere in pieno sonno. Il quadro è suddiviso in due parti monocrome che fanno da sfondo al busto leggermente scorciato della donna (che sembra emergere dall'acqua opaca della vasca da bagno). La pittura è quasi immateriale, come in Manet s'intravede la grana della tela. Come il sonno rinvia a un mondo interiore, dove assenza e apparizione si contengono lo spazio, così la superficie del dipinto sembra alludere a "una mancanza che le serve da luogo". E ancora una volta le imperfezioni, le 'mancanze' della pittura (*mängel an einem gemälde*: le imperfezioni di un dipinto) fanno la pittura stessa.

Dal Romanticismo in poi, tali imperfezioni diventano intenzionali frammenti o lacune. Più che alla poetica del 'non finito', artisti e scrittori si ispirano a un finito parziale e non facilmente riconoscibile (nella sua interezza). Giustamente Heidegger, commentando la poesia di Friedrich Hölderlin, afferma che l'arte, più che orientarci sulla sua piena visibilità, ha piuttosto a che fare con il senso dell'Essere²⁴.

In uno dei rari ritratti a olio realizzati per la moglie del suo mecenate, il barone de Domecy, Redon dedica la parte principale del quadro allo sfondo

(*Baronne Robert de Domecy*, 1900). La baronessa è ritratta di tre quarti e occupa infatti meno della metà della parte destra del quadro. La figura si ritaglia un suo spessore, grazie ai suoi abiti scuri, alla sua attitudine (nel senso di 'disposizione', che aveva in Keats) austera e vagamente melanconica, alla cornice dipinta in basso e all'unico bracciolo visibile della poltrona su cui immaginiamo sia seduta. La mano sinistra si sovrappone a quella destra e si rende visibile attraverso una curiosa posizione triangolare dell'indice e del pollice. A prima vista, e forse proprio a causa della posizione della mano e di quelle dita che comunque dovevano essere nella realtà molto lunghe, e di quel



Odilon Redon, *Baronne Robert de Domecy*, 1900

sottile 'basamento' che sorregge e inquadra l'intera immagine, sembra che si tratti di un dipinto speculare. Come in *Un bar aux Folies Bergère* (1881-1882) di Manet, un grande specchio 'invisibile' dietro il bancone riflette lo sfondo, il *verso*, del dipinto, così per abitudine modernista mi sembrava che dietro la cornice (che scorre solo in basso) vi fosse uno specchio. Tuttavia, se osserviamo il piccolo pastello su carta (sempre del 1900 e ora al Getty Museum) potremmo vedere come la baronessa de Domecy è sempre nella medesima posizione e quasi con la stessa espressione. Quasi perché il suo volto è l'unica parte monocroma del pastello (un incarnato abbastanza terreo) che presenta per metà della *pagina* una piccola esplosione floreale, coloratissima e allucinata. La baronessa, di cui qui non si vedono le mani, sembra sostenere dei fiori in grembo (che peraltro non degna di una occhiata) che si riproducono piatti, come una scintillante carta da parati sul fondo dell'opera.

Sia nel dipinto sia nel pastello lo sfondo richiama quello del decoro vegetale dei grandi pannelli realizzati da Redon proprio per la sala da pranzo del castello del barone Robert de Domecy (a Domecy-sur-le-Vault, in Borgogna e ora al museo d'Orsay). Gli sfondi dei pannelli e delle due opere sono evidentemente influenzati dal giapponismo che nella seconda metà dell'Ottocento ebbe notevole influenza nell'arte occidentale e specialmente in Francia, con i motivi delle superfici colorate e i vuoti, l'asimmetria della composizione e la bidimensionalità. Il ritratto della baronessa, così come il pastello, forse preparatorio, sembrano entrambi ambientati nella sala da pranzo del castello, dinanzi a un 'muro di pittura'. Lo sfondo, in un caso con le sue nuvole, nell'altro con le sue decorazioni vegetali, è dunque il vero soggetto delle due opere; un gioco di riflessi di superfici in cui incidentalmente appare la figura della baronessa.

Per inciso, la definizione di 'muro di pittura' appartiene a Giulio Carlo Argan, che l'adoperò nei confronti delle opere della maturità di Rothko. Ancora una volta ci sembra opportuno ritornare al convento di San Marco, che Rothko visitò nel 1959 accompagnato da Argan²⁵.

Il dispositivo spaziale creato da Beato Angelico nelle celle e negli affreschi (in particolar modo, ci piace ritornare al *nostro* corridoio), che probabilmente influenzò, insieme al vestibolo della Biblioteca Laurenziana, la realizzazione dei *Seagram Murals*, definisce il superamento della pittura, o meglio il suo ritorno a un luogo che non contiene niente se non le condizioni possibili per la meditazione, nel primo caso, e per la contemplazione nel caso di Rothko. Dal punto di vista della *poiesis*²⁶, il passaggio da una pittura figurativa a una pittura astratta (dove entrambe le definizioni non sono mai nette e assolute) può assumere un possibile significato proprio nella non trascurabile differenza etimologica tra 'meditare' e 'contemplare'. 'Meditare', dal latino *meditari*, significa misurare con la mente, riflettere. Segnala una specie di rivolgimento nell'animo che in origine, attraverso la parola greca *médomai*, si riferiva al prendersi cura di qualcosa (in latino *medicus*).

'Contemplare', dal latino classico *contemplari*, significa invece "attrarre nel proprio orizzonte, osservare attentamente qualcosa in uno spazio circoscritto immaginato o meglio proiettato in cielo e detto *templum*". La contemplazione, per così dire archetipica, appartiene all'arte divinatoria; l'arte aruspicina si basava, infatti, sulla determinazione del *templum*, ovvero lo spazio sacro su cui si proiettava la suddivisione della volta celeste.

L'intenzione dell'Angelico è concettuale, prefigura uno schematismo delle immagini e un'attenta (curativa quasi) disposizione dei luoghi per un assorbimento non di un oggetto visibile e materiale, ma di una luce. In Rothko la contemplazione *prevede* ('pre' nel senso italiano di 'stare davanti' o 'isolato' dal vedere) un muro di pittura in cui la cancellazione progressiva

delle figure rievoca (adoperando qui alla lettera i concetti e i testi fondamentali di Daniel Arasse e Louis Marin²⁷) una sparizione, come quella della Vergine cristiana che lascia di sé solo la sua tomba, ‘figura presente della sua assenza’, o come il corpo di Cristo, dopo la sua resurrezione, che “manca dal suo luogo, sostituito da un angelo che indica questa assenza come un oggetto di desiderio”. E conclude Arasse, a proposito dei ‘rettangoli non rettangolari’ di Rothko, come questi, con un colpo di teatro, giochino il ruolo di *figure* rispetto al fondo; rettangoli che “sono anche dei *luoghi*, che vibrano di una presenza assenza, virtuale”.

Entrambe le azioni (la meditazione e la contemplazione) suggeriscono, forse con una certa eloquenza, come una particolare poetica della pittura fondata sulla sua capacità negativa (sulla mancanza, assenza, sull'imperfezione congenita a una successione di luoghi che non si proietta in uno spazio), viene meno, si sottrae decisamente alla convenzione primordiale che “la pittura richiede di essere vista”.

Nella sua *Storia naturale* (libro XXXV,5) Plinio afferma di non avere conoscenze sufficienti circa l'origine della pittura, ma appena qualche capitolo dopo (15) ci racconta la storia di Butade di Corinto. La figlia del vasaio era innamorata di un giovane che di lì a poco sarebbe partito per un lungo viaggio e per trattenerne presso di sé almeno la figura tracciò il profilo del suo volto seguendone i contorni dell'ombra proiettata sul muro da una lampada (*umbram ex facie eius ad lucernam in pariete lineis circumscrisit*). Dalla fine del Settecento la storia di Butade divenne uno dei soggetti preferiti dagli artisti, alla voce 'l'arte della pittura' o 'l'origine della pittura'. A distanza, o persino abbracciata al suo amato, Butade circonda i lineamenti dell'oggetto del suo desiderio alla luce di una lampada. Tuttavia sempre nel libro XXXV Plinio passa dall'origine all'originale descrivendo la particolare gara tra Apelle e Protogene. I due grandi pittori si sfidano su una medesima tavola bianca, ma non raffigurano nulla. In assenza di Protogene, Apelle traccia al centro della tavola una linea sottile. In assenza di Apelle, Protogene dipinge una linea colorata all'interno della linea precedente. Infine, Apelle vince la sfida tracciando un'ulteriore linea colorata all'interno di quel sottilissimo orizzonte lineare. *Lineas visum effigentes*, scrive Plinio (*Naturalis historia*, XXV-81-83) e giustamente è stato ‘osservato’ come più che “linee sempre più sottili”²⁸, da un punto di vista della poetica del tempo, si debba parlare di “linee sempre più lontane dalla vista dell'osservatore”. E, infatti, a conclusione della sua piccola storia, Plinio notava come quel quadro vuoto, dipinto da un quasi niente per lo più invisito, divenne tanto famoso e apprezzato da essere alla fine esposto nel palazzo dei Cesari e finire definitivamente non visto nell'incendio del palazzo (cosa che accadde, del resto, a tutte le opere di Apelle).

L'originalità e soprattutto la grandezza della pittura consistono in un quasi niente, in un qualcosa che manca da un suo

luogo, sostituito da un orizzonte che lo designa come oggetto di desiderio. Un'attitudine originale, dunque, al passare inosservati sembra essere la vera convenzione che la pittura richiede al suo osservatore.

Come aveva notato Heidegger a proposito della poesia di Hölderlin, una parte, quella ovviamente contemplativa, della pittura è poco o nulla interessata alla sua visibilità e, dal punto di vista estetico, alla questione degli sguardi.

Sebbene si tratti di una banale schematizzazione, la scomparsa progressiva della figura nell'arte astratta (si pensi a Mondrian o a Kandinsky) non ha a che fare con l'ombra della pittura, con il disegno che traccia il contorno della figura, ma con una prassi propria della pittura come ricerca di possibili significati, come creazione o semplice disposizione di un proprio mondo, al di là di qualsiasi, anche malinteso o equivoco, intento mimetico. A ogni modo, questo tipo di pittura (che testimonia una sua secolare e singolare presenza a partire da Giotto e da Beato Angelico) non si prende cura di alcuna intenzione *riflessiva*, così come documenta la rozza ma efficace affermazione di Frank Stella: "Ciò che si vede è quel che si vede" (*What you see is what you see*). Ciò che vediamo, con ogni probabilità da un punto cieco, è un 'essere nel luogo' di un oggetto (come scriveva Foucault, con Manet nasce il 'quadro-oggetto') che nella sua doppia vacuità rimanda continuamente a possibili significati e, raramente, a mondi possibili.

Di solito l'arte concettuale si presenta come un inesauribile catalogo, linguistico o visivo, sulle capacità che la pittura ha di riflettere su se stessa, attraverso quello che potremmo definire la sua meta grammatica. Questo esercizio, autoriflessivo e purtroppo non 'autopoetico' (nel senso di Boris Groys), peraltro generalmente noioso, sebbene sicuramente antiteatrale, ha prodotto innumerevoli interrogazioni sul senso dell'arte e specialmente su che cosa è arte.

Giulio Paolini è uno dei pochi artisti concettuali che sin dal 1960 ha *astratto* la riflessione sull'arte dalla sua messa in opera. In apparenza le sue opere mettono in scena una teatrale dialettica visiva. In realtà, proprio a cominciare da quella che l'artista stesso considera la sua 'prima' opera feticcio, *Disegno geometrico* (appunto del 1960), Paolini cerca di sottrarre le sue immagini (sia quelle figurate nelle sue opere, sia i tropi dei suoi testi) alle condizioni di visibilità.

Assenza, vuoto e margine ('marginalità') diventano astratte figure geometriche che si offrono a sguardi virtuali e ad appuntamenti reali sempre disattesi, o meglio rinviati alla prossima esposizione. La squadratura della tela (ancora su una 'pagina bianca', così come il bianco era, sempre e comunque, il luogo di partenza dei colorati quadri di Matisse) è un atto di preparazione e, nello stesso tempo, di conclusione dell'opera. La virtuale simultaneità dei due gesti pittorici fa sì che *Disegno geometrico* non sia il resto, il residuo di una potenziale immagine, ma un reale paradosso in cui ciò che precede (*previsto*)

può essere scambiato con ciò che comunque segue; un *Entr'acte* visivo all'interno di una successione di opere in cui non c'è quasi niente da vedere²⁹. Lo stesso Paolini afferma che quel tipo di disegno – un disegno anteriore e posteriore – è stato realizzato come “falsariga universale dello spazio della tela”³⁰. La falsariga è un foglio rigato da porre sotto il foglio su cui si scrive in modo da procedere ordinati nella scrittura. Nello spazio pittorico è dunque ciò che presiede alla disposizione e alla composizione. Un dispositivo che sta *sotto* la tela e che si rende paradossalmente visibile solo la prima volta come opera. La prima opera pittorica di Paolini, che da quel momento cancella tutte le sue esperienze precedenti, non esibisce altro che il suo essere dietro le immagini (le opere successive); non nel verso del quadro, ma come base ideale e concreta per ogni possibile e futura figura geometrica dell'opera.

La pluridecennale esperienza artistica di Paolini all'interno di quella che lui stesso definisce (forse creando non pochi equivoci) ‘arte visiva’ e ‘scenografia’, all'interno di una continua messa in gioco dei codici della rappresentazione per rinnovare sempre l'illusione di uno spazio virtuale, sembra essere segnata da una radicale *astrazione* dalle immagini del mondo, ma anche e soprattutto dalle forme visibili e riconoscibili dell'arte. L'equivoco è ancor più rafforzato dal fatto che l'artista, da sempre, maschera sotto un'apparente estetica tradizionale (riquadrature, prospettive, neoclassico, calchi...) una solidissima attività auto-poetica. Persino il suo insistere sulla figura dell'autore e quella dello spettatore rivela alla fine un inganno o forse una psicologica censura. In *Delfo* (1965) il suo autoritratto in dimensioni reali ci mostra il volto dell'artista parzialmente nascosto dal telaio del quadro. Come per *Disegno geometrico*, l'autore agisce come una falsariga che il retro del quadro parzialmente rimuove. Spesso, invece, l'autore si sovrappone allo spettatore, di spalle, nell'atto di osservare una scenografia senza figure. In questi casi sarebbe opportuno aggiungere un punto interrogativo a quell'“osservare”, giacché tale apparente disposizione allo sguardo, al vedere, è generalmente tradita all'interno di un'immagine in cui tela, scenografia, prospettiva, autore e spettatore sono completamente assorbiti sulla superficie bidimensionale (il che induce a pensare ci sia una piccola perversione nell'artista che ha così grande e ripetuta cura dello sguardo dello spettatore da non mostrargli nulla o quasi nulla e anche nel ridurlo a elemento scenico).

Questo paradosso, di quella che sembra la traduzione visiva e contemporanea della *Lettera sui ciechi a uso di coloro che vedono* (1749) di Diderot, trova il suo più imponente compimento nell'installazione *Ipotesi per una mostra* (concepita nel 1963 e poi realizzata nel 2003 in occasione della mostra di Paolini a Milano presso la Fondazione Prada). L'opera è composta da quattro grandi superfici trasparenti su cui sono state riprodotte serigraficamente alcune figure di uomini vestiti di nero e sagome di quadri. I grandi vetri circoscrivono

uno spazio vuoto al centro ove un oggetto (forse l'oggetto della pittura) è intenzionalmente sottratto alla vista; c'è, ma non si vede. Con grande senso teatrale, ma sulla falsariga di un meccanismo visivo determinato da una 'capacità negativa', i nostri sguardi, quelli di spettatori, sono affascinati dal mistero, dall'enigma di una assenza; un vuoto (o una lacuna) causato dall'impossibilità di vedere e anche dal dubbio che quello stesso vuoto sia in realtà reale.

Nei suoi scritti o interviste a più riprese Paolini insiste sul dato che l'artista non può intervenire o agire nel mondo reale. L'artista può semmai cambiare la visione della realtà poiché crea, attraverso le sue opere, un'altra realtà. Un'idea o ipotesi che ripercorre i contenuti di *Ways of Worldmaking* (1978) di Nelson Goodman, in cui si assegna alla creatività estetica il ruolo principale nella 'costruzione' del mondo, sostituendo però al 'fare' una modalità visiva differente. Le opere d'arte, secondo Kant, erano 'senza scopo' e separate dunque dalla realtà empirica. Nelle opere di Paolini, sebbene tutto apparentemente faccia credere il contrario, al 'disinteresse' si sovrappone, sulla sua falsariga, un'assenza scopica egualmente separata dalla realtà. Il *lavoro* dell'artista consiste essenzialmente nell'esprimere, nel predisporre la mancanza di visione, il non saper guardare del mondo, come negazione astratta della visione stessa. Il trattare, nella scenografia predisposta per l'opera (un'opera che non si conclude mai nella sua singola immagine), di questa impossibilità dello sguardo di afferrare l'oggetto fa sì che l'arte non si ponga come un modello visivo sostitutivo della realtà, ma come un luogo da cui è possibile stabilire possibili connessioni visive e di senso. È dunque proprio da queste 'trappole visive' che lo spettatore, dinanzi al punto cieco dell'opera che non rivela mai il suo oggetto, può mettere in crisi autenticamente il proprio panorama visivo.

What you see is what you see, affermava tanto tempo fa un giovane Frank Stella. Quella che sembrava un'affermazione di buon senso, o meglio di senso comune, appare invece dinanzi a tutta l'opera di Paolini come una sorta di rinuncia di fronte all'esercizio critico nei confronti della nostra visione della realtà. Ciò che non si vede, il vuoto messo in scena, ad esempio, tra due calchi, rappresenta una riserva negativa rispetto all'ovvio e l'ottuso che ci circonda.

Una maniera tipica di Paolini di trattare la mancanza di visione, pur continuando sempre a occuparsi, ad aver cura di essa, è il grande uso di cornici vuote, di rettangoli e quadrati talora direttamente iscritti sui muri che non contengono nulla. Così, ad esempio, *Collezione privata* (1998) si compone di una serie di cornici dorate vuote e tutte uguali che si sovrappongono a dei riquadri tracciati direttamente a matita sulla parete dello spazio espositivo. La cornice inquadra le dimensioni dell'opera prima *Disegno geometrico*, 40 x 60 cm, mentre i riquadri, anch'essi senza nulla da riquadrare, corrispondono alle misure delle opere di altri artisti che Paolini ha collezionato (quadri,

sculture e disegni da Kandinsky, de Chirico e Fontana, a Elaine Sturtevant, Cy Twombly, Fabro, Jasper Johns, sino alla generazione di Grazia Toderi e Liliana Moro). A prima vista si tratta dunque di un inventario, di un archivio in cui elementi costitutivi della storia dell'arte – collezione, opera-altrui opere, disposizione ed esposizione – si esibiscono come in un 'mosaico irregolare' evidentemente inutile.

Jacques Derrida ha dedicato una parte considerevole del suo libro, *La vérité en peinture* (1978), a questo paradossale problema delle cornici vuote. Il capitolo in questione, in cui il filosofo francese adopera persino, alla maniera di *Tristram Shandy*, delle specie di cornici a forma di L come introduzione e conclusione dei paragrafi, s'intitola *Parergon*. Derrida prende in esame la definizione di *parergon* in Kant e nella *Critica del giudizio*, in cui si esamina a margine appunto la cornice o una sua ornamentazione incorniciata, per poi passare alla questione capitale riguardante il dove finisce un'o-



Giulio Paolini, *Collezione privata*, 1998, cornici dorate con plexiglas, matita su parete, 40 x 60 cm ciascuna, misure complessive variabili. Courtesy Archivio Giulio Paolini, Torino. Torino, Fondazione Giulio e Anna Paolini

pera d'arte e dove comincia ciò che le sta intorno. Per Kant, i *parerga* sono le cose che stanno 'fuori', a margine dell'opera; dell'opera intrinseca. In altre parole, i *parerga* sono ornamenti, a volte inutili.

Per Derrida, invece, esiste un "solo filo conduttore" e come accade sovente ai fili questi s'intrecciano, sicché l'esterno sempre ritorna nell'interno così da definirsi come un interno. Questo intrecciarsi, secondo Derrida, è legittimato dal fatto che come "afferma Hegel all'inizio delle *Lezioni di estetica*: noi abbiamo

davanti a noi una sola rappresentazione: cioè il fatto che ci sono delle opere d'arte"³¹.

In apparente contrasto con *ergon* (l'opera), il *parergon* è dunque un supplemento, un'addizione. Per Derrida, la cornice, il supplemento, ciò che delimita lo spazio ambiguo tra il dentro e il fuori è proprio ciò che legittima (pur mantenendosi pressoché invisibile) l'opera"³². Nelle pagine in cui Derrida analizza cosa è dentro o fuori, cosa è marginale o semplice supplemento nella *Critica del giudizio* di Kant (siamo sempre all'interno del capitolo *Parergon*) compaiono due incisioni di Antonio Fantuzzi, *Pannello ornamentale con ovale vuoto* e *Cartiglio rettangolare vuoto* (entrambi del 1544-1545) che ben illustrano (insieme a quelle ripetute false cornici tipografiche con due L che si riflettono ai bordi) la "formalità come spazio dell'estetica in generale"³³. Questa 'formalità', che in Kant si presenta non solo nella *Critica del giudizio*, si determina spesso attraverso il ricorso a metafore o immagini di tipo 'ottico' (e l'ottica riflessa dal filosofo tedesco è quella di Newton). L'essere della forma, la sua apparenza, è dunque pensata non a partire da concetti o da schematismi, ma come idea (il greco *idein*: aspetto, forma, apparenze, 'vedere') regolatrice. Tali idee che si dovrebbero vedere, *naturalmente*, sono poste in un punto cieco (un *focus imaginarius*, "cioè un punto da cui realmente non muovono i concetti dell'intelletto"³⁴), oppure appartengono al *tropo* dello specchio che riflette anche quello che l'osservatore non vede, o meglio che riflette oggetti che non sono davanti ai nostri occhi, ma posti a distanza dietro le nostre spalle.

Le cornici vuote, le immagini delle due cornici vuote che Derrida pone a supplemento, ma anche come idea regolatrice, nel suo accanimento critico sull'estetica di Kant, restituiscono l'apparenza del *parergon* al proprio campo visivo originario. Non si tratta, dunque, di stabilire se il *parergon* (sia esso pannello o cornice dorata, la 'pittura' come si è detto) sia una forma di rappresentazione estetica *di gusto o*, nelle successive interpretazioni sino a Heidegger, uno 'schema concettuale' per le teorie sull'arte. Quello che Derrida trae fuori dall'analisi del giudizio di gusto di Kant (e che paradossalmente rimuove per dichiarata fedeltà all'estetica di Hegel) è che ciò che sta dentro la cornice è invisibile. È quella 'doppia vacuità' che non ha nulla a che fare con la *mimesis* ma con il piacere, proprio della pittura, di sedurci, di attrarci da un punto cieco, con un vuoto originario delimitato, in maniera ambigua, da un bordo o da una cornice. Non c'è nulla da vedere o quasi, da una prospettiva estetica (e in Kant questa riguarda i sensi e non le belle arti). Dal punto di vista dell'estetica (e dalla recente classificazione dello spettatore) la pittura è uno specchio che riflette oggetti che non sono davanti ai nostri occhi. Dal punto di vista dell'artista, e della pittura, è una questione di cornici vuote. Il niente o il quasi niente che poeticamente l'artista pone al centro dell'opera d'arte sembrano appartenere di

diritto a quella categoria, senza cornici, che chiamiamo arte astratta. Tuttavia, vi è molto da riflettere come anche nel Rinascimento il supplemento vuoto fosse considerato un modello originario della pittura (insieme, ovviamente, al quadro quasi vuoto dipinto da Apelle in collaborazione con Protogene). Senza ardire ad aggiungere minime e ulteriori interpretazioni



Dosso Dossi, *Giove, Mercurio e la Virtù*, 1523-1524

al dipinto di Dosso Dossi, *Giove, Mercurio e la Virtù* (1523-1524, ora al Kunsthistorische Museum di Vienna)³⁵, appare evidente che Giove sia intento, e molto concentrato, a dipingere sulla tavola solo delle piccole farfalle *en plein air*. Naturalmente Giove, in veste di pittore, non osserva o copia delle farfalle reali, ma la sua espressione assorta illustra come sia pervaso da un autentico ed estatico piacere di rammemorare quelle piccole figure della psiche e di dipingerle, a occhi chiusi o socchiusi, su una superficie *astrattamente* suddivisa in due parti, una chiara e azzurrina e una scura nella parte inferiore. Il supplemento d'immagini del quadro ha una forma (una formalità) abbastanza paradossale, poiché Mercurio occupa, anche per un possente sviluppo corporeo, il centro e la sua azione, il gesto arpocratico del silenzio, domina la figura della Virtù o dell'Eloquenza che accorre in basso a destra del dipinto. Il silenzio imposto da un possente Mercurio (ma anche

l'Eloquenza è raffigurata con collo e braccia spropositati) sembra essere così il motivo principale del dipinto e tende a far passare sotto silenzio anche l'ascetico Giove 'vestito' con una tunica arancione. La pittura, nel dipinto di Dosso Dossi, non è in primo piano; non lo è come soggetto – le farfalle – e non lo è nemmeno muscolarmente nella figura dell'artista, sottratto, rapito dal suo compito e quasi sostituito dal lussureggiante pannello del vestito. E pannello e vestito, in Derrida, sono l'emblema o meglio la sottoscrizione del *parergon*, del supplemento e, per altri, l'espressione pura della pittura, la sua sostanza originale. Anacronisticamente Dosso Dossi sembra suggerirci la non essenzialità del corpo dell'artista, dinanzi alla centralità del corpo dell'eloquenza e della teoria (Hermes), del discorso critico che zittisce persino il discorso virtuoso. Il silenzio richiesto dal dio del discorso non è solo a favore della divinità creatrice (e pittrice), ma concettualmente autoreferenziale. Insomma, il gesto del silenzio è sia un segnale di non disturbare mentre l'artista è all'opera, sia un paradossale ed esplicito (visti la posizione e il ruolo del dio) intervento critico. Essenziale è passare sotto silenzio, celare il mistero e l'enigma della creazione artistica.

L'azione del 'passare sotto silenzio' ci permette anche di ritornare alle cornici vuote, ai *passe-partout* di Giulio Paolini. L'opera *All'istante* (2006) è composta da una teca con un *passe-partout* e un rettangolo vuoto posta su un muro; la teca è inscritta al centro di due grandi riquadri tracciati a matita sulla parete. Dinanzi alle tre riquadrature, iscritte l'una nell'altra, vi è una base in plexiglas su cui è posto un foglio di carta appallottolato. La base in plexiglas con la pagina accartocciata ha una evidente funzione di punto di vista, e insieme punto di distanza, sulle riquadrature a parete. Spesso nei quadri rinascimentali il punto di distanza (la corretta posizione dell'osservatore rispetto all'immagine dipinta) era 'rappresentato' da una cornice, da un bordo orizzontale posto in basso. Poteva trattarsi di un davanzale oppure dalla base del divano-letto, come nella *Venere di Urbino* di Tiziano. In quest'ultimo caso, però, l'artista si era divertito a immaginare l'osservatore quasi inginocchiato al bordo del letto, mentre la base di Paolini mira decisamente al vuoto centrale e presuppone la classica posizione eretta dell'osservatore. Tuttavia, la base trasparente con il suo foglio di carta (che alla stregua di un pannello potremmo considerare un brano di pittura pura) non esaurisce la sua funzione nel determinare una precisa e centrata posizione. La corrispondenza tra la pagina accartocciata e il quadrato vuoto al centro della teca *passepartout* sembra quasi un'intenzionale messa in scena del silenzio imposto da Hermes nel quadro di Dosso Dossi. Nello stesso momento, o tradendo il titolo di Paolini, nello stesso istante la pratica della pittura è passata sotto silenzio dai suoi elementi 'centrali'. La carta e il vuoto all'interno delle 'cornici' tracciate a matita non danno a vedere nulla, non descrivono niente, anzi

celano forse qualcosa. Stabiliscono una posizione che tuttavia perturba in un certo senso (quello della vista ovviamente) la rappresentazione stessa³⁶.

Uno dei possibili significati di *All'istante* è che l'opera si presenta (si espone) come una negazione astratta del senso della vista. La verità in pittura, o una delle verità, si presenta con una dichiarazione estetica e poetica (in un solo istante) ove ancora una volta non c'è niente da vedere o quasi. Nel solco di quella particolare attitudine, definita da Keats *Negative Capability*³⁷, la poetica di Paolini, a partire e al costante ritorno a *Disegno geometrico* (1960), promette e mantiene il mistero, il segreto della pittura e di quella che impropriamente chiamiamo 'arte visiva'. L'aspetto apparentemente paradossale è che pur mirando sempre al centro del bersaglio, facendosi carico della crisi (denegazione) del senso estetico, l'artista insieme a questa presentazione essenziale disponga un apparato rappresentativo tradizionale e talora neoclassico.

Una possibile spiegazione a questo intenzionale paradosso ci è dato dalle parole stesse dell'artista nella scheda della Fondazione Paolini relativa alla grande installazione, *Quadri di una esposizione*, realizzata per il padiglione Italia alla Biennale di Venezia del 2013: "I quadri di un'esposizione annunciati dal titolo, oltre a quelli visibili, disegnati da un capo all'altro della parete, evocano tutti gli altri quadri che lo spazio virtuale tracciato in prospettiva ci consente di intuire [...] Fino a presumere una 'summa' numerica e combinatoria in grado di estendersi al di là di ogni limite. Appena superata la soglia di un museo, allo sguardo capita abitualmente di cogliere una visione d'insieme dove la quantità s'impone a tutta prima sulla qualità dei quadri alle pareti. Le cornici, opportunamente distribuite secondo l'economia degli spazi disponibili, si dispongono in ordine regolare, l'una accanto all'altra. In confidenza, devo confessare che è proprio questa la visione che più mi attrae e mi convince, prima ancora di accedere all'osservazione dei singoli elementi che la compongono. L'esistenza (qui o altrove) di quei quadri (quelli o altri ancora) è la conferma desiderata, l'effettiva constatazione di un mondo parallelo, senza ingombro e senza peso – appunto sospeso –, un ordine misurato e silenzioso contrapposto al germinare organico e casuale di ogni accadimento naturale. Non importa se non arriviamo a percepire una a una ogni singola immagine. Anzi, è proprio questo il privilegio, l'incanto, la visione da cogliere: visione mentale, certo, ma quale visione non lo è?"³⁸.

La rappresentazione, con le sue geometrie prospettiche o con le sue cornici, può essere così intesa come una sorta di meccanicismo di difesa e di separazione dalla realtà empirica. L'arte occupa un 'mondo parallelo', un 'ordine misurato e silenzioso'. Nel quadro di Dossi, il dio che ingiunge il silenzio, il dio che può recarsi nell'altro mondo, è al centro della scena e il pittore a lato. Allo stesso modo, in Paolini, la rappresentazione è al centro, ma la pittura, la sua pratica costante, si presenta ed

esibisce la sua astratta verità a margine o meglio tra due luoghi, fuori e dentro la cornice.

La stessa capacità negativa³⁹ di delocalizzare origine e pratica della pittura è presente nelle ultime opere di Gerhard Richter, *Strip* (2010-2011) esposte nella Galleria Marian Goodman di Parigi nel 2011. Si tratta di grandi stampe digitali selezionate casualmente all'interno di 4096 possibili *Strips*. Il raffinato catalogo di questa mostra reca il titolo *Gerhard Richter. Painting 2010-2011* e contiene un saggio di B.H.D. Buchloh, *Painting Progress, Painting Loss*. Da lungo tempo accreditato interprete dell'opera di Richter, Buchloh scrive di queste *Strips* 'automatiche' e completamente affidate al computer nella completa aleatorietà della scelta del colore (simile, per certi versi, al colore industriale e disposto casualmente in *Color for a Large Wall* del 1951 di Ellsworth Kelly) affermando che in queste opere assistiamo a "una nuova de-pittorializzazione della pittura"⁴⁰. Privare la pittura della sua pittoricità è forse allora il colpo di coda o testamento di ciò che la pittura restituisce a se stessa dopo tanto, e forse ormai immemore, tempo. Non riguarda certamente la vecchia e malintesa questione hegeliana della 'fine dell'arte' (surrogata da uno *spirito* sublime e tecnologico) e nemmeno quella che con bella immagine, e pronuncia, Matisse chiamava la *matière*. Il 'de' privativo posto dinanzi a *pictorialization* somiglia e corrisponde al 'de' sottrattivo posto davanti alla parola *desiderare* (dal latino *de-sidereus*, senza stelle o astri): sentire la mancanza di qualcosa, forse degli astri); al buio, di notte senza stelle, in attesa di qualcosa che non si vede.

1 È altrettanto singolare che da Cartesio a Newton a Kant l'ottica abbia al contrario un ruolo fondamentale nell'esperienza estetica e anche e soprattutto – il vedere – come fonte inesauribile di metafore e immagini testuali; basti pensare alla *Lettera sui ciechi* di Diderot.

2 A questo atteggiamento fanno eccezione gli studi di cultura visuale, ma forse in quest'altro campo si pone il problema opposto e cioè 'troppa luce'.

3 Ultimo, in ordine di tempo, Arthur Danto, *What Art Is*, New Haven & London 2013: "This derives from the Renaissance tradition discussed earlier, that looking at a picture was like looking through a window onto the world", p. 11.

4 Alan Badiou, *La République de Platon* (2011), trad. it. *La repubblica di Platone*, Milano 2013, p. 379.

5 *Repubblica*, X, 598/599, in Platone, *Tutte le opere*, a cura di Giovanni Pugliese Carratelli, Firenze 1974, p. 1074.

6 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, a cura di Nicolao Merker, Torino 1997, vol. II, p. 889.

7 Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines* (1990), trad. it. *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, a cura di Federico Ferrari, Milano 2003.

8 Mark Pendergrast, *Mirror Mirror: a History of the Human Love Affair with the Reflection*, Cambridge (MA) 2003, p. 101. Un passo

di Goethe del 1789 sembra unire gli esperimenti per l'osservatore sulla persistenza retinica di Rothko e di Newton (come spettatore di se stesso): "Per cogliere correttamente l'intenzione del *Laocoonte* ci si ponga a una distanza adeguata con gli occhi chiusi; li si apra e, subito dopo, li si richiuda; si vedrà l'intero marmo in movimento, si avrà il timore, riaprendo gli occhi, di trovare cambiato l'intero gruppo [...] Lo stesso effetto si crea quando si vede il gruppo di notte alla luce di una fiaccola", cit. in Michela Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano 2012, p. 105.

9 Jacques Lacan, *Lo sguardo come oggetto a*, in *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi 1964* (1973), trad. it. Torino 2003, pp. 67-117. A commento estremamente sintetico valga un motto negativo di Giovanni della Croce: "Per venire a ciò che ora non godi, devi passare per dove non godi", in *Opere, Postulazione generale dei Carmelitani scalzi*, Roma 1975, p. 60.

10 Affascinanti sono le numerose immagini di scrittori o critici, come Damish, Didi-Huberman e ovviamente lo stesso Derrida, in cui la 'prospettiva pensa' o si invita a 'pensare con gli occhi'.

11 Nella *Prefazione (Vorrede)* alla *Fenomenologia dello spirito* Hegel scrive: "La disuguaglianza, che ha luogo nella coscienza, tra l'Io e la sostanza che ne è l'oggetto, è propriamente la loro differenza, il *Negativo* in generale. Il negativo può essere considerato come l'*insufficienza (mangel)* di tutti e due, ma è comunque la loro anima, ciò che li muove entrambi". (G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, trad. it. Milano 2000, p. 91). *Mangel* si può tradurre in italiano con 'mancanza', 'scarsità', 'carenza', 'imperfezione', 'difetto', 'insufficienza'. *Mängel an einem gemälde*: "le imperfezioni di un dipinto".

12 Georges Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini* (2000), trad. it. Torino 2007, pp. 11-13. Sempre di Didi-Huberman cfr. *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris 1990, pp. 50 sgg.

13 Prendo quasi alla lettera a prestito la bella immagine di Foucault sulla finzione: "La finzione consiste [...] non nel far vedere l'invisibile, ma nel far vedere come è invisibile l'invisibilità del visibile" (M. Foucault, *Dits et Ecrits*, Paris 1994, vol. I, p. 524).

14 San Lorenzo è riconoscibile dalla palma del martirio e dalla graticola che sorregge appena con la mano sinistra aperta. Forse l'Angelico vi ha dipinto il riflesso della finestra perché è l'unico del gruppo a guardare in alto, in maniera obliqua, come se avesse intravisto qualcosa fuori scena. Non so se gli altri santi di destra abbiano lo stesso riflesso perché non ho avuto modo di controllare da vicino se non negli ingrandimenti di riproduzioni digitali.

15 Cfr. Louis Marin, *Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento* (2006), trad. it. Firenze-Lucca 2012. Per ciò che riguarda invece la *parallax view* si rimanda a Slavoj Žižek, *The Parallax View*, Cambridge (MA) 2006.

16 Cfr. André Chastel, *La grottesca* (1991), trad. it. Milano 2010, p. 33.

17 John Keats, *The Complete Poetical Works and Letters of John Keats, Cambridge Edition*, Read Books 2008, p. 277.

18 John Keats, *Ode on a Grecian Urn (Ode sopra un'urna greca)*, in *Poesie*, Milano 1996, p. 291, vv. 49-50.

19 Cfr. Piero Boitani, *Letteratura e verità*, Roma 2013, p. 25.

20 Il riferimento per ciò che riguarda l'assorbimento è a Michael Fried, *Absorption and theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of Chicago Press 1988. Per quanto riguarda l'interpretazione del "chi parla e a chi?", ho sintetizzato, e un po'

deformato, l'interpretazione di Léo Spitzer, *The Ode on a Grecian Urn, or Content vs. Metagrammar* (1955), in *Essays on English and America Literature*, Princeton 1962, pp. 67-97.

21 "O Attic shape! Fair attitude! With brede / Of marble men and maidens overwrought / [...] Thou, silent form, dost tease us out of thought / As doth eternity: Cold Pastoral!", vv. 41-44. È da notare come anche in questo caso la parola *vedere* sia una sorta di supplemento negativo. La parola *attitude* in Keats indica "la disposizione di una figura nella pittura o nella scultura". Solo dopo la seconda metà dell'Ottocento *attitude* assumerà il significato di 'atteggiamento' o di 'punto di vista su qualcosa' (*take the attitude*). Cfr. John Keats, *Poesie*, a cura di Silvano Sabbadini, Milano 1996, p. 328. Inoltre, nell'immagine della *Silent Form* sembra ricorrere il modello della *Sacra conversazione* dell'Angelico, dove, alla lettera, non si vede nessuno parlare; a prima vista una questione di *attitudini*.

22 Michel Foucault, *La pensée du dehors*, in *Dits et écrits*, Paris 1994 (trad. it. *Scritti letterari*, Milano 2004, p. 114).

23 Quell'emblema che ricorre nelle pagine 169-170 della prima edizione è ancora anacronisticamente attuale che recentemente è stata effettuata una raccolta di fondi con 169 artisti e scrittori intenti a 'riprodurre' la pagina marmorizzata. Cfr. www.theguardian.com/artanddesign/2011/sep/11/tristram-shandy-sterne-art-auction.

24 "Il Dio che rimane sconosciuto deve apparire come quello che rimane sconosciuto, in quanto *si* mostra come colui che Egli è" (Martin Heidegger, *Poeticamente abita l'uomo...*, in *Saggi e discorsi*, Milano 1976, p. 132).

25 Cfr. Riccardo Venturi, *Mark Rothko. Lo spazio e la sua disciplina*, Milano 2007, pp. 188 sgg.

26 In un suo testo recente, *Poetics vs. Aesthetics*, Boris Groys afferma la necessità che l'arte contemporanea dovrebbe essere analizzata in termini di 'poetica' piuttosto che di estetica a favore della prospettiva dell'*art producer*. L'arte delle avanguardie storiche, ad esempio, non dovrebbe essere interpretata secondo una prospettiva estetica, quanto come effetto di una sorta di *autopoetics*: "It seems even more legitimate to see their artistic practice as a radical turn from aesthetics to poetics – more specifically to autopoetics, to the production of one's own public self" (Boris Groys, *Going Public*, E-flux Journal, Berlin 2010, p. 16).

27 Daniel Arasse, *La solitude de Mark Rothko*, in *Anachroniques*, Paris 2006, p. 90.

28 La tentazione è così grande che, sebbene fin troppo anacronistico, ci pare notare un correlativo oggettivamente lineare nelle linee di Agnes Martin. Più che l'evoluzione di una griglia, le opere di Agnes Martin sembrano dunque riproporre un modello originale, e anticamente di grande successo, in cui la veduta non concede nulla, se non delle linee sempre più lontane dalla vista dell'osservatore. Da un punto di vista estetico, e sempre anacronistico, ci pare opportuno *sottolineare* come greci e romani fossero concettualmente radicalmente contemporanei. Non c'è quasi nulla da vedere nella pittura.

29 Il quasi niente da vedere è qui da intendersi nella sua genealogia occidentale del quadro di Apelle-Protogene.

30 Citato in *Giulio Paolini 1960-1972*, a cura di Germano Celant, Milano 2003, p. 74.

31 Jacques Derrida, *La verità in pittura* (1978), trad. it. Roma 2005, p. 23.

32 In un altro passo Derrida parla dei panneggi delle statue: "Donc, exemple parmi les exemples, les vêtements des statue (*Gewänder*

an Statuen) auraient fonction de parergon et d'ornement. Cela veut dire (*das heisst*), est-il précisé, ce qui n'est pas intérieur ou intrinsèque (*innerlich*), comme une partie intégrante (*als Bestandteil*), à la représentation totale de l'objet (*in die ganze Vorstellung des Gegenstandes*) mais qui lui appartient seulement de façon extrinsèque (*nur äusserlich*) comme un surplus, une addition, une adjonction (*als Zuthat*), un supplément." (Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris 1978, p. 66). Il panneggio (*les vêtements*) delle statue ci restituisce come senso supplementare l'affermazione, ormai luogo comune, che il panneggio sia un brano essenziale della pittura, non un semplice *surplus* ma un vero e proprio *plus*, per ciò che riguarda la legittimazione dell'opera d'arte.

33 Derrida, *La verità in pittura* cit., p. 69.

34 Immanuel Kant, *Dialettica trascendentale. Appendice*, in *Critica della ragion pura*, trad. it. Bari 2005, p. 408.

35 Probabilmente la fonte letteraria del quadro risale a Leon Battista Alberti (l'inventore, talora suo malgrado, delle grandi metafore dell'arte occidentale e anche delle teorie sull'arte, dalla 'finestra' a 'Narciso'; dopo Plinio).

36 Vi è anche una certa analogia con il motto di Cézanne: "Io vi devo la verità in pittura, e ve la dirò", ben analizzato, sulla scorta di H. Damisch, da Jacques Derrida all'inizio del suo *La verità in pittura* cit., pp. 8 sgg.

37 Più che altro scritto una sola volta in una lettera. Non detto, così come il motto di Cézanne, "La verità in pittura", posto nella lettera a Emile Bernard il 23 ottobre 1905. Come scrive Derrida (*La verità in pittura* cit., p. 8): "Chi parla qui è un pittore. Egli parla, o piuttosto scrive, perché si tratta di una lettera, e questa battuta, questo *bon mot* è più facile scriverlo che dirlo. Scrive con un linguaggio che non chiarisce nulla."

38 www.fondazionepaolini.it/scheda_opera.php?id=504.

39 In questo caso sembra trattarsi di una sorta di denegazione o scotomizzazione tutta all'interno della propria esperienza artistica.

40 "The third strategy of what we could call Richter's radically new de-pictorialization of painting [...]" (B.H.D. Buchloh, *Painting Progress, Painting Loss*, in *Gerhard Richter. Painting 2010-2011*, Marian Goodman Gallery, Paris 2011, p. 25).



Pier Paolo Calzolari, *Senza titolo*, 1967, papier collé su carta intelata, tempera all'uovo, grafite, piccola locomotiva, binario, 232 x 456 x 5 cm. Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, deposito a lungo termine Fondazione Marco Rivetti, 2000

Pagina 36

Pier Paolo Calzolari, *Senza titolo*, 1974, mollettone, lettere bruciate, trasformatore elettrico, trenino elettrico, piuma, rotaia, 240 x 206 x 13 cm. Modena, collezione privata

AGUA SILENTE



Negative Capability (dissonanza ferroviaria)

L'idea che l'arte sia un 'supplemento metafisico' appartiene al giovane Friedrich Nietzsche de *La nascita della tragedia* e resiste anche al *Tentativo di autocritica* posto all'inizio della versione del 1886. In questo testo, le successive teorie dell'arte hanno, nel tempo, riconosciuto come l'arte (e Nietzsche intendeva l'arte apollinea e l'artista ingenuo) sia anche 'apparenza di apparenza', in cui si manifesta un 'raggio luminoso'. Apollo è così il dio della 'bella apparenza' che nasconde al nostro sguardo la profondità e la sofferenza dell'essere.

Nietzsche sembra fare ricorso alle etimologie proposte da Arthur Schopenhauer, in un testo che non a caso s'intitola *Parerga e paralipomena* ('supplementi' e 'integrazioni' o 'cose tralasciate'), quando sintetizza "il collegamento etimologico tra *schein* (riflesso di luce, parvenza), *schauen* (guardare) e *schönheit* (bellezza)"¹.

Schopenhauer scriveva come la parola tedesca *schön* era imparentata con l'inglese *to show* e "perciò essa sarebbe *showy*, *schaulich*, *what shows well*, ciò che si mostra bene, che fa bella mostra, dunque l'intuibile (*anschaulich*) che appare chiaramente, e quindi sarebbe l'espressione chiara di idee platoniche significative". Nietzsche precisa però che questa relazione tra il guardare e la bella apparenza si mostra attraverso un'arte che resiste all'osservazione²; la funzione essenziale dell'esperienza estetica guidata dalla 'luminosa concretezza' è anche e soprattutto quella di velare (di illudere) la profondità e la sofferenza reali dell'uomo. L'arte illude lo sguardo e contemporaneamente resiste persino alla possibilità dello sguardo stesso di andare oltre la sua stessa superficie (di andare oltre o attraverso il quadro, la tela, com'è accaduto nella pittura, a cominciare da Manet e nel modernismo). E sempre Nietzsche, nel ventiquattresimo capitolo della *Nascita della tragedia*, ribadisce il carattere *negativo* della metafisica dell'arte ("secondo cui l'esistenza e il mondo appaiono giustificati solo in quanto fenomeni estetici [...]")³.

Nietzsche non adopera la parola 'negativo' (che qui proditoriamente s'intromette per fedeltà all'assunto fantasmatico della

Negative Capability), ma parla di ‘dissonanza musicale’. Anche in questo caso, questa azione si presenta come un calco della ‘dissonanza’ di cui scrive Schopenhauer nei *Supplementi al Mondo come volontà e rappresentazione*: “Di conseguenza, il procedere dell’armonia consiste nel sapiente alternarsi di dissonanza e consonanza. Una successione di accordi tutti consonanti sarebbe stucchevole, faticosa e vuota, come il *languor* prodotto dal soddisfacimento di tutti i desideri. Perciò bisogna introdurre delle dissonanze, sebbene esse provochino un senso di inquietudine e quasi di dolore, ma solo per risolverle di nuovo, con una adeguata preparazione, in consonanze”⁴.

I due filosofi tedeschi stanno scrivendo di musica, ma non ci sembra fuori luogo attribuire questo movimento della ‘dissonanza’ all’esperienza artistica in generale e a ritradurlo in una capacità negativa. Tralasciando, a malincuore, l’anacronistico ‘languore’ che lacanianamente soddisfa e svuota il desiderio (“tutti i desideri”, come scrive opportunamente al plurale Schopenhauer), mi permetterò una breve digressione su un motivo dissonante della storia dell’arte moderna e contemporanea: il treno – e la ferrovia.

Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway (Pioggia, vapore e velocità) è un dipinto di William Turner.

Il soggetto del dipinto (1844) è singolare e, insieme, plurale ed è situato in un luogo ben preciso, *Maidenhead Railway Bridge*, un ponte ferroviario sul Tamigi nel Berkshire, costruito nel 1838: una precipitazione atmosferica, un’azione chimica e fisica, una qualità del movimento e infine la citazione di una compagnia ferroviaria privata, la Great Western Railway. Sembra che Turner, così come è avvenuto per altri suoi dipinti, abbia costruito l’immagine del quadro ricordando le ‘impressioni’ avute guardando fuori della finestra del treno in corsa⁵.

Un *sopralluogo* e una mnemonica e persistente *after-image* sono dunque la base di questo quadro a soggetto multiplo. La velocità, nella composizione, è il soggetto decentrato e si presenta dipinta attraverso un movimento diagonale in cui s’intravede il treno che avanza lungo la ferrovia. Si intravede perché il centro (anche e soprattutto dalla sua estensione) è occupato dal vapore. Questo particolare effetto della velocità dipinto in diagonale è quasi iconograficamente raddoppiato (come un piccolissimo e quasi invisibile supplemento) da una minuscola lepre che corre nella porzione di campagna alla destra del ponte ferroviario. Pennellate dorate e insieme nebbiose e indistinte (la caratteristica ‘luminosa concretezza’ delle opere di Turner) velano la visione del paesaggio fluviale a cui fanno da contrappunto una piccola imbarcazione e alcuni personaggi, sulla sponda del fiume, che sembrano salutare o additare il passaggio del treno. Gli elementi naturali, posti all’interno del paesaggio di destra – con la lepre – e di quello di sinistra – con gli uomini – conservano le debite proporzioni. Il paesaggio naturale occupa, in estensione, la gran parte del quadro e in virtù di quella scura diagonale il nostro occhio è

attratto o 'assorbito' verso il centro brillante e indistinto del quadro; un bellissimo e luminoso niente. Questa visione generale indistinta (oltre a restituire in maniera atmosferica le condizioni ambientali del piovoso Berkshire) viene attribuita alla velocità del treno e dunque al ricordo che Turner aveva ricostruito dopo aver guardato fuori del finestrino del treno. La scena del dipinto ci mostra un treno che avanza in diagonale verso di noi in cui l'artista privilegia (insieme ovviamente al suo uso della luce e del colore) una sorta di 'effetto reale' ottico; una visione parallattica. La sfocatura insieme all'importanza del treno (un motivo del campo artistico all'interno dello spazio sociale e tecnologico della rivoluzione industriale) diventero nelle ultime decadi dell'Ottocento un soggetto e una pratica fortunati, specialmente in Francia, a Parigi e intorno alla Gare Saint-Lazare⁶.

Come nel quadro di Turner, abbiamo tra i coprotagonisti dell'immagine un ponte, il *Pont de l'Europe*, simbolo concreto della modernità e del rinnovamento urbanistico di Parigi, cominciato nella seconda metà dell'Ottocento e realizzato vicino la Gare Saint-Lazare.

La Bête humaine (1890) di Emile Zola ha come soggetto proprio la ferrovia e si apre con una descrizione della Gare Saint-Lazare del 1870. Il ponte, con la sua vista sulla stazione ferroviaria, era divenuto uno dei luoghi simbolo della modernità, *à la mode* per le *promenades* dei parigini (e simbolo di Parigi 'capitale europea'). Un celebre quadro di Gustave Caillebotte, *Le pont de l'Europe* (1876), ci mostra dei ricchi e ben vestiti borghesi che passeggiano o si affacciano sul ponte per osservare la ferrovia sottostante.

Nel 1877 Claude Monet dipinge serialmente undici quadri che hanno come soggetto la Gare Saint-Lazare e in alcuni di essi ci mostra di scorcio anche il ponte. Nondimeno, in Monet il punto di vista dell'artista è sempre all'interno della stazione ferroviaria (tanto che aveva ottenuto un permesso speciale per dipingere all'interno di vari luoghi della stazione). Nella sua serie, il vapore e i fumi ferroviari sono l'elemento atmosferico principale, ma è anche ammirevole la variazione quasi musicale (come sarà anche nella serie dei *Covoni*, tra il 1889 e il 1891) in cui le impressioni – 'viste all'istante' – si trasfigurano in una successione di assonanze e dissonanze luministiche.

Manet dipinge la *Gare Saint-Lazare* nel 1873. L'artista si è appena trasferito in un nuovo studio proprio a ridosso di questa stazione. Se con Turner crediamo di sapere da dove abbia visto il suo quadro, da un finestrino di un treno in corsa, con Manet possiamo affermare altrettanto e cioè dal cortile di un appartamento di un suo amico situato in rue de Rome. Sempre a proposito di localizzazioni, nel dipinto sono state identificati, all'altezza dell'angolo sinistro 'sopra' Victorine, la porta e la finestra del suo studio (come e forse ancor più che per Monet e Caillebotte, l'esatta posizione geografica concorre in Manet a rendere possibile quella che lui stesso chiamava 'la

vera impressione di una cosa vista'). Il quadro non ebbe immediata fortuna, per il semplice motivo che Manet, intento a dipingere uno dei nuovi miti della vita moderna, la stazione e il treno, di questo non dipinge che il vapore; una nebbia



William Turner, *Rain, Steam and Speed - The Great Western Railway*, 1844

indistinta che nasconde, o forse intenzionalmente cancella, il treno e i binari. In primo piano vi è l'immagine di una donna seduta, la modella Victorine, che solleva gli occhi dal libro che stava leggendo, per riguardarci, ma l'intensità del suo sguardo non sembra rivolta a noi. La posizione di Victorine è quasi di tre quarti, mentre il centro è occupato dalla figura intera e verticale di una bambina che ci dà le spalle, intenta a osservare il passaggio del treno (ma sia lei che noi, alle sue spalle, vediamo solo il vapore). La geometria compositiva del quadro è resa ancor più serrata dall'inferriata, dalla griglia⁷ che suddivide verticalmente l'intera immagine. Tuttavia, l'allora incompresa sfida di Manet era che proprio rendendo impossibile da vedere il soggetto del dipinto (un soggetto peraltro reso esplicito dal titolo del quadro, *Le chemin de fer*), attraverso il suo quadro stava dipingendo la vita moderna. In altre parole, l'opera d'arte era il soggetto reale, e visibile nella sua qualità di oggetto, della vita moderna di Parigi. Giustamente Michel Foucault ha detto che in questo quadro di Manet, "con una

maniera astuta e perversa e maliziosa, è la prima volta che la pittura si offre mostrandoci qualcosa di invisibile: gli sguardi sono lì per indicarci che vi è qualcosa da vedere, qualcosa che per definizione, e per la natura stessa della pittura, e per la natura stessa della tela, è necessariamente invisibile”⁸.

Secondo Jung, l’astrazione in pittura negava la volontà di vivere e nello stesso tempo metteva in scena ‘l’irrapresentabile’. Per quanto possa suonare paradossale e dissonante, il maestro degli archetipi cedeva il passo a Freud che proprio quell’*irrapresentabile* lo definiva un elemento caratteristico dell’artista (*Il poeta e la fantasia*, 1908), una sua qualità specifica e persino eroica, in quanto discende agli inferi e vi ritorna con doni essenziali per noi esseri umani comuni.

Nel 1909 Wassily Kandinsky dipinge la *Ferrovia a Murnau* (*Eisenbahn bei Murnau*, ora alla Lenbachhaus di Monaco). Murnau era la piccola località, vicino a Monaco, dove Kandinsky si era trasferito insieme a Gabriele Münter, la sua compagna del periodo tedesco. Dinanzi al giardino della loro abitazione passava la linea ferroviaria che univa Monaco a Garmisch. Insieme a *Landschaft bei Murnau mit Lokomotive* (*Paesaggio vicino a Murnau con locomotiva*, al Guggenheim di New York), questo piccolo quadro (39 x 49 cm) è l’unico di Kandinsky che presenta un motivo tecnologico, legato peraltro alla sua vita quotidiana di allora.

Tuttavia, a differenza degli Impressionisti francesi e forse per dare ragione inconsciamente a Freud, Kandinsky dipinge il treno come una sorta di giocattolo. Al posto della linea diagonale violenta e aggressiva dipinta da Turner, l’artista russo sembra dipingere un molle ‘vermone’ scuro leggermente obliquo che si riflette e raddoppia in maniera assolutamente inverosimile e che viene salutato con un fazzoletto bianco da una piccola figura arancione sul bordo inferiore sinistro del quadro. Una scena *naïve* o meglio ‘ingenua’, nel senso di Friedrich Schiller e poi di Nietzsche, e che comunque nella sua ‘qualità’ di giocattolo anticipa l’orientamento e il destino che si manifesterà, di lì a poco, negli splendidi vortici e catastrofi delle ‘impressioni’ e delle ‘improvvisazioni’ (di ciò che precede la definitiva scelta astratta).

Un’opera di considerevoli dimensioni, 232 x 456 x 5 cm, *Senza titolo*, del 1967 di Pier Paolo Calzolari (ora in deposito presso il castello di Rivoli, Museo d’Arte Contemporanea) è composta da una carta incollata su carta intelata, preparata con tempera bianca. La superficie del quadro è ‘riquadrata’ con della grafite e sul bordo sinistro riporta, nella riquadratura in alto e in basso, una sorta di strappo cartaceo. A circa un terzo in basso della suddivisione geometrica dell’opera l’artista vi ha posto un binario e una locomotiva giocattolo. Calzolari opera la medesima dislocazione ‘ferroviaria’ in altre opere, al pari di un artista come Jannis Kounellis che ha manifestato un’ossessione simile con le sue traversine e con binari letteralmente dislocati negli spazi espositivi.

Tuttavia, il treno giocattolo di Calzolari, come quello dipinto da Kandinsky, s'inscrive in una poetica generale che accompagna l'artista sino alle sue opere recenti, in cui elementi dissonanti si accompagnano negando ogni possibile raffigurazione. A differenza di Kandinsky (quello delle 'improvvisazioni' e delle 'impressioni'), non ci troviamo dinanzi a un gorgo che assorbe la possibilità della figura, ma a una sorta di archeologica poetica che ricompone immagini perdute all'interno del panorama delle immagini della quotidianità. La locomotiva è un giocattolo che ripresenta un passato tecnologico sostituito ormai da un presente in cui la modernità si declina (a partire dalla fine degli anni sessanta) con motivi o mitologie differenti. Non è solo un caso, tuttavia, che nel quadro del 1967 Calzolari, come Manet, ci presenti come *figura* predominante della pittura una superficie vuota, quasi invisibile, se non nella sua parziale riquadratura.

Un'ossessione ferroviaria, ancor più complessa e sofisticata, si manifesta nelle opere di Reinhard Mucha sin dai primi anni ottanta⁹. Il suo atelier a Düsseldorf (di cui alcune parti sono state *esportate* in occasione di sue celebri installazioni, prima nel padiglione tedesco alla Biennale di Venezia del 1990 e poi nell'installazione permanente presso, o alla *base*, del K21 di Düsseldorf nel 2002) è nell'edificio che fu di una società di forniture ferroviarie, la Düsseldorf Eisenbahnbedarf AG. Lo stesso Mucha sin da bambino era legato al mondo dei treni, ma soprattutto diversi elementi ferroviari, come le vecchie insegne di stazioni di città tedesche, sono diventati parte integrante delle sue opere. In *BBK Edition* (1990) abbiamo due poster posti all'interno delle sue caratteristiche cornici-teche. In quest'opera il lavoro poetico di archeologia ferroviaria si coniuga con il riferimento autobiografico. In una delle due teche vi è la fotografia di un bambino di circa dieci anni (probabilmente lo stesso artista). Come la bambina del quadro ferroviario di Manet, il bambino ci dà le spalle e guarda, presumibilmente affascinato, una grande locomotiva nera. Sotto la foto campeggia la scritta in tedesco *Kopfdiktate*, più o meno, "la testa mi dice di fare".

Il riferimento al quadro di Manet non appartiene solo alle filologie impossibili, ma si rende necessario sia dal punto di vista (dell'osservatore) del procedimento, sia da quello che attraverso un doppio anacronismo potremmo definire allegorico. Sia il quadro di Manet sia la gran parte delle opere di Mucha lasciano al centro della visione un'immagine e un senso di vuoto, di mistero (e nel caso della scritta *Kopfdiktate* in *BBK Edition* anche sul "cosa" la testa ci dice di fare). Per guardare quello che vede la bambina davanti a un'inferriata della Gare Saint-Lazare dovremmo (come affermava Foucault) girare intorno al quadro e salire sulle spalle della bambina. Il procedimento, il processo ferroviario messo in atto da Manet e con maggiore pervicacia da Mucha, presenta un intenzionale offuscamento o frammentazione dell'immagine. Dal punto



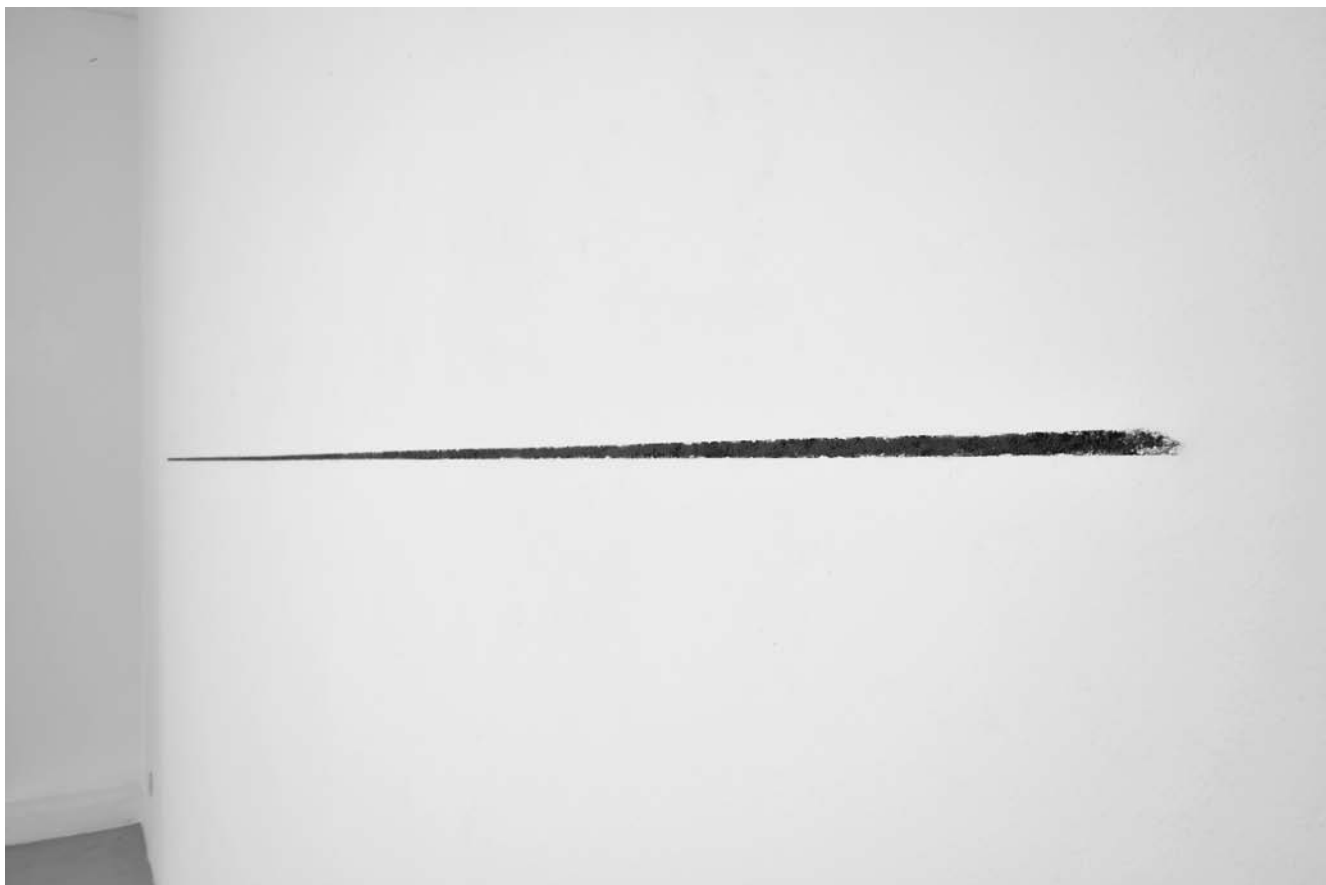
Reinhard Mucha, "Untitled" (Entwurf einer Wandmalerei fuer das Arbeitszimmer von Peter Bagel im Gebaude der Druceckerei und Verlagsanstalt August Bagel Duesseldorf 1978), 1987. Courtesy Galleria Lia Rumma, Milano-Napoli

di vista allegorico, il quadro di Manet celebrava, a suo modo e forse suo malgrado, la rivoluzione industriale attraverso la geografia e la 'potenza' ferroviaria. In Mucha la 'ferrovia' è una sorta di immagine allegorica, frammentata e ricomposta in maniera lacunosa, di un passato storico e sociale (talora anche autobiografico). Quella che Matisse, riferendosi alle proprie opere, definiva la *matière*, per Mucha sono le 'vetrine', le basi, i sistemi di illuminazione, le casse, le cornici, cioè tutti quegli elementi che normalmente vengono utilizzati negli allestimenti di mostre¹⁰.

Nel 2009 Mucha ha installato nel castello di Rivoli l'opera *Mutterseelenallein* (*Solitudine*, 1989-2009). Si tratta di un ambiente composto da sedici grandi vetrine (d'ispirazione ferroviaria) in feltro, metallo e vetro che presentano immagini fotografiche di sedie vuote e che sono allestite in alternanza con luci, mentre al centro della sala vi sono alcune pile di vecchio parquet. Al centro di tutte le teche, esclusa una, si vede la fotografia in bianco e nero di una sedia vuota. Tutte diverse, le sedie sono quelle usate da custodi o stanchi visitatori di una mostra a Düsseldorf. Il vuoto di quelle sedie è una delle immagini negative migliori in grado di esprimere, e di farci vedere, l'essenza originaria della pittura e dei suoi molti e possibili significati.

Reinhard Mucha, *Mutterseelenallein*, 1989.
Napoli, Galleria Lia Rumma





Giovanni Anselmo, *Linea Terra*, 1970-2012. Courtesy Tucci Russo
Studio per l'Arte Contemporanea e Archivio Giovanni Anselmo

Orizzonte

La linea d'orizzonte è una linea immaginaria che passa a livello dell'occhio.

Linea e orizzonte sono due apparenze. È apparente l'orizzonte, come intersezione del cielo e della terra, visto da un osservatore, e lo è altrettanto la linea d'orizzonte su cui si colloca il punto di vista o punto di fuga nella prospettiva lineare.

Nell'*Appendice* alla *Dialettica trascendentale* (*Critica della ragion pura*), Kant ricorre alla figura dell'orizzonte per descrivere l'uso regolativo, non costitutivo, delle idee della ragione pura. Queste idee (o forme) danno un'esperienza possibile all'interno di un paesaggio in cui si guarda un orizzonte apparente: "Si può considerare ogni concetto come un punto che abbia, come il punto di vista di uno spettatore, il suo orizzonte, ossia un insieme di cose che da esso possono essere rappresentate e quasi abbracciate con lo sguardo. Dentro questo orizzonte deve poter essere fissato, all'infinito, un insieme di punti, ciascuno dei quali, a sua volta, ha una visuale più stretta; cioè ogni specie comprende, secondo il principio della specificazione, un certo numero di sottospecie, e l'orizzonte logico consta soltanto di orizzonti più piccoli (sottospecie), ma non di punti non aventi nessuna estensione (individui). Ma intorno a diversi orizzonti, cioè a diversi generi, determinati appunto da altrettanti concetti, si può pensare descritto un orizzonte comune, onde tutti quanti si possono abbracciare con lo sguardo come da un centro [...]"¹.

Non ho letto l'originale tedesco, ma anche nella traduzione inglese le figure in gioco sono le medesime: lo spettatore, il punto, l'orizzonte e lo sguardo che abbraccia le cose possibili e schematicamente ordinate, dirette verso un punto di fuga centrale.

Il brano di Kant potrebbe essere abbracciato, con lo sguardo, anche come una descrizione della prospettiva, probabilmente sensibilmente modificata dalla conoscenza dall'*Ottica* di Newton (e Kant ambiva a essere per la metafisica ciò che Newton era stato per la fisica). Il desiderio di dare un ordine

alle cose, anche a quelle di cui non abbiamo esperienza diretta, s'inscrive sempre all'interno di un disegno geometrico e prospettico, che dai tempi di Leon Battista Alberti cerca di trasformare un luogo in uno spazio; nello spazio unitario e chiuso. Un 'orizzonte comune' è forse però ciò che regola filosoficamente l'immaginaria linea d'orizzonte (quella con il punto di fuga al centro) e la determina sotto la specie o il genere della modernità. Quella linea, che nel Rinascimento era pensata e immaginata come unica, qui diviene la somma, il riassunto di tanti orizzonti, luoghi comuni, che si condensano, quasi s'ispessiscono, in un orizzonte comune.

Di certo non era nelle intenzioni di Kant, ma l'immagine da lui pensata per trarsi d'impaccio dalle aporie della dialettica trascendentale (un'immagine geometricamente *scorciata*) ci permette di riformulare la sopravvivenza della prospettiva nel modernismo e nell'arte contemporanea. La linea d'orizzonte si offre allo sguardo dello spettatore come 'linea d'orizzonte comune'. Una linea marcata, un ipotetico *zip* di Barnett Newman orizzontale, che divide e insieme unisce il *luogo comune* della superficie pittorica.

Sempre all'interno della sua *Appendice*, poche pagine prima, Kant aveva fatto ricorso a un'altra immagine forse ancor più significativa dal punto di vista ottico e dello sguardo². Si tratta del *focus imaginarius*, di un'idea trascendentale che non ha alcun valore costitutivo, ma che guida tutti i concetti verso un unico punto; tante linee direttrici che convergono in un orizzonte comune ed esteso: "Io affermo che le idee trascendentali non sono mai d'uso costitutivo, sicché per mezzo di esse possono essere dati concetti di certi oggetti; e che, ove esse siano intese a questo modo, sono semplicemente concetti sofisticati (dialettici). Ma, viceversa, hanno un uso regolativo eccellente e impreteribilmente necessario: quello di indirizzare l'intelletto a un certo scopo, in vista del quale le linee direttive di tutte le sue regole convergono in un punto; il quale – sebbene non sia altro che un'idea (*focus imaginarius*), cioè un punto da cui realmente non muovono i concetti dell'intelletto, essendo esso affatto fuori dei limiti dell'esperienza possibile – serve nondimeno a conferir loro la massima unità insieme con la massima estensione"³.

Ovviamente il ricorso a Kant non va inteso in senso critico-filologico, ma come sottrazione di figure e immagini all'interno di un testo, come la *Critica della Ragion Pura*, in cui il grande filosofo tedesco fallisce la sua missione di rinnovare la metafisica ma inaugura contemporaneamente una possibile, illusoria e indicativa "scienza delle forme".

In questa nuova e moderna scienza della forma (*eidos*)⁴, la qualità negativa della visione, come illusione sia pure necessaria, assume un ruolo determinante. Tutto si gioca, oramai, all'interno dell'orizzonte percettivo. Al posto, o comunque insieme, a un 'io penso' posto al centro della dialettica trascendentale, Kant avrebbe dovuto forse mettere un 'io vedo' (o 'io

sento) e il suo ricorso a metafore della visione come l'orizzonte, lo spettatore, lo specchio (che riflette oggetti che non sono davanti ai nostri occhi, ma posti a distanza dietro le nostre spalle) e il *focus imaginarius* sembrano tutti sintomi di una possibile rimozione.

Abituati da molto tempo almeno a lavorare su immagini e figure anacronistiche, le metafore visive kantiane ci sembrano un ottimo strumento per ripensare sia un 'regime estetico' quanto soprattutto una possibile poetica contemporanea. Una 'linea d'orizzonte comune' (*focus imaginarius*) è forse ciò che identifica e accomuna parte della produzione artistica modernista e contemporanea.

Nell'ottobre del 2102 la Pace Gallery inaugurava la sua nuova sede londinese con la mostra *Rothko/Sugimoto: Dark Paintings and Seascapes*. Otto dipinti acrilici di Rothko erano affiancati a otto *gelatine silver prints* di Hiroshi Sugimoto appartenenti alla serie dei *Seascapes* (serie cominciata negli anni ottanta): una rigorosa mostra di paesaggi, attraversata da una linea d'orizzonte al centro. I *Dark Paintings* furono le ultime opere dipinte da Rothko prima della sua morte nel 1970: sono una deposizione dell'astrazione geometrica e forse dei quasi contemporanei 'neri' *Abstract Painting* che Ad Reinhardt aveva serialmente dipinto tra il 1960 e il 1967. *Deposizione* deve intendersi in questo caso anche come rimozione dall'incarico o dal trono e soprattutto come atto del deporre il corpo di Cristo dalla croce nella rappresentazione iconografica (e forse persino, come deposito). Queste opere ultime di Rothko non ebbero contemporanea fortuna. Ai critici e ai collezionisti di Rothko "They didn't look like Rothkos!"⁵. Non sembravano 'Rothkos' perché erano dipinti ad acrilico direttamente sulla tela e perché si trattava di quadri suddivisi in due rettangoli neri e grigi. Tale bipartizione era abbastanza precisa, lineare, come può esserla l'apparente linea dell'orizzonte. Inoltre i bordi esterni del quadro presentano un margine bianco ottenuto con nastri da mascheratura (gli stessi probabilmente usati da Barnett Newman per i suoi zip). Il quadro era insomma 'riquadrate'.

Il 'discorso della cornice' bianca che riquadra l'immagine del quadro ha la sua origine, per Rothko, nei dipinti di Alberto Giacometti, quelli realizzati a cominciare dalla fine degli anni quaranta. Il fratello Diego era stato uno dei suoi modelli preferiti e, stando alle affermazioni dell'artista, perennemente misconosciuti. *Seated Man* (1949, Tate Modern) è dipinto lasciando appunto una spessa cornice bianca. La stessa inquadratura è presente nel *Ritratto di Diego* del 1953 (in collezione al Guggenheim di New York). In questo caso, tuttavia, l'immagine inquadrata diviene sempre più evanescente, 'ot-tusa', così come l'architettura della stanza ricorda (o evoca) la struttura di una gabbia. Nei *Ritratti di Diego* della fine degli anni cinquanta la stanza scompare, sostituita (e 'sostituire' era un verbo caro a Rothko) dalla quasi monocromia del fondo su cui la figura si iscrive o s'intaglia.

Al discorso e alla funzione della cornice Jacques Derrida dedica buona parte del suo libro del 1978, *La vérité en peinture*. Questa speciale dedica si manifesta tipograficamente (con delle cornici aperte) e si concentra specialmente nel capitolo intitolato *Il parergon*, ove affronta il problema della cornice e dei margini della rappresentazione nella *Critica del giudizio* di Kant. L'intuizione, ovviamente a margine (come per ogni *parergon* che si rispetti), di Derrida è che Kant abbia scritto della filosofia dell'arte – l'arte in generale e l'arte bella – come una parte dell'edificio stesso della filosofia. La *Critica del giudizio* è una filosofia che si rappresenta essa stessa, come una parte della sua parte: è un'arte dell'architettura e il bravo metafisico dovrà essere, sempre nelle metafore kantiane, “una specie d'artista”⁶. Il carattere e soprattutto la forma architettonica della terza *Critica* è, secondo Derrida, inquadrato attraverso l'uso dei *parerga* (degli ornamenti, ma in senso etimologico anche dei ‘supplementi’, dei margini e dei ‘fuori-bordo’) che il filosofo tedesco dissemina in questo testo e anche in altri. Il discorso sull'arte, ma più esattamente sul giudizio di gusto (sul *sensus communis* che anacronisticamente potremmo lasciare a margine della linea d'orizzonte comune), sul piacere e sul disinteresse si rivela essere, sempre nell'interpretazione-supplemento di Derrida, una finzione: “La cornice c'è ma non esiste”⁷.

Derrida, oltre ad analizzare e smontare le metafore visive adoperate dal discorso essenzialmente formale di Kant, si caratterizza per una ‘riscrittura’ in cui sono disseminate, come in uno specchio, ulteriori immagini e metafore visive⁸; persino con immagini tipografiche, con quelle ricorrenti cornici aperte con un vuoto al centro che ricordano tanto le invenzioni tipografiche di *Tristram Shandy* (1760) di Laurence Sterne.

Torniamo alle immagini degli artisti, *senza specie*. Nella mostra inaugurale della Pace Gallery di Londra del 2012, Rothko è presentato come un artista che usa il *medium* pittorico come pura astrazione. Le immagini fotografiche di Hiroshi Sugimoto, circa un decennio dopo, inquadrano il *medium* nella sua relazione con la percezione del mondo del *suo* osservatore. Rosalind Krauss associa il *medium* al supporto, chiamando in causa la critica modernista; il *medium* è il supporto della rappresentazione⁹. La bidimensionalità della pittura, sia essa dipinta sia nella preziosa *matière* della gelatina argentea, è il supporto che inquadra la rappresentazione. Sia il *dark painting* di Rothko che il *Seascape* di Sugimoto sono entrambi fuori bordo; anzi, tale condizione marina sembra ancor più adattarsi alle immagini, ai paesaggi marini, dell'artista giapponese. Una linea d'orizzonte scorre al centro di tutte le opere in mostra, tutte e sedici caratterizzate da un formato binario di elementi rettangolari grigio e neri. Tutte le opere possono essere considerate ‘pura astrazione’, se intendiamo, e diamo a vedere nello stesso tempo, qualcosa che s'incornicia nella ‘pura pittura’, ossia qualcosa che non si lascia definire o localizzare se non come *luogo*. Rothko in questo è sicuramente radicale, quando iscrive sotto le sue pitture l'astratto, e oggi abusato,

‘senza titolo’. Sugimoto è più malizioso, e forse sadico (finalmente verso la figura dell’osservatore), giacché indica un esatto luogo geografico, come ad esempio la baia di Sagami, nel Giappone centrale. Se consultiamo Google, possiamo scoprire che il luogo in questione si trova a circa quaranta chilometri a sud-ovest di Tokyo, ma ciò che ci rende la sua immagine è una superficie grigia e nera divisa a metà da un orizzonte; come nell’imperfetto, incerto *dark painting* di Rothko, ma con una *matière* migliore. Sia le opere di Rothko che i paesaggi marini di Sugimoto presentano una linea d’orizzonte che non dà alcuna profondità all’immagine. Una linea, o meglio una traccia di demarcazione, divide la superficie piatta dell’opera.

La medesima demarcazione è presente nel quadro di Dosso Dossi, *Giove, Mercurio e la Virtù* (1523-1524, di cui abbiamo scritto nel primo capitolo). Giove in veste di pittore è raffigurato mentre, di traverso, dipinge un *dark painting* su una tavola. Il palmo della mano è ruotato verso di noi e si appoggia a una canna mentre il sottile pennello passa tra l’indice e il medio. Giove pittore è all’opera e si mostra mentre dipinge accuratamente una farfalla; forse l’intenzione di Dosso Dossi è di mostrarci e farci vedere un gesto pittorico dall’interno. Il quadro (quello su cui sta dipingendo Giove), si diceva, è un *dark painting* perché, a parte le farfalle, è interamente suddiviso da un colore azzurrino in alto e da un colore scuro e terroso in basso. La mano di Giove è posta sulla linea di demarcazione di questo quadro quasi astratto; si appoggia a essa. Dosso Dossi ci dà a vedere l’atto della pittura (nella trattatistica d’arte, dal Cinquecento in avanti, spesso ‘dare a vedere’ era sinonimo di ‘dipingere’) con la mano dell’artista appoggiata sull’orizzonte geometrico del suo quadro. Un altro celebre quadro, *L’arte della pittura* di Jan Vermeer (1666-1668, anch’esso ora, e sembra una fatale coincidenza pittorica, al Kunsthistorisches Museum di Vienna), ci fa vedere la pratica, e nello stesso tempo l’allegoria, della pittura. Il pittore all’opera è qui raffigurato di spalle, seduto intento a dipingere, con l’aiuto di un ‘reggimano’, la parte superiore della testa della sua modella, la corona d’alloro e una piccola porzione della fronte. La modella è Clio (figlia di Giove e di Mnemosine) ed è la musa della Storia. La mano dell’artista si mostra, questa volta, dal dorso e ha una curiosa forma sferica, ‘bulbosa’¹⁰. La mano chiusa e informe è posta sulla linea dell’orizzonte geometrico del dipinto e cioè “all’altezza teorica del proprio sguardo di pittore sul quadro”¹¹. All’altezza reale del quadro abbiamo, invece, la testa (e gli occhi che non vediamo) del pittore seduto di spalle che guarda in direzione del bordo inferiore della grande carta geografica che campeggia (la pittura come campo e figura del sapere) sulla parete di fronte. Vermeer ha posto la sua firma proprio su questa scura bordatura; una linea d’orizzonte ulteriore, firmata, che sembra demarcare il *relais* del proprio sguardo.

Nel 1970 Giovanni Anselmo incolla una linea di terra sul muro. L’opera ha varie ‘riedizioni’ e credo nell’ultima versione

del 1970-2013, la linea misura 506 cm. La linea di terra è presente, nelle opere dell'artista, oltre che come orizzonte anche come sentiero, disposto sul pavimento dello spazio espositivo. La linea a terra, il 'sentiero', si può intendere anche come una linea di demarcazione rispetto all'esterno, al di fuori della parete dello spazio espositivo. 'Demarcazione' proviene dal francese *démarcation* e in questo caso ha una significativa correlazione con l'assonante termine *démarche*, 'andatura', 'passo' e in senso figurato con procedimenti (*les démarches de l'intelligence*, 'i procedimenti dell'intelligenza'). Il passo, l'andatura inscritta sulla linea di terra (come ad esempio in *Il sentiero verso oltremare*, 1992),

termina ai piedi di una striscia rettangolare blu oltremare dipinta sul muro. Il blu oltremare, al pari del rosso porpora, è stato un colore prezioso e con accentuate connotazioni simboliche. La definizione di oltremare era dovuta al fatto che, durante il Medioevo, il lapislazzuli era importato dai porti situati nel vicino e lontano Oriente. Quel rettangolo verticale sulla parete non ricorda solo un colore, ma un luogo fuori dei confini (dello spazio espositivo), volto a oriente. Una demarcazione verticale dove i passi si arrestano dinanzi a un'auratica¹² linea d'orizzonte.

Nel 2012 Carla Accardi ha dipinto *Orizzonte*, un'opera composta da quindici quadri, ciascuno di 30 x 40 cm. Si tratta di lavori disposti come una linea di orizzonte all'interno della galleria Astuni di

Bologna (in occasione della mostra collettiva *Negative Capability - Paintings*). A differenza della *Linea di terra* incollata sul muro da Anselmo, il suo *Orizzonte* è duplice. Si presenta, infatti, nella sua titolarità pittorica e come dispositivo all'interno dello spazio espositivo e in relazione, ovviamente, alle oltre opere degli altri artisti in mostra. Il fondo, il *sentiero* di tutte queste quindici opere è la tela grezza su cui l'artista interviene con i suoi caratteristici 'arabeschi'. Il ritmo di questi segni, che non oscurano la tela grezza, ma anzi vi si inscrivono, sembra suggerire una visione da sinistra a destra dell'orizzonte. Ma questa è probabilmente solo una suggestione ottica personale. Sin dagli anni sessanta la pittura di Carla Accardi è una *trama* di segni che s'intrecciano e s'inseriscono sulla superficie del quadro secondo numerosissime variazioni. A una *prima* lettura storica e visiva dell'astrazione modernista le opere di



Dosso Dossi, *Giove, Mercurio e la Virtù*, 1523-1524, particolare

Carla Accardi fanno parte a pieno titolo del senso della visione come paradigma dominante del pensiero occidentale. L'opera d'arte richiede all'osservatore il riconoscimento e la comprensione delle forme (e delle sue possibilità come nelle opere di Accardi). L'occhio, associato al sentire e quindi al comprendere, è l'organo e insieme lo strumento che viene attratto o respinto dalla superficie pittorica.

Josef Albers, citando la psicologia della Gestalt così scriveva: "L'80, se non il 90 per cento della nostra percezione è visuale. Questo rende evidente che il nostro contatto sensoriale con il mondo è prima di tutto visuale, ovvero passa per i nostri occhi. È un contatto che continua ininterrottamente per tutto il giorno, finché c'è luce e finché i nostri occhi restano aperti"¹³. Gli 'occhi aperti' e la luce sono la condizione di una capacità positiva del visivo che, tuttavia, Jacques Lacan aveva fenomenologicamente confinato nell'*immaginario* (in quanto tendenzialmente mimetico) e non nel *simbolico*. Vedere, guardare un'opera d'arte è un'esperienza (quasi pedagogica da parte dell'artista) che *riguarda* le modalità della visione e della conoscenza. A questa diurna pratica se ne oppone un'altra che, senza interrogarsi noiosamente sulla natura dell'arte, restituisce una sorta di oscurità originaria propria della pittura dove (avverbio di *luogo*) la negazione del vedere si unisce, si condensa con 'l'ascolto' e dunque alla vecchia e antica pratica dell'evocazione, in luogo della logica della rappresentazione. Riguardando l'*Orizzonte* di Carla Accardi si apre una possibilità interpretativa differente, del campo *solo* positivo dell'astrazione e del modernismo¹⁴ e , nello stesso tempo, ci consente di evocare capacità poietiche supplementari al contemporaneo 'regime estetico'.

Mmmmmmmmmmm è una particolare parola, una trascrizione fonetica di un suono divenuto parola, che chiunque abbia un quotidiano commercio con gli sms o le chat ha la fortuna o la sfortuna di veder apparire sullo schermo. Generalmente si scrive come aggettivo, 'questa cosa o persona è molto buona', oppure in forma avverbiale al posto di una risposta diretta; un prender tempo venato da un certo disappunto. Ovviamente ho fatto una ricerca (molto rapida) su Google e sembra che le 'm' in questione siano, da un punto di vista normativo, dodici. *Mmmmmmm* (con sette *m*) è il titolo di un libro d'artista di Susanna Fritscher del 2000¹⁵. Jean-Luc Nancy ha scritto per quel libro un testo, *Interlude: musique mutique*, che ritorna ampliato all'interno di *À l'écoute* (2002). È questo un libro essenziale che stabilisce un nuovo paradigma dell'esperienza estetica contemporanea attraverso la radicale sostituzione del sentire (e del vedere) con 'l'ascolto' (l'udito). Se il 'sentire' era orientato unicamente verso la comprensione del senso, 'ascoltare' presenta l'azione del rinvio, dello scambio; una posizione, in un *luogo*, verso un senso possibile che, nella sua condizione di *invisto*, non è immediatamente accessibile. Nel testo ampliato del suo libro dedicato a *Mmmmmmm*

Nancy, dopo una brillante genealogia etimologica da *mutum* a *Mmmmmmm*¹⁶, ricorda una celebre battuta di Hegel riguardo la filosofia dell'assoluto di Schelling, quella "della notte in cui tutte le vacche sono nere". Il filosofo francese *rivolge* la battuta sprezzante e ne fa una formidabile immagine (al buio) introduttiva all'ascolto di questo suono antico che "non produce identità, ma un borbottio, un ronzio, un mormoreggiare, il borborigmo di una consonante che da sola risuona senza articolare la voce"¹⁷. *Mmmmmmm* "non è né voce, né scrittura, né grido, ma un brusio trascendentale, condition de tout mot et de tout silence, archie glottique dans laquelle je râle et je vagis, agonie et naissance, je fredonne et je gronde, chanson, jouissance et souffrance, mot immobile, mot momifié, monotonie où se résout et s'amplifie la polyphonie qui monte du fond du ventre, un mystère d'émotion, l'union substantielle de l'âme et du corps, du corps et de l'âmmmm" (ho preferito lasciare il testo in francese per restituire in parte la sua grande sonorità, la sua *risonanza* intraducibile).

In silenzio, forse, ma sicuramente nella notte in cui tutte le vacche sono nere¹⁸, la pittura ci dispone a una possibile risonanza di significati, secondo un senso (che come più volte ribadisce lo stesso Nancy) gioca un ruolo contemporaneamente sia nei 'registri del sensibile' sia nel 'registro intelligibile'. Nessuna disposizione all'agnosia visiva, ma il riconoscimento e l'ascolto di una capacità negativa della pittura di *restituirci* un non visto; un quasi niente, una linea appena percettibile o un'*insignificante* – priva cioè di un singolo significato – fantasmagoria percettiva.

Sette *m* erano quelle del libro di Susanna Fritscher, otto nel testo di Jean-Luc Nancy, dodici nella normativa peraltro disattesa degli sms; così ci sembra naturale darne quindici, di *m*, all'*Orizzonte* di Carla Accardi.

Il caso

RUSSIA, SPARATORIA DOPO UNA LITE SU KANT

MOSCA — Una discussione filosofica sfociata in un'incredibile sparatoria. Nella notte tra domenica e lunedì a Rostov sul Don, nel sud della Russia europea, due giovani del posto (di 28 e 26 anni) erano in fila presso un chiosco di alcolici. A un certo punto, nell'attesa, hanno intrapreso una discussione su Immanuel Kant, filosofo amato da entrambi. Stando al racconto della polizia, dopo aver discusso pacatamente su diverse opere di Kant, i due avrebbero cominciato a litigare sulla "dialettica trascendentale". Alla fine, uno dei due ha tirato fuori dalla giacca una pistola scacciacani e ha sparato all'altro, ferendolo alla testa, ma non gravemente. Non è chiaro se il ragazzo che ha sparato sia stato arrestato.



1 Immanuel Kant, *Critica della ragion pura*, trad. it. Bari 2005, p. 416.

2 ‘Lo sguardo’ è qui da intendersi nei sensi proposti da Michel Foucault (sguardo interno all’opera e sguardo esterno nella loro relazione) nella sua straordinaria analisi della pittura di Manet. Come esempio circonstanziato si veda questo brano tratto dall’analisi di *Un bar aux Folies-Bergère*: “Abbiamo dunque tre sistemi di incompatibilità: il pittore deve essere qui e deve essere là; deve esserci qualcuno e non deve esservi nessuno; vi è uno sguardo ascendente e uno sguardo discendente. Questa triplice impossibilità in cui ci troviamo di sapere dove bisogna situarsi per vedere lo spettacolo così come lo vediamo, questa esclusione di ogni luogo stabile e definito in cui situare lo spettatore è evidentemente una delle proprietà fondamentali di questo quadro e spiega l’incanto e al tempo stesso lo straniamento che si prova nel guardarlo”. Michel Foucault, *La pittura di Manet* (trascrizione della conferenza di Tunisi nel 2004 per le Editions du Seuil), trad. it. Milano 2005, pp. 70-71.

3 Kant, *Critica della ragion pura* cit., p. 408.

4 Commentando la parola *parergon*, a proposito del giudizio di gusto in Kant, J. Derrida scrive: “Il ne s’agit pas, cela va de soi, d’une esthétique formaliste (nous pourrions montrer d’une autre point de vue que c’est le contraire) mais de la formalité comme espace de l’esthétique en général, d’une ‘formalisme’ qui, au lieu de représenter un système déterminé, se confond avec l’histoire de l’art et l’esthétique elle-même.” (*La vérité en peinture*, Paris 1978, p. 79).

5 Citato in Riccardo Venturi, *Mark Rothko. Lo spazio e la sua disciplina*, Milano 2007, p. 193.

6 “(Kant) Il l’emprunte déjà à l’art, dont il n’a pas encore été question, à la technique de l’architecture, à l’architectonique: le philosophe pur, le métaphysicien devra opérer comme un bon architecte, comme un bon *technites* de l’édification. Ce sera une espèce d’artiste.” (Derrida, *La vérité en peinture* cit., p. 47).

7 “Il y a du cadre, mais le cadre n’existe pas.” (ivi, p. 93).

8 E come in un gioco d’inquadratura e riquadratura, lo stesso Derrida, in una intervista del 1970, affermava quanto la sua stessa scrittura facesse ricorso alle metafore dell’arte visiva. Come il bravo metafisico di Kant, anche Derrida stesso pensava e scriveva per immagini come una specie d’artista. “Un po’ paradossalmente posso dire che i concetti con cui ho lavorato sono, per un certo verso, almeno ispirati alle arti visuali [...] Ho cercato, in sostanza, di rendere conto di una funzione di spazializzazione della scrittura.” (P. Fossati, *Intervista con Derrida*, in “NAC”, 1 1970, pp. 9-10).

9 Cfr. Rosalind Krauss, *Sotto la tazza blu* (2011), trad. it. Milano 2012, pp. 3 sgg.

10 Cfr. le belle pagine di Daniel Arasse dedicate a *l’art de la peinture* in *L’ambition de Vermeer*, Paris 2001, pp. 76-140; pagine alle quali sono molto debitore.

11 Ivi, p. 132.

12 “La traccia è l’apparizione di una vicinanza, per quanto possa essere lontano ciò che per essa ha lasciato dietro di sé. L’aura è l’apparizione di una lontananza, per quanto possa essere vicino ciò che essa suscita. Sulla traccia noi facciamo nostra la cosa; nell’aura essa s’impadronisce di noi.” (Walter Benjamin, *I “Passages” di Parigi*, trad. it. Torino 2002, pp. 499-500). Cfr. Georges Didi-Huberman, *L’immagine-aura* (1996), in *Storia dell’arte e anacronismo delle immagini*, trad. it. Torino 2007, in particolare la sua acuta analisi delle opere di Barnett Newman sulla scorta del testo di Benjamin. In

riferimento al luogo dell'*Oltremare* di Anselmo sono particolarmente brillanti le pagine dedicate da Didi-Huberman al testo *Ohio, 1949* di Barnett Newman, pp. 232-233. In questo breve testo l'artista descrive l'esperienza fondamentale durante la sua visita dei tumuli indiani dell'Ohio. Nelle intenzioni di Newman questo suo scritto poteva essere considerato una sorta di "prologo per una nuova estetica. [...] Parlare di uno spazio costruito con blocchi grossolani vuol dire parlare in modo contraddittorio, cristallizzare almeno due contraddizioni: da un lato, l'esperienza di *un qui [...] e oltre*; dall'altro, l'esperienza di *un visibile [...] e oltre*. Qui non vi è nulla 'che possa essere esposto in un museo e neppure fotografato; è un'opera d'arte che non può essere vista, è qualcosa di cui va fatta l'esperienza sul posto'. Quando Newman descrive il 'sentimento che lo spazio è qui', occorre comprendere che il *qui*, il *qui* del luogo, opera solo a decostruire le abituali certezze che possediamo sullo spazio quando cerchiamo di oggettivarlo. Ecco perché l'affermazione di quel *qui* si accompagna a un'aspra critica del 'chiasso sullo spazio' di cui tutta la storia dell'arte ci ha riempito le orecchie, dalla prospettiva rinascimentale fino allo spazio presuntamente 'puro' di Mondrian".

13 Josef Albers, *Search versus Re-search*, Hartford 1969, p. 17. Su una critica della visione come paradigma dominante del pensiero occidentale e su una posizione 'anti oculare' cfr. Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley-Los Angeles 1994.

14 "Tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria [...]", scrivevano Marx ed Engels nel *Manifesto*. Questo fortunato motto, peraltro adoperato spesso senza terminare la frase, ci sembra, pur nella sua frammentarietà, opportuno anche in questo caso.

15 Susanna Fritscher, *Mmmmmmm*, Paris 2000. Non a caso, l'artista generalmente non ci fa vedere quasi niente e ci aiuta con un'opera essenzialmente sonora.

16 Jean-Luc Nancy alterna nel suo testo un *Mmmmmmm* corsivo con sette *m* a un *Mmmmmmm* con otto *m*: cfr. *À l'écoute*, Paris 2002, pp. 47 sgg.

17 Per questa e la successiva citazione, ivi, p. 49.

18 "Ibant obscuri sola sub nocte per umbram [...]": Virgilio nel libro VI dell'*Eneide*, durante la discesa agli Inferi, era stato sicuramente più pittorico di Hegel; quasi un Ad Reinhardt.


Giovanni Anselmo, *Il sentiero verso oltremare*, 1992-2010.
Courtesy Tucci Russo Studio per l'Arte Contemporanea e Archivio Giovanni Anselmo





Albrecht Dürer, *Uomo che disegna un nudo femminile*, 1525-1528

[Finestre]



Camminando lungo il corridoio orientale del convento di San Marco a Firenze, oltre al formidabile anacronismo dei quattro riquadri astratti posti sotto l'affresco della *Madonna delle ombre* del Beato Angelico, 'rivelati' da Georges Didi-Huberman (e così forse ora protetti da una lastra di vetro che ci restituisce strane riflessioni e sovrapposizioni), sono stato colpito da un altro anacronismo, questa volta fortuito ed esterno quasi completamente all'opera d'arte. Beato Angelico aveva pensato e realizzato il suo affresco in relazione alla finestra, situata alla fine del corridoio. La luce naturale, attraverso quella finestra, illuminava il corridoio e l'opera. La consapevolezza che il mondo esterno, e soprattutto la luce, inquadrava l'opera d'arte è testimoniata dalle ombre dei capitelli delle paraste che l'artista ha dipinto come a fissare, a una data ora, la ciclica irruzione della luce e di quella che con molta enfasi potrei definire l'esperienza empirica del mondo che si conserva, attraverso una finestra, nell'opera d'arte. Per essere sicuro che la relazione fosse correttamente guardata, l'artista ha dipinto, oltre alle ben visibili ombre, un piccolo quadratino bianco sull'occhio destro di san Lorenzo (il martire con la graticola). È difficilissimo scorgere questo effetto 'luminoso', sicché è ragionevole pensare che si tratti di una 'firma' di Beato Angelico quasi invisibile per l'osservatore.

Il secondo anacronismo consiste dunque nel considerare l'affresco un'installazione, in cui lo spazio del corridoio è definito e agito dai luoghi della finestra e dell'affresco. Riguardando la foto 'ricordo' scattata e donatami da Paolo Parisi, la scena dell'installazione è arricchita da un'ulteriore suggestione che stranamente avevo tralasciato. La finestra è velata da una tenda azzurrina (che la tenda sia azzurrina è un effetto della foto di Paolo, mentre in realtà la tenda è, come al solito, bianca). Le tende sembrano essere un accessorio necessario dei musei e degli spazi espositivi moderni e contemporanei (per mascherare la luce naturale e 'neutralizzarla'). La finestra aperta di Beato Angelico si mostra ora parzialmente oscurata

da una tenda. Banalmente ho sempre pensato alle tende dei musei (quelle che lasciano intravedere la luce del giorno) come a dei Rothko. La tenda di San Marco mi ha fatto venire in mente invece le tende azzurrine impiegate da Felix Gonzales Torres che animavano (la finestra posta dietro la tenda doveva essere aperta) e rendevano più intimo lo spazio espositivo. Tuttavia, al di là di queste anacronistiche suggestioni, la finestra del Beato Angelico, pur con la sua tendina posticcia, mi sembra l'immagine più riuscita del significante [*Finestre*]¹. Anzi, a pensarci bene, quella tenda posticcia potrebbe essere un supplemento significativo e non meramente ornamentale, visto l'interesse degli artisti contemporanei a collocare la pittura su una tenda, un pannello o persino una quinta teatrale.

Nella segnaletica tipica dello strutturalismo e dell'analisi formale semiologica imperversano algoritmi e segni grafici. Schemi e parentesi graffe abbondano poi negli scritti di Jacques Lacan. Tali segni grafici si riducono, tuttavia, in quest'ultimo all'essenziale nel libro che trascrive il suo seminario inaugurale alla École Normale Supérieure di Parigi nel 1964. Il seminario di quell'anno era dedicato ai quattro concetti fondamentali della psicoanalisi. Circa cinquanta pagine del libro sono dedicate allo 'sguardo' (alla schisi tra l'occhio e lo sguardo) e al quadro. Nei concetti fondamentali della psicoanalisi una piccola buona parte, dunque, appartiene allo sguardo, all'anamorfoso (con l'analisi del celebre quadro *Gli ambasciatori* di Hans Holbein) e alla definizione, nella sua forma interrogativa, di 'che cos'è un quadro?'².

Hubert Damisch usa il segno grafico della barra in un celebre saggio del 1973, *Théorie du /niage/*, per inquadrare il significante /nuvola/ e per riscrivere la storia dell'arte rinascimentale. Rosalind Krauss, nel 1993, preleva il significante /nuvola/ per scrivere dell'unico film di Agnes Martin, *Gabriel*, e dei suoi quadri. Il 'che cos'è un quadro?' viene parzialmente svelato dal ruolo (e dal segno grafico della barra) del significante come "residuo – quel particolare elemento che non può trovare posto all'interno del sistema, ma di cui, nondimeno, il sistema ha bisogno al fine di costituirsi in quanto tale"³. La /nuvola/ in Damisch era associata all'"invenzione' della prospettiva soprattutto attraverso il congegno realizzato da Brunelleschi: una tavoletta con un'accurata riproduzione del battistero di Firenze. Il piccolo e virtuosistico quadro di Brunelleschi non riproduceva tuttavia il cielo e lasciava a una striscia d'argento il compito di riflettere le nuvole che, com'è noto, hanno forme che non si lasciano ingabbiare dalla prospettiva. In tal senso, il riflesso della nuvola reale sulla striscia riflettente posta al capo della tavoletta ha quella funzione di 'residuo' all'interno di un sistema chiuso qual era, e forse ancor oggi continua a essere, il sistema dell'arte.

La tentazione di inserire le finestre tra due barre, e dunque di associarle alla /nuvola/, come per individuare un altro

significante della teoria e della storia dell'arte dal Rinascimento a oggi, era grande. E tuttavia, in un'incerta via di mezzo tra il *Mostly Iconographic* di Erwin Panofsky e il più recente *What do Pictures Want?* di W.J.T. Mitchell⁴, mi è sembrato, nel ricorrere a questa mania del segno grafico, trasformare la barra in una parentesi quadra.

Banalmente perché si tratta qui di 'quadri', di quadri anche come finestre, ma anche come rinvio a una geometria che parte, nel Rinascimento, dal quadrato e poi per opera di Caspar David Friedrich si trasforma in un segno geometrico che somiglia a una parentesi quadra e poi nell'assoluta autoreferenzialità delle griglie – e persino delle 'celle' – del Novecento e contemporanee.

A essere sinceri, e ancor più letterali, perseguendo sino alla pienezza la cifra della banalità, è stato proprio il particolare di un celebre doppio disegno a seppia di Friedrich (*Veduta della finestra di sinistra e di destra dell'atelier del pittore a Dresda*, 1805-1806, entrambe seppia su carta, 31,2 x 23,7 cm, ora alla Galerie Belvedere di Vienna) a trasformare la barra in una parentesi quadra in cui inscrivere le finestre. In entrambe le piccole opere su carta sono presenti sul margine del foglio delle cornici tagliate, con una forma che ricorda quella della parentesi quadra. Nella finestra dello studio (*quella di destra*) la cornice dello specchio, che riflette parzialmente il volto di Friedrich, e quella del piccolo quadro sottostante sono entrambe perfettamente diritte, mentre nella *finestra di sinistra* la cornice superiore è abbastanza storta. In questa doppia opera, a lungo meditata da Friedrich, il residuo grafico della parentesi quadra assume un ruolo significativo, posto com'è al margine del soggetto duplice dei due disegni a seppia: la finestra destra e quella sinistra del suo studio di Dresda.

Tale trasformazione della barra in parentesi quadra è una maniera, come scriverebbe Jacques Derrida, di 'incorniciare' la questione; una questione di significanti [*Finestre*] che attraversano la storia e la teoria dell'arte occidentale da Leon Battista Alberti a oggi⁵. E poiché se si comincia a incorniciare non si sa mai in quale galleria di immagini, tutte incorniciate, si finisce, si è preferito suddividere questo testo in brevi paragrafi, titolati e racchiusi in morbide parentesi tonde a sottolineare il carattere di inciso del discorso e tutta l'integrazione congetturale della parentesi quadra [*Finestre*] al lusso e all'accuratezza di un'eventuale edizione critica, che non appartiene alle nostre forze. La natura di questi incisi corrisponde a un breve catalogo di posizioni che riguardano l'immagine e il concetto della finestra come significante (un significante inquadrato tra parentesi quadre) dell'esperienza artistica, ma anche, e soprattutto, la posizione del soggetto che guarda l'opera. Un soggetto che nel Rinascimento era un artista (così come ci raccontano gli scritti di Alberti, Leonardo e Dürer), ma che col trascorrere del tempo si sdoppia sino a diventare nella modernità lo 'spettatore'; l'altro, più o meno assorbito, al museo.

(Voyeurismi/Esibizioni. Traiettorie interessate dello sguardo)

Nella seconda metà del Quattrocento Andrea Mantegna dipinge, in una loggia della cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani a Padova, due storie separate, il *Martirio* e il *Trasporto del cadavere decapitato di san Cristoforo*.

La loggia è affrescata con evidente intento illusionistico. Il carattere illusivo di questa doppia vicenda è rafforzato, letteralmente e formalmente messo in scena, dalla cornice e della grande colonna che suddivide la doppia storia. L'affresco sembra richiamare l'immagine dell'aperta finestra dell'Alberti (l'immagine 'tecnica' e non metaforica che, per inciso, Leon Battista Alberti adopera una sola volta nel suo manuale *Della pittura* del 1436), e si potrebbe persino immaginarlo come modello degli schermi multipli cinematografici (negli schermi doppi, come accade, ad esempio, in *Pillow Talk* del 1959, in cui Doris Day e Rock Hudson conversano al telefono dalle rispettive vasche da bagno; nel film una sottile linea nera verticale sostituisce l'elegante ma antiquaria colonna ionica di Mantegna).

Nondimeno Mantegna insiste su questo stare davanti a una finestra come posizione dello spettatore e insieme postazione o luogo specifico della pittura, dipingendo nelle due storie parallele edifici con personaggi alla finestra. Nella storia del martirio del santo alla finestra vi è il tiranno, o il giudice, che ha ordinato l'esecuzione del gigantesco Cristoforo legato accanto alla cornice dell'affresco. Secondo la leggenda, Cristoforo subì vari e diversi tentativi prima di essere ucciso per decapitazione. In questo caso le frecce che gli sono scagliate rimbalzano contro il suo corpo e una colpisce persino in un occhio il tiranno (o il giudice) guardone alla finestra. La punizione divina potrebbe anche riguardare, dunque, anche le figure che si guardano all'interno della scena, con un grado differente di colpevolezza e di morbosità rispetto a colui che guarda dall'alto in basso e stando alla finestra. Cristoforo, infatti, non guarda verso il tiranno e nemmeno verso l'interno della scena; posto sulla cornice dell'affresco, sembra piuttosto intercettare in diagonale lo sguardo dello spettatore. I soldati, posti quasi in circolo, danno le spalle al santo e sembrano valutare attoniti le bizzarre traiettorie delle frecce; soltanto uno di loro alza lo sguardo alla finestra per osservare il bersaglio finale – il tiranno accecato – di queste traiettorie miracolose. La colpa prospettica del tiranno è così quella di guardare qualcuno che non lo riguarda e che anzi, con un po' di superebrica degnazione, guarda da tutt'altra parte, fuori dallo schermo della ripresa.

In inglese la 'ripresa' si chiama *shooting* e tale parola ha a che fare anche con lo scoccare delle frecce (così come *shot* riguarda originariamente anche il 'colpo' sparato dall'antica macchina fotografica). Anche questa volta, e con ovvio anacronismo, Mantegna ci mostra come riprendere dei personaggi che non

si guardano reciprocamente e come il guardare unilaterale, all'insaputa dell'altro, sia un'azione da inscrivere nella traiettoria morbosa, o meglio unica, del voyeurismo; il grado zero del *voyeur*.

E ciò che forse Mantegna non dice, ma forse sottende, riguarda la modalità stessa della ripresa (la pittura alla finestra, come *shooting*), con i percorsi, le traiettorie straordinarie delle



Andrea Mantegna, *Martirio di san Cristoforo*.
Padova, chiesa degli Eremitani, cappella Ovetari

sue frecce. Traiettorie, queste, che riguardano anche la funzione dello spettatore nella realtà della pittura; una pittura intesa e costruita, come una finestra aperta, o meglio a scena aperta. Attraverso la figura di Cristoforo sulla cornice, posto come una sorta di guardiano gigantesco della scena, Mantegna inaugura la figura dello spettatore come guardone di secondo grado.

Nel Novecento è probabilmente un'opera cinematografica, *Rear Window* (*La finestra sul cortile*, 1954) di Alfred Hitchcock, a mettere in scena quella che Jacques Lacan definiva la "scissione tra occhio e sguardo", in un senso che qui è da intendersi essenzialmente per come la traiettoria dello sguardo sia originato da un'inquadratura e non 'dall'occhi'. Il celebre film di Hitchcock, definito – non ricordo più dove – “una riflessione sul cinema, sullo spettatore e sulla vita” (lo stesso si

potrebbe affermare sull'immagine occasionale dell'aperta finestra' dell'Alberti, con un'attenzione minore alla 'vita reale'), descrive un periodo forzato di inattività di un fotoreporter, Jeff (interpretato da James Stewart), a causa della frattura della gamba sinistra, all'interno del suo appartamento. Per ingannare il tempo James Stewart usa un binocolo e la sua macchina fotografica, munita di teleobiettivo, per osservare e spiare i suoi vicini di cortile attraverso le finestre dei loro appartamenti. La sua fidanzata, Lisa Freemont (interpretata da Grace Kelly), è una donna appartenente all'alta società che regolarmente va a fargli visita cercando di convincerlo a una relazione stabile e al matrimonio. Dopo gli incontri giornalieri con Lisa, Jeff riesce in poco tempo a catalogare e a 'inquadrare' la tipologia degli abitanti del suo cortile attraverso un'accurata osservazione: una coppia sposata da pochi giorni, una ballerina piuttosto procace, un compositore in crisi, una coppia senza figli che ha riversato il proprio affetto su un cagnolino, una zitella dal cuore solitario, una donna sola con ambizioni artistiche e una coppia di coniugi, i Thorwald, in evidente crisi matrimoniale.

Adoperando ancora una volta le parole di Lacan, assistiamo velocemente al trionfo dello sguardo sull'occhio. In base alle sue osservazioni, Jeff si convince che Lars Thorwald abbia ucciso la moglie (sino ad allora a letto malata) e che ne abbia fatto sparire il cadavere. Jeff coinvolge nelle sue indagini Lisa e un ispettore di polizia suo amico. Una sera Lisa decide di arrampicarsi fin sopra l'appartamento di Thorwald, penetrando attraverso una finestra aperta. Quando Thorwald rientra e afferra Lisa, Jeff (che osserva la scena con il binocolo dal suo appartamento) chiama la polizia, che arriva in tempo per salvarla. Con la polizia presente Jeff nota, attraverso un'inquadratura dalla finestra, che Lisa tiene le mani dietro la schiena, esibendo la fede nuziale della moglie di Thorwald. Anche Thorwald nota che Lisa sta facendo delle segnalazioni a qualcuno: guarda oltre la finestra e scopre Jeff.

Deciso a eliminare lo scomodo testimone, Thorwald irrompe nell'appartamento di Jeff. Nonostante sia immobilizzato su una sedia a rotelle, Jeff usa ripetutamente il flash della sua macchina fotografica per accecare temporaneamente il suo assassino (un'immagine in sequenza, in movimento, analoga, ma non sincronica, con la freccia conficcata nell'occhio del tiranno). Thorwald afferra Jeff, che urla per richiamare l'attenzione, e lo spinge verso la finestra aperta. Jeff cade al suolo, ma l'impatto è attutito da alcuni poliziotti, mentre gli altri arrestano Thorwald che confessa l'omicidio della moglie. La scena finale del film ci consegna Jeff, con entrambe le gambe ingessate e con Lisa accanto che gli legge alcuni passi di un libro di viaggi, che si addormenta serenamente.

Come Marcel Duchamp, anche Hitchcock pensava al ruolo dello spettatore come attiva parte in causa nello svolgimento e nel compimento dell'opera. Lo spettatore partecipa dunque



dello stesso voyeurismo di Jeff, sicché il monito del grande regista vale per il protagonista del suo film, ma contemporaneamente anche per lo spettatore: “Noi che guardiamo siamo tutti criminali, siamo dei guardoni. E seguiamo l’undicesimo comandamento: ‘Non farti scoprire!’”⁶.

La separazione tra occhio e sguardo nasce come punizione morale e anacronisticamente estetica (punizione del tiranno con la freccia nell’occhio per il suo voyeuristico stare alla finestra) e si trasforma, nella modernità, nella volontà di surrogare l’occhio con la macchina fotografica e poi con la camera (il *Cine-occhio* di Dziga Vertov, del 1924, contiene sia un fondo morale sia una meccanizzazione). In altre parole l’inquadatura non appartiene all’occhio, ma è parte dello sguardo e delle sue traiettorie. Lo stare alla finestra, nel percorso o nelle traiettorie del *voyeur*, nel Novecento (a partire dal Cinquecento la connotazione morbosa sarebbe stata sostituita da una più distaccata e meno psicologica definizione di ‘prospettore’, ossia di colui che girovaga proiettando in terra quadrati dai cui vertici dipartono linee che convergono tutte nel suo occhio singolare), e in particolar modo nell’estetica modernista, si pone in relazione anche nell’esclusivo circuito visivo che comprende l’opera d’arte, lo spettatore e il museo (specialmente quel museo senza finestre che si esclude dalla realtà quotidiana). L’esibizione (*exhibition*) dell’opera, sia nella sua disposizione all’interno della collezione permanente sia nel dispositivo dell’esposizione temporanea, condiziona, oltre al valore dell’opera d’arte, la maniera di vedere e talora di riguardare le opere in mostra.



Alfred Hitchcock, *Rear Window*, 1954

Nella serie fotografica dedicata ai musei, Thomas Struth mette *in primo piano* questa relazione spaziale e geometrica opera-spettatore-museo, anche trasformando la sua opera in una finestra aperta sulla scena della *liason*. Ovviamente questa particolare relazione *si riguarda*, con un lieve tocco di morbosità voyeuristica, quando è l’opera di Struth a essere esibita in un museo.

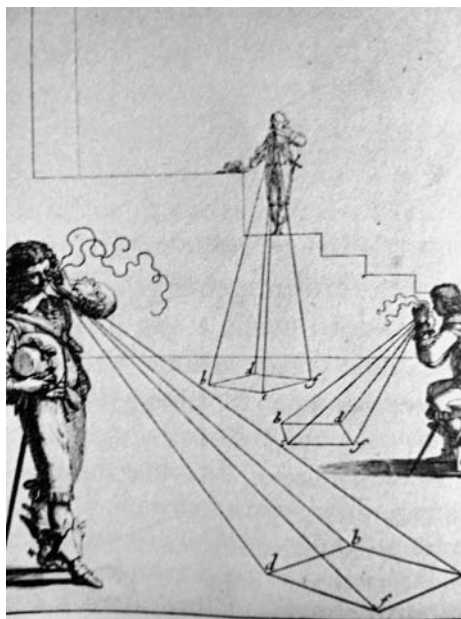
Esibizione ed esposizione (intesa anche in senso temporale, come ad esempio nel tempo di esposizione della macchina fotografica) hanno

trovato un’interessante ‘interpretazione’ in alcune performance di Marina Abramović. In questo caso è il corpo dell’artista a offrirsi allo sguardo all’interno (o meglio in esposizione esterna)

della relazione/traiettoria museo (galleria d'arte) e artista. Nel 1975 la Abramović effettuò per quattro ore uno 'scambio di ruolo' con una prostituta del quartiere a luci rosse di Amsterdam. La prostituta ('professionista' da circa dieci anni) si presentò alla galleria De Appel al posto dell'artista, mentre Marina Abramović (anche lei artista professionista da dieci anni) si *espose* alla vetrina del luogo di lavoro della prostituta. Nel 1977, invece, la Abramović, insieme a Ulay, realizzò una performance della durata di circa novanta minuti all'entrata della Galleria Civica d'Arte Moderna di Bologna. I due si disposero, completamente nudi, ai lati della porta d'ingresso del museo. Il titolo della performance è *Imponderabilia*.

Abramović ricordò questa sua performance in occasione della sua personale al MoMa di New York nel 2010. Interessante

e curiosamente aneddotico è il racconto che l'artista ha fatto della sua performance bolognese, durante la quale, verso la fine, fece irruzione la polizia che chiese a entrambi gli artisti i passaporti: ovviamente, nella loro posizione e condizione, nessuno dei due poté esibire i documenti di *identità*. Una certa identità formale, o almeno di posizione, i due artisti potrebbero rivendicarla con il *San Cristoforo* di Mantegna. Nel *Martirio*, infatti, il santo è dipinto da Mantegna sulla cornice della scena, in un posto che potremmo definire una porta-finestra. Naturalmente, rispetto all'affresco dipinto di Mantegna, Abramović, con Ulay, conserva solo una rendita di posizione. Per 'entrare' nelle due differenti opere, comunque, l'osservatore deve passare accanto, deve sfiorare con lo sguardo o con il proprio corpo il *testimone* sulla soglia. Entrambi, e con un usuale anacronismo, hanno un potere per-



Abraham Bosse, *I prospettori*, 1648

turbante: quello più antico dato dalle proporzioni smisurate di Cristoforo, quello più moderno dato dall'esibizione e dall'offerta della propria nudità... a guisa di passaggio a livello. E tuttavia qualcosa di antico riecheggia nel contemporaneo. Difatti Leon Battista Alberti fu inventore di un'altra immagine involontaria, nel senso questa volta che una sua sostituzione di figure, forse con scopi moralistici o per effetto di altro fraintendimento, ebbe una straordinaria fortuna critica nel tempo. La figura reinventata dall'Alberti è stata quella della 'nuda verità'. Il grande umanista, descrivendo nel suo *De pictura* (1435) la scena della *Calunnia* attraverso le immagini letterarie proposte da Luciano (*Non bisogna prestar*

fede alla calunnia è il titolo del testo di Luciano nel quale si descrive il quadro di Apelle del IV secolo a.C. ‘dedicato’ alla calunnia), scambiò la Verità con la Penitenza, qualificandola come “vergognosa e pudica”. La Verità divenne così, per la gioia degli artisti e dei creatori di emblemi, una ‘figura nuda’ ove appunto la nudità era allegoria ed emblema della purezza: la *nuda verità* che compare, ad esempio, nella *Calunnia* di Botticelli agli Uffizi⁷.

Non sembrerà calunnioso o ingiurioso, seppure in assenza di documenti (d’identità), attribuire alla performance museale di Abramović & Ulay la sopravvivenza di una figura o emblema umanistico, celebre come quello dell’esposizione, sulla soglia, della nuda verità. Il Novecento, a differenza dell’Umanesimo e del Rinascimento, è il secolo segnato, soprattutto

*geograficamente, dalla psicoanalisi, sicché la doppia nudità all’ingresso del museo intenzionalmente – da parte degli artisti – ci riconduce a figure freudiane complementari e funzionali d’altro tipo, quali la rimozione, la scena primaria o persino il ricordo di copertura (che in inglese si dice screen-memory e che quindi ci riporta anche al ‘rettangolo’ o allo schermo, il *velum*, dell’Alberti). Su Youtube è possibile vedere un video della durata di circa dieci minuti della performance sull’ingresso del museo bolognese. Sebbene si tratti di un estratto rispetto ai novanta minuti complessivi, è sintomatico notare come tutti gli spettatori – il pubblico – passino accanto ai corpi senza mai guardare in faccia i due artisti. Solo qualcuno si gira rapidamente, una volta passata la soglia. Nessuno, uomo*

o donna, fissa solo per un momento lo sguardo restituendolo al corpo o agli occhi degli artisti. Si potrebbe dire che l’uscita (ma all’inverso anche l’entrata) in un museo implica sempre una certa soggezione per l’osservatore; un certo abbassamento o deposizione dello sguardo.

Colui che invece non sembra aver avuto problemi relativi alla ‘vergognosa pudicizia’ è stato Marcel Duchamp con la sua ultima opera, *Étant donnés*, esposta dopo la sua morte nel 1968 al Philadelphia Museum of Art. *Dati* è l’ultima grande opera di Duchamp: la sua progettazione e realizzazione



Marina Abramović, *Role Exchange*, 1975, performance, Galleria De Appel, Amsterdam; Marina Abramović e Ulay, *Imponderabilia*, 1977, performance, Galleria Civica d’Arte Moderna, Bologna

accompagnarono segretamente gli ultimi vent'anni di vita dell'artista, sicché si ritiene possa essere stato il suo 'testamento' artistico. A chi visiti la sala dedicata a Duchamp del museo, l'opera appare, a prima vista, come una porta di legno sul muro. Una porta che non è possibile aprire e che non conduce a un'altra stanza. Ad altezza d'occhio la porta di legno presenta però due buchi (*peepholes*) e per capire che la porta contiene uno spazio organizzato come un *peepshow* basta apporre i nostri occhi nei buchi e guardare. Naturalmente la macchina voyeuristica costruita da Duchamp, peraltro basata non su una prospettiva monoculare, ha molto *a che vedere* con lo sguardo (il vedere in prospettiva come aristocrazia culturale dello sguardo) e con il desiderio, il lacaniano desiderio dell'*altro*, piuttosto che con il paesaggio esterno o d'interni.

Come sovente accade per tutta l'opera di Duchamp, anche questa finale (e sembra esserlo non solo in senso letterale, ma anche testamentario) è stata al centro di numerose e differenti interpretazioni critiche concernenti la natura decostruttiva di questa installazione 'pittorica', nel senso di riflessione e messa in scena dell'essenza del linguaggio pittorico a cominciare dal piano prospettico. Ciò che qui preme sottolineare, senza tante complicazioni e con tutta l'approssimazione della rapida occhiata, è l'aspetto voyeuristico di quest'opera di Duchamp, che nel suo atto conclusivo ritorna a una 'costruzione legittima' (la prospettiva) che sembrava essere stata abbandonata dalla pittura dopo le età della rappresentazione (a partire, per intenderci, da quelle che per convenzione definiamo avanguardie storiche). E vi torna con una macchina ottica (un 'trasformatore', per usare le parole del filosofo Jean-François Lyotard⁸) al cui centro è deposto, sul piano della composizione, un manichino mutilo di donna, un'allegoria forse inconsapevole della figura della 'nuda verità' albertiana.

Il *Manuale d'istruzioni* che lo stesso Duchamp completò nel 1966, in vista del futuro assemblaggio di *Dati* e per la consueta opera di depistaggio, è stato opportunamente ristampato dal Museo di Philadelphia e – come la *Scatola verde* per il *Grande vetro* – è senza dubbio un'utile e, nello stesso tempo, ambigua guida per un'approssimativa comprensione, con un certo riguardo, dell'opera. Tra le foto presenti nel *Manuale*, quella riguardante il modellino della stanza di *Dati* ci sembra opportuno accostarla alla stampa di Dürer che conclude l'edizione del suo *Trattato sulle misurazioni* (edizione del 1538). Nella stampa di Dürer, come ha scritto Hubert Damisch⁹, osserviamo l'"apparecchiatura a cui doveva ricorrere il pittore per ottenere una prospettiva corretta". In un certo senso l'immagine ci mostra il pittore 'intrappolato' in una gabbia. Il modello che gli sta di fronte è una formosa e viva donna nuda e tuttavia il suo occhio è incollato all'asta, guarda attraverso una griglia trasparente e peraltro dirige i propri 'raggi visivi' solo verso la mano della modella. Tale 'pudicizia' probabilmente è dettata dal fatto che il nostro pittore sta cominciando

il disegno e trova naturale partire dal ginocchio e dalla mano, per poi 'scorciare' il resto (per inciso in quest'immagine-gabbia dell'artista le due finestre fanno da sfondo o da schermo al pittore e alla modella, prefigurando soltanto un uso schematico della finestra aperta che sarà sviluppato in dettaglio dalla pittura fiamminga).

In *Dati* la modella è senza veli, anche se ugualmente disposta sul piano del tavolo. La gabbia, con tutta la sua apparecchiatura, non è predisposta per l'artista (le *Misurazioni* di Dürer erano pensate come guida a uso degli artisti), ma dall'artista per l'osservatore. La trappola dello sguardo è costruita a uso e consumo dell'osservatore. Una figura, quest'ultima, in cui talora gli artisti si sono esercitati (come nel grande capolavoro di Velázquez *Las Meninas*, o come, esempio novecentesco, in alcune foto alla finestra di Florence Henri), ma che in Duchamp, intenzionalmente, e in diverse opere d'arte contemporanee assume una funzione necessaria nel completamento dell'opera stessa.

Nella prospettiva voyeuristica dell'osservatore, "è lo sguardo che arriva troppo tardi, la messa a nudo è fatta, resta la nudità. Ora fa cerniera tra non ancora e non più. Questo resta inteso per ogni evento, erotico, artistico, politico. E non dà luogo a mistica"¹⁰.

(Punto di vista e posizione dell'osservatore)

Il celebre quadro *Gli ambasciatori* di Hans Holbein il Giovane (1533) presenta, per colui che lo guarda frontalmente, una macchia in primo piano sul pavimento. I due ambasciatori ci guardano, perfettamente a loro agio al centro del loro spazio prospettico. Si percepisce quasi la coscienza della loro autorità e anche una severa padronanza dei propri mezzi. Entrambi si appoggiano a un'*étagère* colma di strumenti di misurazione del tempo, di visione e conoscenza dei cieli, strumenti musicali e infine due libri, uno di inni e l'altro di aritmetica. Una spessa tenda chiude lo sfondo del quadro (ci nasconde forse una grande finestra veneziana? A ogni modo, questo aspetto delle 'tende dipinte' non appartiene solo all'arte contemporanea, anzi). Con un po' di attenzione, spendendo dunque un po' del nostro tempo dinanzi il quadro, si può notare in alto e sulla destra del dipinto un piccolo crocifisso. Lo spazio del dipinto in cui è affisso il crocifisso è completamente piatto, senza profondità prospettica. Tuttavia è proprio la macchia obliqua in primo piano, dipinta secondo una prospettiva anamorfica, cioè deformata, a condurci in un terzo spazio del dipinto. L'anormalità della macchia che si presenta in primo piano richiede che l'osservatore si sposti, cambi direzione allo sguardo. Anzi richiede che l'osservatore, esaurita la sua pazienza, mentre sta uscendo dalla sala (della National Gallery di Londra) possa essere colto da una sorpresa. Se, infatti, ci poniamo in maniera obliqua sulla destra del quadro, la macchia ci appare ora come un teschio.

Così come l'“aperta finestra” dell'Alberti era una metafora che non riguardava la vista e nemmeno la realtà (ma solo la composizione dell'immagine pittorica), anche dinanzi al quadro di Holbein il soggetto non presenta solo problemi o enigmi di visione, ma di spostamento. La posa degli ambasciatori sulla scena del dipinto è concepita come un'inquadratura che obbliga l'osservatore a cercare spazi differenti sulla superficie stessa del dipinto (un punto di vista prospettico, uno anamorfico e uno spazio completamente piano). In altre parole, il quadro di Holbein è anche un dispositivo che obbliga il soggetto-osservatore a muoversi, a cambiare posizione. Durante la sua caccia al tesoro o alla *vanitas* (il teschio) è, in un senso anche psicologico, proprio l'osservatore a essere ‘inquadrato’ nelle sue differenti posizioni. Il quadro di Holbein ci riguarda sotto diversi punti di vista e con una certa perversione sembra suggerirci che la soluzione sia essenzialmente una questione di tempo, un attimo prima di uscire o di voltare le spalle¹¹. Tuttavia pare iconograficamente sintomatico che i tre spazi differenti del dipinto possano significare i tre tempi che ontologicamente ci riguardano: quello del soggetto (*dunque io sono*), con la sua prospettiva normale al centro, quello dell'altrove e/o della salvezza, con il crocifisso, e infine la “prospettiva particolare ed originale propria della morte”, con il teschio *obliquo*.

Nel romanzo di W.G. Sebald, *Austerlitz* (2001), il narratore descrive all'inizio la *Salle des Pas Perdus* della Centraal Station di Anversa. La descrizione è ambientata alla fine degli anni sessanta: questa sala ha cambiato ora aspetto e passo ed è stata trasformata in refettorio per il personale. È curioso come in francese la sala d'attesa di una stazione o di un tribunale sia definita con una certa dolce malinconia la ‘sala dei passi perduti’. Forse il contrasto tra sala d'attesa e ‘sala dei passi perduti’ è di natura architettonica, giacché le nostre ‘sale d'attesa’, compresi i luoghi razionali modernisti o il finto sfarzo delle *vip lounges*, appartengono di diritto alla ben nota categoria dei ‘non luoghi’. Una sala che per definizione, invece, conta i passi perduti aggiunge qualcosa di obliquo all'immagine dell'attesa di un treno in arrivo o in partenza. Non si tratta di ingannare il tempo con un'assenza, un vuoto al centro dell'immagine dell'attesa, quanto piuttosto di sospenderlo con la consapevolezza che i passi, alla fine, quando sarà l'ora di prendere il treno, saranno irrimediabilmente perduti (ed è inequivocabile che il senso di perdita si accentui quando si tratta della sala d'attesa di un tribunale).

Edward Hopper ha dipinto numerose finestre, in pratica da tutte le posizioni. *Nighthawks* (1942), il suo quadro più celebre, se non altro perché appare in forma di poster in molti bar, non solo americani ma occidentali, ci mostra tre tipi di finestre contemporaneamente: le *Shop Windows* dei negozi sulla strada e le finestre al primo piano dell'edificio, viste frontalmente, e la grande vetrina-finestra, leggermente obliqua, del bar con i suoi tre avventori e il barman. Sullo sfondo dei tre avventori

notturni agiscono come un fondale scuro le altre vetrine dei negozi dell'edificio 'frontale'. L'artista si 'aspetta', attraverso la sua ingegnosa costruzione, che noi che guardiamo il quadro si arrivi a percorrerlo lungo quel marciapiede che s'incurva lungo il perimetro del bar (o meglio a ispirare Hopper era stato un ristorante di New York posto all'incrocio di due strade poi perduto; non esiste più). *Nighthawks* è sostanzialmente un gioco di specchi, di riflessi multipli di finestre e di virtuosistiche inquadrature senza alcun intento narrativo, in cui il senso visivo di perdita o di assenza accompagna e inganna tutti i nostri tentativi di sporgere la testa oltre la curva che unisce le due strade.



Hans Holbein, *Gli ambasciatori*, 1533

Vanishing Waiting Room è un'installazione di Angela Bulloch del 2008. L'opera è una costruzione di acciaio, vetro e specchi e ricorda la pensilina di una fermata dell'autobus o una sala d'attesa di una stazione ferroviaria. L'uso di materiali industriali, compresi i colori, richiama l'architettura modernista. In questa 'sala d'attesa' è posta una panchina gialla. Dal muro, posto di fronte all'installazione, dipartono due linee luminose a V che hanno il vertice proprio sopra la testa dell'eventuale visitatore. Il punto di fuga (*vanishing point*) di questa sala d'attesa è tracciato al centro di un'ideale linea d'orizzonte all'apice della testa di un ideale osservatore (sia in presenza sia in sua assenza) che finisce inevitabilmente per trasformarsi in un 'osservato speciale'. La condizione dell'osservato speciale è ribadita dalle 'finestre' trasparenti della sala d'attesa e complicato dall'immagine allo specchio che riflette l'osservatore stesso.

L'arte classica, a partire dall'Umanesimo, attraverso un dispositivo prospettico di linee e punti di fuga, attribuisce all'artista, ma anche all'osservatore, una postazione precisa; una

posizione unica e inamovibile da cui guardare l'immagine. Gli strumenti inventati dall'Alberti, da Leonardo e da Dürer riguardavano la geometrica e la corretta proiezione della figura sulla superficie del quadro. Uno strumento per le corrette misurazioni dell'artista non abbastanza fiducioso nei propri mezzi e, nello stesso momento, una concreta (e poi simbolica) sovrapposizione tra l'artista (che dipinge e ha dipinto) e l'osservatore del dipinto (*picture*).

La 'sala d'attesa' rende mobile la posizione dell'osservatore, sia quella del visitatore-osservatore sulla panchina, sia di colui che, all'esterno, osserva la scena. Difatti, all'esterno dell'installazione, la posizione corretta per l'osservatore dovrebbe essere quella con le spalle al muro e sotto il chiodo da cui 'partono' i fili luminosi. Una posizione, questa, simile a quella riportata nella stampa di Dürer ove si raffigura l'uso dello 'sportello', in cui l'assistente dell'artista si schiaccia sulla parete (secondo le leggi della prospettiva, la legittima costruzione, il 'punto di fuga' e il 'punto di vista' sono geometricamente sinonimi). La struttura è costruita con vetri e specchi e pertanto autorizza e invoglia l'osservatore esterno a girare attorno cambiando punto di vista, prospettiva e ovviamente posizione. Il gioco, si diceva, si complica con la presenza della 'parete di specchio', ma questo, storicamente, riguarda la fine della pittura rappresentativa e la nascita di ciò che definiamo Modernismo, con la libertà dell'artista (si pensi ad esempio a Edouard Manet) di stabilire all'interno del quadro spazi differenti e altrettanti punti di vista per l'osservatore o persino nessun punto di vista. In sintesi, la finestra del quadro, anche nelle sue forme tridimensionali come nell'installazione della Bulloch, da strumento si trasforma in luogo di transizione per coloro che l'osservano; una *vanishing waiting room*, così come condensa in maniera efficace il titolo dell'opera.

(La finestra come oggetto)

La trasformazione della finestra da soggetto (così come in epoca romantica e in Caspar David Friedrich) in oggetto, attraverso tutte le designazioni filosofiche, semantiche, ottiche e persino giuridiche che la parola 'oggetto' possiede, si è manifestata nel Novecento e nell'arte contemporanea, generalmente, attraverso due dimensioni: quella dell'astrazione e della griglia (immagine artistica come rete o reticolo geometrico) e quella della finestra chiusa, cieca. Tali dimensioni non sono sempre alternative, anzi come sempre accade presentano numerosi punti di contatto e d'ibridazione, sicché separarle è solo un atto di micro-economia soggettiva.

La finestra chiusa più famosa del Novecento è quella di Marcel Duchamp. In realtà si tratta di finestre, giacché Duchamp realizzò la prima nel 1920 a New York e nel 1964 autorizzò diverse repliche, tutte sotto il titolo di *Fresh Widow*. Il titolo assegnato da Duchamp a questa finestra-oggetto (in miniatura, viste le dimensioni di 79,2 x 53,2 x 10,3 cm) appartiene a uno dei suoi consueti giochi di parole. Il riferimento oggettivo, infatti, è alla *french window*, la porta-finestra inventata dai francesi nell'Ottocento (tipologia di finestra peraltro abbastanza rara a New York negli anni venti). Contro lo sviluppo verticale della *french window* prese posizione Le Corbusier, quando nel 1929 progettò e realizzò a Villa Savoye, Poissy (Francia), una finestra orizzontale come oggetto di un

panorama ininterrotto lungo la facciata dell'abitazione. Tuttavia, Duchamp non entra nel merito del verticale contrapposto all'orizzontale, dal punto di vista funzionale (anche se nella 'fresca vedova' è certamente presente un'allusione erotica o meglio oscena, anche nel senso letterale di 'fuori scena'), ma deliberatamente chiude i riquadri di vetro della porta-finestra con rettangoli di cuoio. La visione attraverso la finestra è resa 'cieca' o, al massimo, opaca (come in un'altra opera simile intitolata *Bagarre d'Austerlitz* del 1921). La finestra chiusa diventerà oggetto di numerose opere di artisti del Novecento e finanche contemporanei (basti pensare, come esempio, alle *Blind Window* di Jeff Wall).

Tuttavia, l'atto fondativo, per così dire, di Duchamp oltre a non essere stato cronologicamente il primo (spetterà a Matisse questo onore, nel 1914, con *Porte fenêtre à Collioure*), risente di un'approssimazione critica posteriore basata su una cattiva traduzione in francese o in inglese dell' 'aperta finestra' di Leon Battista Alberti. Come piccolo esempio (che tuttavia si estende anche a saggi e studi approfonditi) vale la pena citare il sito *educational* del Centre Pompidou, in cui a commento di *Fresh Widow* si legge questa errata sintesi del pensiero e delle intenzioni dell'Alberti: "La conception du tableau comme 'fenêtre ouverte sur le monde'" (e in inglese, "open window looking out onto the world"¹²).

Leon Battista Alberti, ma nemmeno Leonardo o Dürer, hanno mai pensato alla concezione del quadro come a una finestra aperta sul mondo. Per questi artisti il 'mondo' era una realtà marginale all'interno di un sistema chiuso come quello del quadro con la sua superficie e con le sue corrette misurazioni. Forse Duchamp è intervenuto, con le sue sagome di cuoio, per chiudere questa diceria o questo malinteso luogo comune (così come fece con i baffi all'icona-Gioconda). Quel che è certo, invece, è la trasformazione della finestra in oggetto, una miniatura della porta-finestra francese, con i suoi pezzi di cuoio, che come da istruzioni allegate (alle sue maggiori opere, dal *Grande vetro a Dati*, Duchamp ha allegato sempre un manuale d'istruzione in scatola, sia pure intenzionalmente confuso) dovevano essere giornalmente lucidati a mano "come si fa per un paio di scarpe". Nel linguaggio giuridico, forse quello appropriato a un burlone come Duchamp, i quattro elementi costitutivi del contratto sono il soggetto, la causa, la forma e l'oggetto (nella duplice accezione di cosa e attività).

Fresh Widow, come in genere gli altri *ready-made* di Duchamp, è una specie di contratto tra l'artista e l'osservatore. Senza il legittimo riguardo da parte di quest'ultimo, l'opera, come notava lo stesso Duchamp, non si compie. Ed è proprio nella duplice caratteristica dell'oggetto, cosa e attività (strofinare i riquadri di cuoio che oscurano i vetri della porta finestra) che si gioca il contratto o il finale di partita, comunque sempre rinviato.

Nella finestra chiusa di Matisse, invece, la trasformazione della finestra in oggetto assume le forme e le cause che si

riferiscono principalmente all'ottica. E questa volta si in linea con la prospettiva dichiarata dall'Alberti e dal successivo soggetto cartesiano (prospettiva e cogito cartesiano determinano un unico punto di vista). *Porte-fenêtre à Collioure* è un quadro incompleto, non finito, che Matisse porta sempre con sé a partire dal 1914 sino alla sua morte.

A partire dagli inizi del Novecento Matisse dipinge e disegna finestre in interni che generalmente corrispondono con le abitazioni o con gli studi dove alloggiava. Si tratta, in genere, di finestre aperte, all'interno di una stanza, che segnano un confine, un'inquadratura verso l'esterno. E a parte alcuni scorci schematizzati di Parigi, come Notre Dame ad esempio, la finestra si mostra come uno schermo piatto, senza alcuna visione in profondità. Pierre Bonnard adottò per decenni questo modello della finestra-schermo in formato *CinemaScope*. Ovviamente, questo tipo di ripresa cinematografica, basato su lenti anamorfiche, utilizzato dal 1953 al 1967, è un chiaro anacronismo rispetto alla pittura di Bonnard che, comunque, come scritto da Jean Clair, costringe alle "avventure del (nostro) nervo ottico" al posto di una visione centrata e correttamente prospettica¹³.

Parigi, nei primi decenni del Novecento, è stata una città con un forte potere di attrazione per artisti, che a partire dal proprio atelier o abitazione hanno creato delle immagini schermo (screen) o schematiche della (o dalla) propria finestra o delle facciate del proprio edificio di residenza. È il caso di de Chirico, ma anche, e soprattutto, di Mondrian, che nel 1914 sembra compulsivamente attratto nell'elaborazione di facciate, tra le quali spiccano quelle del suo studio in Rue du Depart.

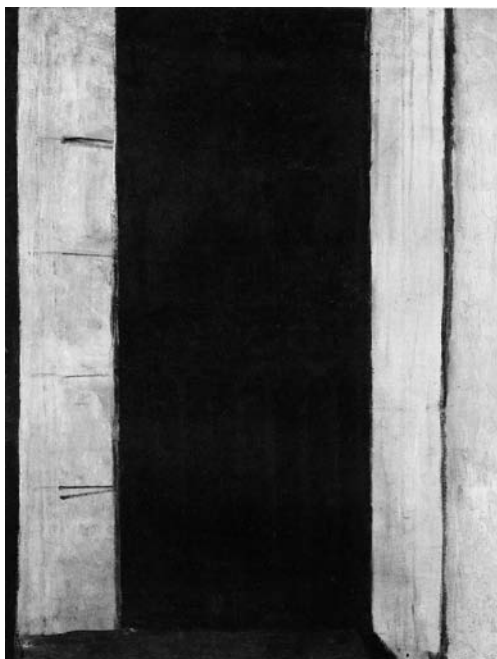
Ritornando a Matisse e alla sua *French Window* di Collioure, si può bene azzardare che questa sia un'eccezione all'interno della sua opera; se non altro perché è uno dei rari casi in cui la finestra appare come soggetto principale del quadro e non come accessorio o supplemento (*parergon*) panoramico. Possiamo supporre che questa tela arrotolata abbia accompagnato l'artista dal 1914, e poi nei decenni successivi, come una sorta di ricordo di copertura, di *screen memory* o di *souvenir écran* (nella traduzione francese dell'originale freudiano *deckerinnerung*). Il quadro, mai finito, è composto da strisce nere, blu, grigie e verdi e con un grande rettangolo nero al centro. È stato definito un "quadro misterioso" (anche ovviamente nel senso poetico della *Negative Capability*) e addirittura un modello, ovviamente involontario, per *Color Field* o finanche per l'arte minimal. In questo quadro il colore nero assume un ruolo e una 'forza', per usare le parole di Matisse, essenziale. Il nero assume un ruolo sintomatico: "Avant, quand je ne savais pas quelle couleur mettre, je mettais du noir. Le noir c'est une force: je mets mon lest en noir pour simplifier la construction. Maintenant je laisse des noirs" (1945).

Matisse afferma di "lasciare dei neri" nel 1945, ma, senza andare troppo per il sottile, possiamo identificare nel rettangolo

nero centrale della *Porte-fenêtre à Collioure* del 1914 il “ricordo di copertura infantile” (*souvenir-ecran*), quello cioè di mettere la sua “zavorra in nero per semplificare la costruzione”. La tela arrotolata, e mai terminata, si può considerare un contenuto rimosso che possiede una forte relazione simbolica con gli elementi infantili e fantasmatici propri della pittura; la pittura infantile per eccellenza, quella del monocromo quadrato o rettangolare che copre uno schermo. Quando non sa cosa fare o quali colori scegliere, Matisse decide allora di coprire con il nero il quadro. Allo stesso modo, in tempi recenti, Gerhard Richter ha dichiarato di aver realizzato grandi quadri monocromi grigi nelle fasi di ‘insicurezza’ o di apparente mancanza d’ispirazione. Ma *Porte-fenêtre à Collioure* è anche e soprattutto un’immagine pittorica costruita solo con le parti della *french window* e senza alcuna vista. La finestra di Matisse con il suo nero “nulla svelato” al centro della struttura (per usare le parole di Kasimir Malevič, che circa negli stessi anni dipingeva il suo “quadrato nero”) si trasforma così nell’oggetto della pittura stessa. Un oggetto che, sebbene incompiuto da parte dell’artista (e forse proprio a causa di questa sua affascinante irrisolutezza), sembra contenere tutti gli elementi che ormai da secoli si aggregano intorno all’immagine e ora all’idea della pittura-finestra. Questo quadro, rimosso dall’artista e inversamente osannato a posteriori dalla critica, è l’oggetto emblema della finestra come “punto di partenza” (così affermato da Duchamp a proposito delle sue ‘finestre’) di ogni possibile idea della pittura e della pittura come oggetto. Una finestra ‘cieca’, ossia non assoggettata a una vista attraverso, sia come definizione oggettiva sia come presentazione strutturale (e cioè dipinta o costruita con gli elementi che compongono la finestra stessa) è stata un’immagine ricorrente del Novecento, oltre che in Duchamp, nelle opere di Mark Rothko e in quelle di Ellsworth Kelly.

Nella primavera del 1959, Mark Rothko compie un secondo viaggio in Italia che sarà decisivo come ‘punto di partenza’ per l’elaborazione definitiva dei suoi pannelli murali per il ristorante “Four Seasons” del Seagram Building a New York (celebre grattacielo su Park Avenue progettato da Mies van der Rohe e Philip Johnson) e per le sue opere della tarda maturità. Dopo aver visitato il vestibolo della Biblioteca Laurenziana a Firenze, progettato da Michelangelo, Rothko afferma: “Questi è riuscito a ottenere proprio quella sensazione particolare che ricercavo: ha fatto sì che i visitatori abbiano l’impressione di essere imprigionati dentro una stanza in cui le porte e le finestre sono murate, cosicché non resta loro che rompersi la testa contro il muro per l’eternità”¹⁴. Rothko è fortemente impressionato da quello che pensa essere stato il dispositivo originario progettato da Michelangelo: un ambiente oscuro preludio alla luce della sala di lettura. Rudolf Wittkower¹⁵ ha dimostrato come invece le finestre cieche e la mancanza di luce siano entrambi dei problemi cui Michelangelo cercava di porre

rimedia nella sua ‘trattativa’ con papa Clemente VII, committente dell’opera sino al 1534. Le finestre erano murate, perché all’epoca si riteneva che l’apertura di una finestra potesse compromettere la stabilità della parete. Quanto all’oscurità, Michelangelo pensava di ovviarvi con un’apertura dall’alto, ma il papa saggiamente (diversamente da quanto spesso accade oggi) rifiutò il suggerimento perché il lucernario avrebbe avuto bisogno di costante manutenzione e pulitura; un impegno luminoso, ma antieconomico. Insomma Rothko osserva un edificio che non è stato progettato in maniera lineare e unica, ma che è stato il risultato, nel tempo, di sovrapposizioni, cambiamenti (il celebre scalone Michelangelo, ad esempio, lo aveva pensato in elegante legno di noce, mentre fu realizzato da Bartolomeo Ammannati nel 1559 in minimalista pietra serena) e ‘aggiunte’: agli inizi del Novecento, infatti, furono terminati i lavori della facciata esterna, con l’apertura di ulteriori false finestre. Tuttavia, questo ambiente priva l’osservatore di un unico punto di vista, tante sono le forze e le energie (a partire dal monumentale scalone) che lo comprimono; e non secondarie risultano appunto le false finestre su cui, secondo l’artista, ci “si rompe la testa per l’eternità”. Il risultato di questa visita ‘claustrofobica’ sono i celebri pannelli ritirati dal panoramico e finestrato ristorante “Four Season” del Seagram Building (conflitto irrisolvibile tra le vetrate panoramiche e i pannelli ciechi di Rothko, con al centro i



Henri Matisse, *Porte-fenêtre à Collioure*, 1914

commensali) e poi donati in numero di nove alla Tate di Londra nel 1960. Le nove opere di Rothko sono oggi allestite in una stanza senza aperture sull’esterno della Tate Modern.

Anche a una visione rapida e non ossessivamente concentrata – come quella richiesta dall’artista – appare evidente come l’oggetto di questi dipinti sia la finestra o quanto meno l’atto di incorniciare o inquadrare lo spazio della finestra. Tuttavia, rispetto alle finestre chiuse da rettangoli di cuoio, come in *Fresh Window* di Duchamp, quelle di Rothko somigliano a uno schermo diafano. La chiusura della finestra è come se fosse affidata a una tenda che filtra la luce esterna. Spesso nei musei si ricorre all’artificio di apporre una tenda davanti a una finestra. Ideologicamente tale ‘copertura’ corrisponde alla volontà del *white cube* modernista di presentare uno spazio

neutro, per le opere d'arte, che sia in grado di rimuovere completamente ogni riferimento alla realtà esterna. A causa di ciò ancor oggi, prevalente ricordo di copertura, le finestre aperte nei musei sono merce rara e si preferisce generalmente un'illuminazione artificiale e tende oscurate o velate sulle finestre (in tal modo, la tenda è divenuta una sorta di luogo simbolico oltre che funzionale per diversi artisti contemporanei). I quadri di Rothko, le sue finestre-oggetto, conservano un effetto che potremmo definire di retroilluminazione; sono finestre chiuse e, nello stesso tempo, conservano l'impronta della luce proveniente da un'ideale finestra o vetrata: lo schermo (*screen*) della pittura come oggetto di contemplazione, dunque, che richiede un totale coinvolgimento da parte dello spettatore.

La riduzione della pittura a schermo (sia monocromo sia parzialmente trasparente) ha trovato un terreno fertile in America negli anni cinquanta. Robert Rauschenberg, nella mostra alla Stable Gallery di New York (1953), espose alcuni dei suoi *Quadri bianchi* con i loro pannelli opachi sistemati a formare dittici o polittici (i 'bianchi' erano esposti insieme a grandi quadri neri dipinti su fondi di ritagli di giornali). I *White Paintings*, realizzati quasi tutti nell'estate del 1951, erano letteralmente in sintonia con l'estetica musicale di John Cage, il quale pensava alla musica come a un intreccio aleatorio di silenzio e suono ambientale (sia nelle interviste sia nelle sue composizioni Cage si appropriava dei rumori della città provenienti da una finestra aperta).

Per Rauschenberg la pittura si presentava, in queste opere giovanili, come "uno schermo su cui si proiettano ombre". Ed è interessante notare come John Cage si riferì ai *White Paintings* come a "una pista di atterraggio per particelle di polvere, luci e ombre". Il quadro schermo, come 'pista d'atterraggio', individua uno stesso luogo, sebbene con azioni invertite, riguardo alla definizione di Duchamp a proposito delle sue 'finestre' come 'punto di partenza' (ma – per inciso – per ciò che riguarda la 'polvere' entrambi erano d'accordo sul deposito e sulla stratificazione).

Lo schermo, al di là della sua copertura psicoanalitica (*memory screen*), sembra presentarsi come un oggetto; l'oggetto della pittura che ripudia l'*ethos* della composizione dell'arte astratta (ad esempio Mondrian, ma anche quella soggettiva dell'*action painting*) e persino le misurazioni geometriche, che come gli antichi dèi pagani sopravvivevano dal Rinascimento (*la finestra aperta*).

L'intenzione di voler abbandonare definitivamente la pittura geometrica trova una sua applicazione radicale nelle opere e nelle dichiarazioni di un altro artista americano, Ellsworth Kelly, che sempre nel 1950 affermava: "Invece di fare un quadro che fosse l'interpretazione di qualcosa che vedevo o la rappresentazione di un contenuto inventato, trovai un oggetto e lo presentai 'così com'è'"¹⁶.

Nell'ottobre del 1949 Kelly visita il Museo d'Arte Moderna di

Parigi (allora nel Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris) e probabilmente senza saperlo pronuncia la stessa affermazione che decenni prima aveva fatto Pierre Bonnard e cioè che la cosa "più interessante in un museo sono le finestre" (in quel periodo Kelly era un giovane artista americano di ventisei anni che compiva a Parigi il suo *grand tour* culturale e difatti la sua dichiarazione esatta era: "Che le grandi finestre poste tra i quadri mi interessavano molto più dell'arte esposta. Io feci un disegno della finestra e poi nel mio studio realizzai quello che io considero il mio primo oggetto").

La differenza di *esprit de finesse*, nonché quella generazionale, tra i due artisti è evidente, ma è anche altrettanto sintomatico (se cominciamo a considerare la finestra anche e soprattutto come un oggetto del desiderio) come nel giro di alcuni mesi il giovane Kelly produce diverse finestre, sia attraverso disegni, che quadri o rilievi. È indubbio che la cosa 'così come è' sia da ascrivere alla galassia dei *ready made* di Duchamp e alla conseguente rinuncia a ogni ordine compositivo nella finestra della pittura. Tuttavia, l'insistenza da parte di Kelly sul 'quadro-oggetto' può essere intesa sia nella sua materialità (una 'finestra francese', con la sua peculiare struttura verticale), sia come l'oggetto della pittura non riguardasse altro che lo sguardo dell'artista stesso e la sua capacità di prelevare qualcosa senza "bisogno di aggiungere niente altro" (E. Kelly).

A partire dal 1951 Kelly cominciò a lavorare a una serie di griglie modulari in cui il principio dell'unità 'già pronta' sostituisce l'ordine del disegno interno. Il *pattern* è ora associato allo sviluppo casuale (al rumore che proviene fuori della finestra 'praticato' da John Cage) e questo avviene anche per le sequenze di colore, ovviamente arbitrarie, che l'artista dispone sul quadro: una pratica, quest'ultima, che accomuna numerosi artisti moderni e contemporanei.

("L'occhio finestra dell'anima")

L'occhio finestra dell'anima è uno di quei proverbi che risale biblicamente alla notte dei tempi. È anche una delle poche affermazioni perentorie su cui si fondano le radici comuni dell'Europa comunitaria. Troviamo la citazione proverbiale, infatti, sia in Leonardo da Vinci sia in Shakespeare e pure in Francia, anche se con la variante "gli occhi specchio dell'anima" ('finestra' e 'specchio' sono spesso gemelli, ma non monozigoti).

Leonardo ci ha lasciato numerosi disegni anatomici dell'occhio, tuttavia fu Albrecht Dürer, con un piccolo stratagemma, a dare un supporto a questo millenario proverbio e immagine. Sia nei suoi dipinti, sia nei suoi disegni e incisioni, Dürer appone sempre sull'occhio del personaggio ritratto il telaio di una finestra. La finestra riflessa nell'occhio è il marchio dell'artista tedesco, anche se non sono così storicamente preparato da affermare che fu lui l'inventore di questo celebre espediente.

Nondimeno, a partire da Dürer e sino al Novecento con Lucian Freud (*Girl with Roses*, 1947-1948), molti artisti, specialmente del Nord Europa, hanno adottato, al posto del consueto puntino bianco (o nel 'quadrato bianco' come nel san Lorenzo della *Madonna delle ombre* di Beato Angelico), l'immagine di una finestra nell'occhio. Di solito la finestra riflessa nell'occhio è interpretata come attestazione che il personaggio ritratto sia 'vivente' e cioè che si tratti di un'immagine dal vero o che comunque mentre l'artista ritraeva il personaggio questi era vivo. Nell'incisione *Ritratto di Melantone* (1526), Dürer sente persino la necessità di riportare in epigrafe: "Viventis. Potuit. Durerius. ora. Philippi Mentem. non potuit. pingere. doctam manus": dunque il teologo Melantone era vivo mentre l'artista lo ritraeva con la finestra riflessa nell'occhio. Quest'ultima appare come un indice di quotidianità e di definizione di uno spazio domestico, interno e interiore (quello dello studio dell'artista, visto che Melantone è ritratto in esterno). E l'artista riserva questo indice e, insieme, concetto di 'vivente' non solo agli uomini, ma anche agli animali, così come nello splendido coniglio (1502) conservato all'Albertina di Vienna. Il fatto che anche il bel coniglio abbia la sua finestra nell'occhio fa sì che l'altra interpretazione corrente riguardante la finestra come simbolo di redenzione sia meno efficace.

Insomma, sembra proprio che l'artista, mediante questo suo peculiare stratagemma visivo, abbia voluto rimarcare il concetto di 'vivente' e per ciò che riguarda la definizione e la misura dello spazio pittorico, l'interno del proprio studio, con una piccola finestra, come oggetto dell'opera; o meglio come un oggetto particolare, una piccola finestra nell'occhio, da cui noi siamo riguardati dall'opera. In tal modo, per via di un concetto e, quasi, di un avverbio di luogo, gioca a nostro favore catalogare *l'iscrizione-finestra nell'occhio* di Dürer all'interno delle possibili declinazioni del proverbiale "occhio finestra dell'anima"¹⁷.

L'immagine della finestra, nel Rinascimento, nasce come metafora geometrica e come suggerimento pratico per l'artista che deve costruire la sua composizione (la sua storia) sul quadrato del piano pittorico. Si tratta di definire la cornice dell'*inquadratura* e tale definizione ha una sua materializzazione tecnica nel *velum* di Leon Battista Alberti e nello *sportello* di Dürer. Anche la 'tavoletta' con l'immagine del battistero di Firenze costruita da Brunelleschi (vero e proprio feticcio e *ready made* per gli artisti rinascimentali) ha solo marginalmente a che fare con una veduta o con un'immagine della realtà. La tavoletta, infatti, presentava un foro sul retro che l'osservatore doveva con una mano tenere davanti l'occhio (il 'punto di fuga'), mentre con l'altra mano tesa impugnava uno specchio (uno specchio piatto, recente 'invenzione' dei veneziani). Nello specchio l'osservatore, posto con le spalle al duomo, poteva vedere il dipinto di Brunelleschi e, abbassando lo specchio, ammirare la perfetta corrispondenza col battistero. L'incidente

probatorio era causato tuttavia dal cielo e dalle nuvole, ma Brunelleschi superò brillantemente quest'irruzione della realtà ponendo sopra il suo dipinto una striscia d'argento che rifletteva le mutevoli forme delle nuvole¹⁸. Attraverso un giudizio estetico formale, e dunque di secoli posteriore all'esperimento di Brunelleschi, potremmo attribuire al quel margine argenteo la definizione della pittura come 'aperta finestra' sulla realtà, lasciando al piccolo dipinto del battistero la qualità di immagine accessoria o supplemento tecnico, così come saranno, ad esempio, le notazioni di Leon Battista Alberti, di Leonardo o le 'misurazioni' di Dürer.

La pittura occidentale, a partire dal Quattrocento, si forma, tuttavia, come un'immagine sostitutiva della realtà. Con un riassunto alla buona, con la prospettiva monoculare si stabiliscono regole autonome del linguaggio e dello spazio pittorico e, contemporaneamente, si legittima la figura dell'osservatore, la sua esatta posizione in campo e la sua fissità, oltre alla questione, non da poco, che tale osservatore ha un solo occhio¹⁹ e che questo osservatore è in genere in primo luogo un artista. Parafrasando l'immagine, o meglio la figura tecnico-retorica, adoperata da Leon Battista Alberti nel suo *Della pittura* (1436), 'l'aperta finestra' non riguarda l'esterno, ma l'autonomo e interno spazio piano della pittura. Tale statuto autoreferenziale dell'immagine visiva pittorica resiste per tutta quella che Michel Foucault ha definito "età della rappresentazione", sebbene la definizione e il dettaglio del paesaggio, fuori della finestra, possano far pensare a un compromesso con l'immagine visiva reale. Ma è con le avanguardie storiche e sino alla contemporaneità che la finestra, sia aperta sia chiusa, ritorna o rimuove ogni possibile compromesso con la veduta reale, per inquadrare o incorniciare soltanto se stessa, come iscrizione, telaio o come forma unica e autonoma della pittura.

La finestra riflessa nell'occhio dei personaggi di Dürer misura un rapporto. A prima vista si definisce come cifra o marchio, ma, allo stesso modo 'dell'aperta finestra' albertiana, si trasforma, in maniera non intenzionale, in un'immagine estetica. Quel piccolo telaio di finestra infisso sulla pupilla non riflette una demarcazione tra interno ed esterno. La finestra è negli occhi quando il personaggio ritratto è all'interno o all'esterno. Sono gli occhi, "gli occhi finestra o specchio dell'anima", a recare ovunque la figurina ritagliata del telaio della finestra. Questa finestra è dunque un accessorio o un supplemento dell'occhio che, detto per inciso, ha una storia scientifica ricca di immagini apparentemente curiose sin dai primi trattati di anatomia e di ottica cinquecenteschi. La finestra riflessa nell'occhio potrebbe apparire così come una parentesi accanto al foro della pupilla; una figura che messa tra parentesi si rapporta e si commisura con qualcosa. Dürer stesso, attraverso il suo *Trattato sulle misurazioni*, aveva regolato la pratica quotidiana della pittura come un problema essenzialmente definito dalla corretta misurazione, dalle

legittime proporzioni e dai rapporti che si creano, proiettando e trasportando da una distanza a braccia le cose su una superficie piana debitamente quadrettata.

Una prima e letterale interpretazione della finestra nell'occhio potrebbe riferirsi alla pratica quotidiana della pittura. La finestra è un concetto attraverso cui si manifesta lo studio dell'artista, il luogo in cui si mette in atto l'esperienza artistica. Il personaggio ritratto è 'vivente' perché dipinto o disegnato dall'artista nel suo studio; qualcosa però differente dal ritratto dal vero. Anzi, per via di questo 'spostamento' è lo studio che rende vivente, e non solo la posa o l'*esposizione*. La finestra dello studio dell'artista assume un ruolo fondamentale, ad esempio negli scritti di Leonardo e successivamente nelle finestre-studio di Caspar David Friedrich, non in quanto metafora del concetto e della definizione dell'arte, ma come apertura architettonica nella stanza e da cui proviene la luce. Una luce che deve essere parzialmente schermata da un panno o da un'anta di legno affinché il piano pittorico – orizzontale e poi anche verticale sul cavalletto – sia correttamente illuminato. Non si può parlare allora della 'finestra' come di un'immagine che 'apre' il muro incorniciando una veduta esterna, reale o immaginata, ma come qualcosa che incornicia se stessa nel suo essere accessorio, tra parentesi; una parentesi talora con un vuoto al centro. Questo frammento 'fuori-campo', la finestra riflessa nell'occhio, si può ripresentare come una cornice o uno schema concettuale *interno* (nel senso di ciò che anima e si anima) nel Modernismo e persino in alcune esperienze artistiche contemporanee.

Le 'griglie' sono l'emblema del Modernismo e affermano "lo spazio dell'arte, contemporaneamente, autonomo e finalizzato in se stesso"²⁰. L'affermazione della griglia come spazio autonomo e autoreferenziale dell'esperienza artistica può avere avuto luogo dal particolare interesse della forma della finestra, e precisamente dalla sua struttura, nell'arte simbolista. Anzi, l'attenzione quasi ossessiva agli elementi che compongono la finestra (insieme al suo essere naturale cornice e inquadratura di qualcosa) si può precisamente datare ai due disegni a seppia della finestra destra e sinistra che Friedrich realizzò nel proprio studio di Dresda nel 1805-1806. Nella finestra di destra, dove appunto la finestra è il soggetto centrale dell'opera, vi è sul margine un piccolo specchio, tagliato come una parentesi quadra, in cui si possono scorgere gli occhi dell'artista: un piccolissimo e frammentario autoritratto allo specchio che sembra riproporre con simmetrico spostamento l'espedito della finestra nell'occhio di Dürer. In questo caso la presenza dell'artista nello studio avviene secondo modelli 'riflettenti' (lo specchio come *parergon*, come cornice supplementare della finestra). Modelli che, dai *Coniugi Arnolfini* all'*Autoritratto allo specchio convesso* del Parmigianino o nel capolavoro di Velázquez, *Las Meninas* (1656), si rivelano esemplari nella storia dell'arte occidentale. Tuttavia il taglio e la riduzione

geometrica praticata nella *Finestra* di Friedrich degli elementi accessori, dallo specchio con occhi al frammento verticale della cornice sottostante, sembrano autorizzare la sempre maggiore importanza degli elementi geometrici nell'immagine artistica non solo come fondo preparatorio, ma come fine ultimo dell'immagine stessa; in altre parole l'anima del quadro ci riguarda, sia pure da una postazione frammentaria e marginale.

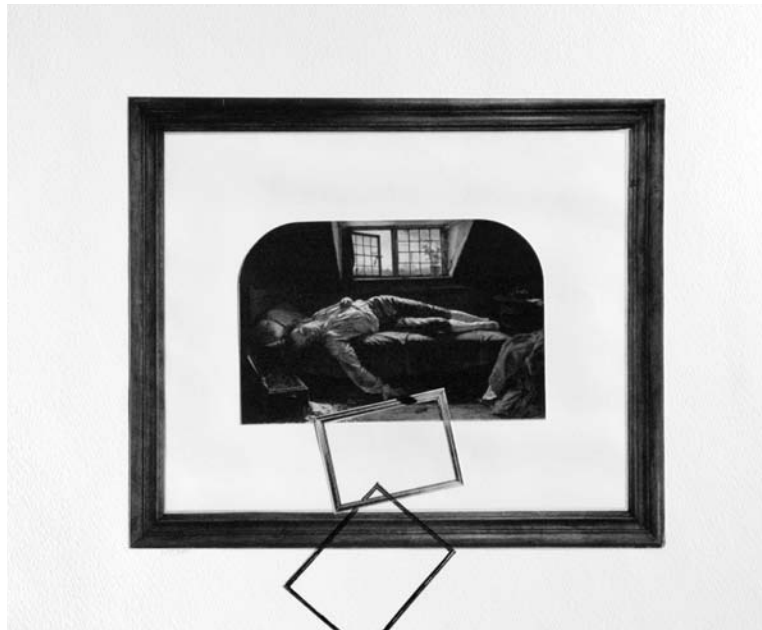
In questo allontanamento dalle immagini e dalla *imagerie* della realtà (cosa che nelle opere di Mondrian ha assunto uno sviluppo progressivo e lineare dai suoi paesaggi impressionisti sino alle 'astrazioni' del periodo di Parigi, 1912-1914, e alle griglie), la griglia come sostituto o ricordo di copertura (*screen memory*) della finestra gioca un ruolo fondamentale e sembra possedere pienamente quella malintesa, originaria definizione dell'arte come 'finestra aperta sul muro'.

Una vera e propria passione e ossessione per le finestre sembra attraversare il Modernismo: basti pensare a Pierre Bonnard o a Henri Matisse. E non sembra essere un caso che all'interno della produzione artistica di quest'ultimo (con finestre con funzione e relazioni differenti) sia diventato un quadro-feticcio il suo unico quadro astratto e peraltro incompiuto, *Porte-fenêtre à Collioure* (1914). La schematizzazione geometrica dell'astrattismo e la 'griglia' sono in effetti ciò che rendono l'immagine della finestra, al di là di ciò che Slavoj Žižek ha definito "*the plague of fantasies*"²¹, la forma simbolica per eccellenza dell'arte; o meglio la sua definizione e il suo concetto insieme.

Tra i tanti significati che si oppongono al significante [*Finestre*] ce n'è uno che simmetricamente unisce la superficie rettangolare degli artisti rinascimentali al quadro che probabilmente inaugura il Modernismo, e cioè *Le balcon* (1865-1869) di Edouard Manet. Come ha affermato Michel Foucault²², "Manet non vuol farci dimenticare il rettangolo sul quale ha dipinto, ma anzi lo riproduce e lo raddoppia all'interno del suo dipinto". Uno dei possibili significati, spesso rimossi nell'età della rappresentazione (che sicuramente si conclude con l'opera di Manet), è che la pittura sia quel rettangolo senza alcuna concessione al rilievo o alla profondità²³. Se tutto si gioca sulla porta-finestra, ciò che accade e ciò che si vede si sposta al di qua dell'opera (cosa, per l'osservatore, confermata dai differenti sguardi dei tre personaggi in bianco e nero in primo piano).

La teoria di finestre aperte e chiuse, di griglie, che si estende sino alla contemporaneità (in artisti come Gerhard Richter e Gunther Förg o come nell'installazione con finti giornali che coprono la finestra di Mark Manders) trova il suo complesso interno nella pratica della pittura, nella sua ragione d'essere, ma soprattutto determina una posizione diversa per chi guarda il quadro. È come se dopo secoli il punto di vista dell'osservatore e le traiettorie del suo sguardo siano costrette a immaginare qualcosa che inevitabilmente è fuori della scena dell'opera (come una finestra dipinta nell'occhio).

Giulio Paolini, un artista da sempre geometricamente attento alla secolare natura del quadro e dell'esposizione, così scrive: "Guardare un quadro è come stare alla finestra. È questo che fa coincidere autore e spettatore in una sola figura, nella stessa persona: è questa soglia, vera e propria linea di frontiera, che ci consente di cogliere quel raggio di luce (l'immagine dell'opera) prima che si inoltri e vada a spegnersi nella stanza alle nostre spalle, tra le cose del mondo"²⁴.



Giulio Paolini, *Senza titolo*, 2005, collage su carta, 40 x 50 cm. Pesaro, collezione privata

1 Una versione del mio testo [Finestre] è apparsa nel catalogo della mostra *Una finestra sul mondo. Da Dürer a Mondrian e oltre*, Milano 2012. Quello qui proposto si differenzia, in quanto restituisce la sua originale intenzione saggistica a un testo altrimenti scritto e apparso per un catalogo di mostra.

2 Jacques Lacan, *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi 1964*, Torino 2003. La trascrizione è a cura di Jacques-Alain Miller (Paris 1973). Il testo, non scritto da Lacan, presenta interessanti riflessioni sulla natura dell'opera d'arte (il quadro) e soprattutto sullo sguardo. Sull'idea lacaniana dello sguardo, che è sempre altro e non del soggetto, Slavoj Žižek ha elaborato

interessanti teorie e ‘traiettorie’ specialmente nelle sue analisi del cinema di Alfred Hitchcock. Cfr. Slavoj Žižek, *L’universo di Hitchcock*, Milano 2008, e più in generale *The Parallax View*, Cambridge 2006.

3 Rosalind Krauss, *Agnes Martin: la /nuvola/*, in *Celibi*, Torino 2004, p. 87. Il libro di Damisch è apparso in traduzione italiana con il titolo *Teoria della nuvola: per una storia della pittura*, Genova, 1984. Evidentemente è nota l’avversione italiana alle barre, giacché anche l’edizione in inglese conserva la grafia significativa *A Theory of /Cloud/ Toward a History of Painting*. Forse vi è all’opera anche una forma di resistenza patriottica all’idea che la prospettiva lineare (di Brunelleschi) possa non comprendere tutta l’esperienza visiva e che un residuo, un elemento incontrollabile come la nuvola, possa addirittura innescare la dialettica dell’immagine pittorica e la stessa teoria dell’arte.

4 Erwin Panofsky, *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, New York 1969. W.J.T. Mitchell, *What do Pictures want. The lives and loves of images*, London 2005.

5 Cfr. Jacques Derrida, *Il Parergon*, in *La verità in pittura*, Roma 1981, pp. 55-81, e soprattutto gli esempi di immagini di incisioni cinquecentesche con cornici che racchiudono un vuoto rettangolare, od ovale, al centro. Durante tutta la prima metà del libro il filosofo francese ricorre al segno grafico di una sorta di doppia L che racchiude un rettangolo vuoto, una sorta di parentesi quadra senza la chiusura del trattino superiore.

6 Citato in Paul Duncan, *Afred Hitchcock*, Modena 2003, p. 16.

7 Sull’Alberti e la ‘nuda verità’ cfr. Anthony Grafton, *Leon Battista Alberti, un genio universale*, trad. it. Bari 2003, pp. 195-197.

8 Jean-François Lyotard, *I TRANSformatori DUCHAMP. Studi su Marcel Duchamp*, Como 1992.

9 Hubert Damisch, *L’origine della prospettiva*, trad. it. Napoli 1992, p. 55.

10 Lyotard, *I TRANSformatori DUCHAMP* cit., p. 129.

11 Non è il caso qui di affrontare i contenuti iconologici del quadro di Holbein, peraltro già assolti egregiamente da Jurgis Baltrusaitis, e persino con la sua consueta *parallax view* da Jacques Lacan in *L’anamorfosi*, in *Il Seminario. Libro XI* cit., pp. 78-89.

12 La corretta interpretazione dell’‘aperta finestra’ di Leon Battista Alberti come immagine tecnica e non come ‘apertura sul mondo’ è presente nel libro di Anne Friedberg, *The Virtual Window from Alberti to Microsoft*, London 2006, probabilmente il saggio più completo sull’argomento ‘finestra’ nelle arti visive.

13 Jean Clair, *Le avventure del nervo ottico*, in *Pierre Bonnard*, Milano 1988, pp. 11-32.

14 Citato in Riccardo Venturi, *Mark Rothko, lo spazio e la sua disciplina*, Milano 2007, p. 114.

15 Rudolf Wittkower, *Idea e immagine. Studi sul Rinascimento italiano*, Torino 1992.

16 Le citazioni di Kelly sono tratte dal saggio di Maria Müller, *Constructing the Seen. Ellsworth Kelly’s Windows*, in *Fresh Widow. The Window in Art since Matisse and Duchamp*, Ostfildern, 2012, pp. 118-122.

17 Dal punto di vista semantico ci potrebbe venire in soccorso addirittura Cicerone quando scrive: “Ut imago est animi vultus sic indices oculi” (“E come il volto è l’immagine dell’anima così gli occhi ne sono interpreti”). Ma potremmo tradurre quell’*index* anche come ‘indice’, ‘catalogo’ o appunto ‘iscrizione’. E anche su *imago* le alternative non mancano, giacché potremmo tradurla con ‘effigie’, ‘ritratto’,

‘simulacro’ o ‘visione’. Per non parlare poi di *animus*, che forse potremmo anche intendere come un’anacronistica ‘interiorità’. Tutto ciò potrebbe anche ‘illuminare’ l’affermazione di Jacques Lacan secondo cui “io non sono semplicemente quell’essere puntiforme che si orienta rispetto al punto geometrico da dove è colta la prospettiva. Indubbiamente, in fondo al mio occhio si dipinge il quadro. Il quadro, certo, è nel mio occhio. Ma io, io sono nel quadro”. *Lo sguardo come oggetto a*, in *Il Seminario. Libro XI* cit., p. 95. In altre parole, la finestra nell’occhio di Dürer potrebbe essere ciò che Lacan definisce ‘oggetto a’; sicuramente lo è la *merda d’artista inscatolata* di Piero Manzoni. Tra gli esempi di Lacan, a proposito dell’oggetto a, vi è quello del cofanetto dove l’avaro ritrova le sue feci per sempre distaccate da lui. Tuttavia, per non essere troppo infedeli al parlato-trascritto di Lacan, va detto che “l’oggetto a, nel campo del visibile, è lo sguardo” (ivi, p. 104).

18 Sulla prospettiva, la tavoletta di Brunelleschi e le nuvole cfr. Hubert Damisch, *Le ragioni del quadro*, in *L’origine della prospettiva*, Napoli 1992, pp. 115-126, e Hans Belting, *Brunelleschi misura lo sguardo*, in *I canoni dello sguardo*, Torino 2010, pp. 171-207.

19 Un’altra immagine significativa, da porre tra barre, potrebbe essere quella tratta da Cartesio del cieco che ha affisso un occhio sulla punta del suo bastone, che circa tre secoli dopo diventa l’occhio che insegue Buster Keaton in *Film* di Samuel Beckett (a ineluttabile dimostrazione dell’*esse est percipi*).

20 Sull’importanza della ‘griglia’ e del ‘grillage’, anche come sostituto delle [*finestre*], si rinvia al testo introduttivo della sezione *Griglie* e in primo luogo a Rosalind Krauss, “*Grids*”, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge 1986, p. 10: “The grid declares the space of art to be at once autonomous and autotelic”.

21 Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies*, London 1997.

22 Michel Foucault, *La Peinture de Manet*, Paris 2004, p. 41 (trascrizione di una conferenza tenuta a Tunisi nel 1971).

23 *Porte-fenêtre à Collioure* di Matisse sembra proprio un ricordo di copertura del quadro di Manet, più che dell’allegoria riproposta da Magritte con il suo *Le balcon de Manet* del 1950, con tre bare al posto dei tre personaggi di Manet. Una brillante inversione delle traiettorie degli sguardi originari dei personaggi di Manet sembra chiudersi circa un secolo dopo con il barone Ferdinando, Fefè, Cefalù, interpretato da Marcello Mastroianni, nel film di Pietro Germi *Divorzio all’italiana* del 1961. In questo film, ambientato in un’assoluta cittadina siciliana, il motivo e le inquadrature della (dalla e alla) finestra sono una costante. La scena che tuttavia ci riguarda è quella in cui Fefè è al balcone e vede passare in strada un uomo che lo ‘osserva’ indiscreto. L’infastidito barone Cefalù lo appella con parole che possono benissimo estendersi alla nostra condizione contemporanea di spettatori: “Cos’hai da guardare, scimunito!”, e poi chiude le persiane. In altre parole è probabile che l’opera contemporanea non abbia più alcuna voglia di guardarci. Non siamo più ‘inquadrate’ dal quadro (come affermava Lacan nel 1964) che più volte, nel Novecento, ha chiuso le sue persiane.

24 *Giulio Paolini 1960-1972*, Milano 2003, p. 24.



Carla Accardi, *Orizzonte*, 2012, vinilico su tela grezza, 30 x 600 cm (15 dipinti di 30 x 40 cm l'uno). Courtesy Galleria Astuni, Bologna, 2013





Veduta parziale della mostra *Negative Capability - Paintings*. Bologna, Galleria Astuni, 2013

Sarebbe una buona consuetudine, per un critico d'arte e persino per un curatore, anteporre il discorso critico alla messa in opera di un progetto espositivo. Non s'intende, con questo, che la critica, ovviamente non nelle sue manifestazioni di *giudizio*, debba creare una sorta di campo o di schema precostituito in cui accogliere le opere degli artisti. La questione non riguarda la leggibilità delle opere degli artisti e nemmeno l'interpretazione specifica, bensì, con una certa accentuazione del senso visivo, l'oggetto della critica d'arte. A partire dagli anni ottanta, e con la definizione della figura del 'critico militante', abbiamo avuto un discorso – ma sarebbe meglio definirlo un *testo* (negativamente opposto al *Monsieur Teste*) – che registrava le intenzioni dell'artista; l'evoluzione contemporanea e curatoriale sembra propendere per la registrazione di cassa. Il discorso critico, che in Italia, da Longhi ad Argan e sino anche alla linea analitica di Filiberto Menna, ha trovato una grande forma, sembra essersi progressivamente frammentato nelle intuizioni strategiche di Germano Celant o di Achille Bonito Oliva e nei discorsi e nelle analisi di Pier Luigi Tazzi.

Durante gli ultimi anni la scrittura di filosofi dell'arte o di estetica, spesso nell'ambito delle *Visual cultures*, ha efficacemente surrogato questa mancanza di oggetto della critica d'arte; un oggetto che dovrebbe essere sempre al centro della pratica anche curatoriale.

Josef Albers affermava – ma soprattutto metteva in atto – che il fine dell'arte è la rivelazione e l'evocazione di una visione e che il grande artista è una sorta d'inventivo *performer* di un nuovo modo di vedere. Un possibile oggetto della critica d'arte potrebbe così cominciare sempre (nel senso di una posizione sempre variabile) dal punto cieco della visione.

I brevi saggi critici qui presentati hanno un supplemento, peraltro ben al centro della cornice, nella mostra *Negative Capability - Paintings*, curata insieme a Lorenzo Bruni, per la Galleria Enrico Astuni di Bologna. L'esposizione, pensata ovviamente secondo un progetto espositivo che combinava la selezione delle opere degli artisti in mostra, commisurata alla natura dello spazio espositivo, si presenta nella sua specifica autonomia e anche nel suo linguaggio peculiare; non un discorso, ma un dialogo tra le opere. Un dispositivo critico, un supplemento d'indagine che, in virtù della sua autonomia, precede e segue l'indagine stessa.

GALLERIA ENRICO ASTUNI
Negative Capability - Paintings

Carla Accardi, Pier Paolo Calzolari, Peter Halley, Reinhard Mucha,
Giulio Paolini, Anetta Mona Chisa & Lucia Tkáčová

Progetto e mostra a cura di
Lorenzo Bruni e Giovanni Iovane
Bologna, 20 giugno - 7 dicembre 2013

“I mean Negative Capability, that is, when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason.”
(John Keats, 1817)

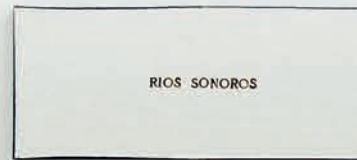
“[...] al volgere lo sguardo altrove in attesa dell'immagine.”
(Giulio Paolini, 2012)

Il concetto di *Negative Capability* ha avuto una fortuna critica, con apparente paradosso, più nelle discipline sociologiche e filosofiche (attraverso la figura attiva della *agency* contrapposta alla *structure*) che nell'ambito della critica letteraria e delle arti visive. Se si eccettua una relazione con il soggetto 'dislocato' del modernismo (alle origini del modernismo e negli scritti di critica d'arte di Baudelaire), la pratica negativa, suggerita dal poeta inglese John Keats, non ha fatto parte del discorso critico contemporaneo. Tuttavia è possibile rintracciare una sorta di *dialettica negativa* della pittura come pratica del fare a favore di una dimensione squisitamente concettuale. Così l'opera d'arte che emerge da questo tipo di attitudine punta non a occupare una posizione nello spazio della realtà, ma si sottrae a esso (in forma antagonista, 'resistente', come enunciato nei principi della *Negative Capability*) e, contemporaneamente, punta a raddoppiarla.

La mostra collettiva *Negative Capability*, a cura di Lorenzo Bruni e Giovanni Iovane, vuole porre una nuova attenzione attorno al ruolo e alla funzione che possono essere attribuiti alle esperienze artistiche contemporanee come modalità per riformulare un nuovo equilibrio delle cose e non solo di raffigurarle. Questo approccio nasce dal volere indagare i 'codici storici' che hanno portato a interpretare questa potenzialità con due sfumature differenti. Una è quella legata alla sospensione di giudizio rispetto alla rappresentazione dello spazio espositivo reale. Orientamento che ha portato, ad esempio, Giulio Paolini (Genova, 1940) a prediligere l'analisi dei codici storici di rappresentazione (o meglio di ripresentazione) per indagarne l'essenza – e l'assenza. Reinhard Mucha (Düsseldorf, 1950), ha portato

alle estreme conseguenze questo rapporto dialettico introducendo una dimensione autobiografica con cui ha *condizionato alla base* ad esempio gli elementi costitutivi dell'istituzione museale e della sua ragione d'essere. L'altro aspetto, invece, è associato a una forte carica negativa rispetto alla politica, che si manifesta in Pier Paolo Calzolari (Bologna, 1950) con una dimensione poetica e di sublimazione della dimensione del quotidiano, mentre in Anetta Mona Chisa (Nadlac, 1975) & Lucia Tkáčová (Banska Stiavnica, 1977) prevale una riflessione sui cardini del senso comune che permettono la presa di coscienza di quello che viene considerato 'normale' a livello sociale. Queste due sfumature sono accomunate da una riflessione radicale sui codici di raffigurabilità astratta che è presente in tutti gli artisti a livello semantico, ma che in Carla Accardi (Trapani, 1924) e Peter Halley (New York City, 1953) acquisisce un valore di riflessione formale di negazione (o di analisi strutturale e sociale) del reale come presa di coscienza dei mezzi della pittura stessa come superficie e stratificazione del colore.

Il progetto espositivo, concepito per la Galleria Enrico Astuni, è stato sviluppato partendo dall'opera creata appositamente da Carla Accardi, composta da una serie di quindici tele che vanno a formare una 'linea d'orizzonte' mentale, piuttosto che formale. La scelta delle opere dei differenti artisti e la loro relazione metteranno in evidenza non la necessità di rappresentare uno spazio altro, ma di creare un dispositivo per un confronto 'qui e ora' sui codici dell'attuale cultura, permettendo alle persone di accorgersi e di rielaborare quegli stessi segni che si trovano a 'incontrare' e 'condividere'.

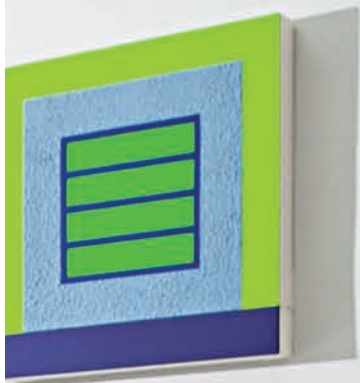


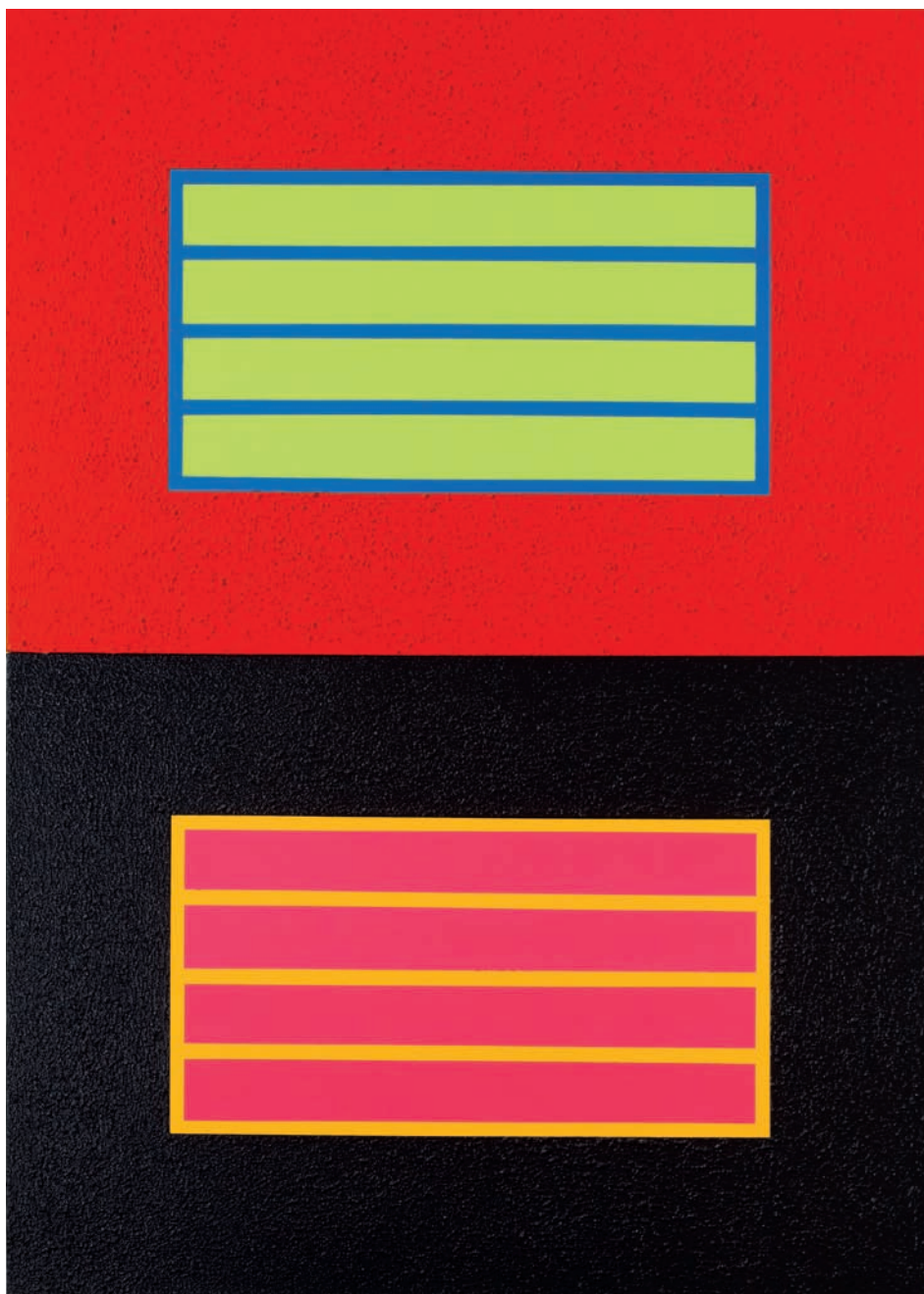
Da sinistra a destra
Pier Paolo Calzolari, *Senza titolo*, 1974, cartone, carta, legno, piombo, sale, matita, vetro, acqua e pesce, 81 x 52 x 15,5 cm. Courtesy Studio La Città, Verona; *Senza titolo*, 1972, sale, piombo, tabacco su tavola, 140 x 101 x 7,5 cm. Ravenna, collezione privata; *Rios sonoros*, 1973, panno lenci, scritta impressa a fuoco, piombo, legno, 51 x 126 x 4 cm. Prato, collezione privata;



Senza titolo, anni settanta, sale bianco su tavola, piombo, 26 x 21 x 2,7 cm. La Spezia, collezione privata;
Senza titolo, 1979, legno e piombo, 29 x 26 cm; *Senza titolo*, 1987, sale, piombo, elementi ferrosi su tavola, 100 x 40 x 4 cm.
Follonica (GR), collezione privata; *Senza titolo*, anni settanta, piombo, legno, tabacco, ferro, 25 x 20 x 13 cm;
Senza titolo, 1974, sale e piombo, 71 x 101 cm. Prato, collezione privata








Peter Halley, *Red and Black Prisons*, 2004, acrilico, day-glo acrilico, roll-a tex su tela, 144 x 102 cm.
Courtesy Galleria Massimo Minini, Brescia

Pagina accanto: veduta parziale della mostra; *in alto a destra:*
Anetta Mona Chisa & Lucia Tkáčová, *Try again. Fail again. Fail better, # 12*, 2011,
collage su carta, 29,5 x 20,5 cm, incorniciati 43 x 34 cm







Veduta parziale della mostra

Da sinistra

Reinhard Mucha, *BBK - Edition*, 1990, dittico, legno, float glass, smalto dipinto sul retro del vetro, offset, 115,4 x 178,4 (incl. 5 cm di distanza fra le parti) x 5,7 cm (ciascuna 115,4 x 86,7 x 5,7 cm), edizione 7/25.

Courtesy Galleria Lia Rumma, Milano-Napoli

Giulio Paolini, *All'istante*, 2006, teca di plexiglas con passepartout bianco, base di plexiglas, elemento cartaceo accartocciato, matita su parete, teca 91 x 91 x 4,5 cm, base 145,6 x 36 x 36 cm, elemento cartaceo accartocciato Ø 15 cm, misure complessive 270 x 275 x 70 cm. Courtesy Galleria Massimo Minini, Brescia



Reinhard Mucha, *BBK - Edition*, 1990, dittico, legno, float glass, smalto dipinto sul retro del vetro, offset, 115,4 x 178,4 (incl. 5 cm di distanza fra le parti) x 5,7 cm, ciascuna 115,4 x 86,7 x 5,7 cm, edizione 7/25. Courtesy Galleria Lia Rumma, Milano-Napoli



Reinhard Mucha

KOPFDIKTATE

19. Februar bis 20. März 1980

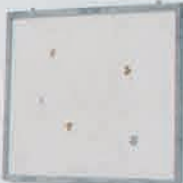
19. Februar bis 1. April 1990

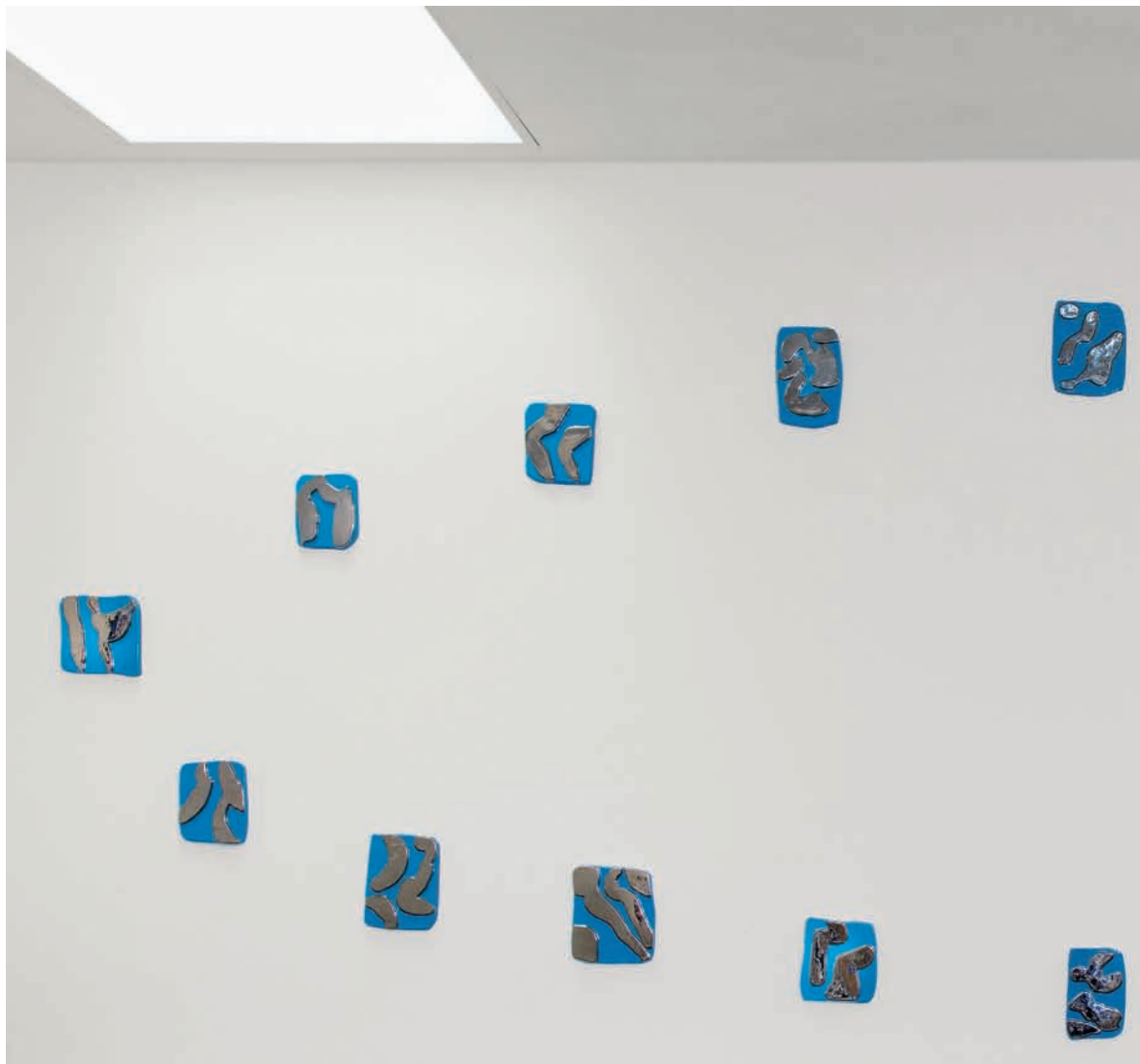
Haus Esters Krefeld





STORY





Carla Accardi, *Pietrose distanze*, 2003, installazione di diciotto piastrelle in ceramica, dimensioni variabili.
Courtesy Galleria Enrico Astuni, Bologna





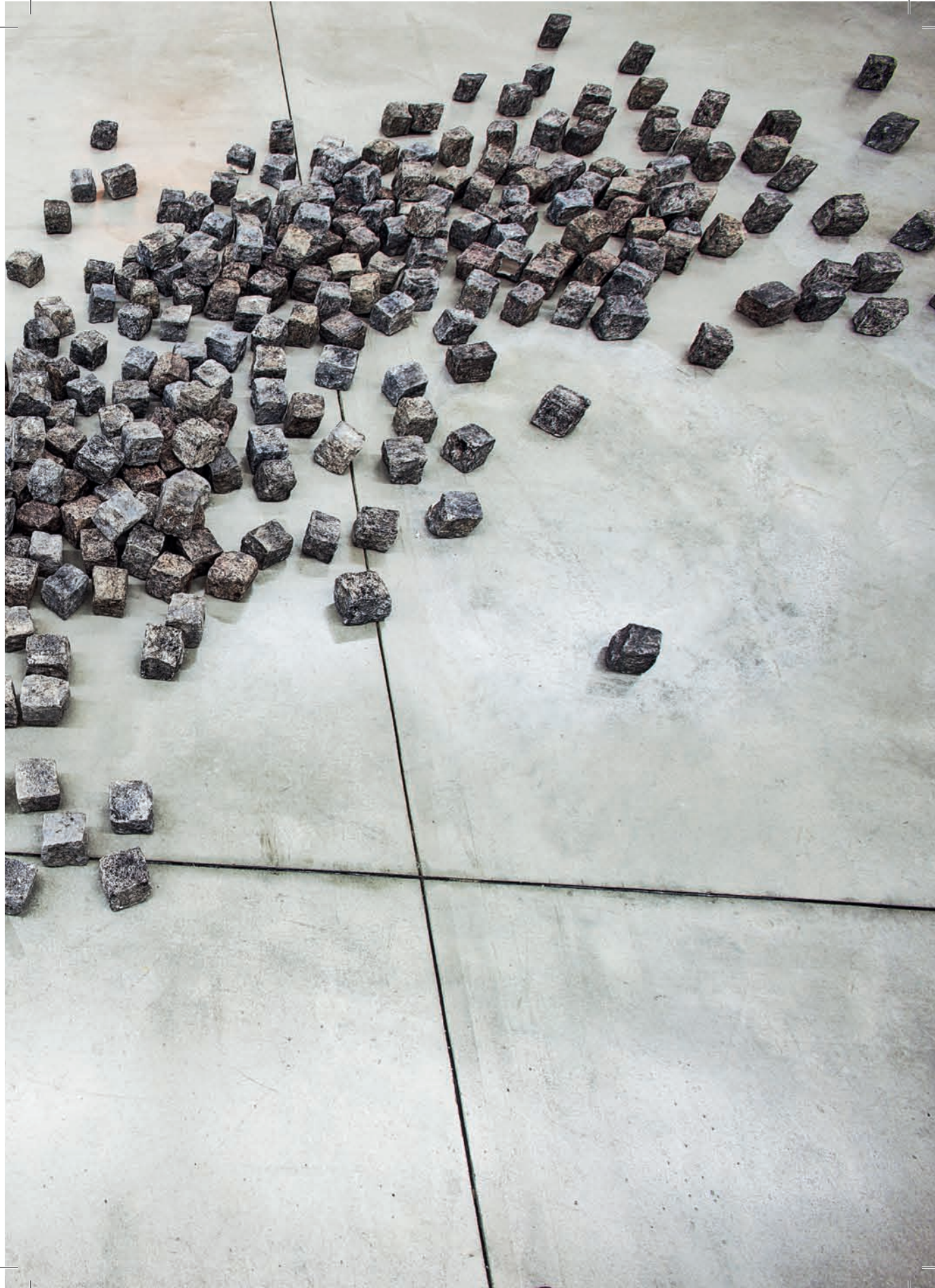
Anetta Mona Chisa & Lucia Tkáčová, *Try again. Fail again. Fail better*, 2011, proiezione video single channel HD, 07:57 min



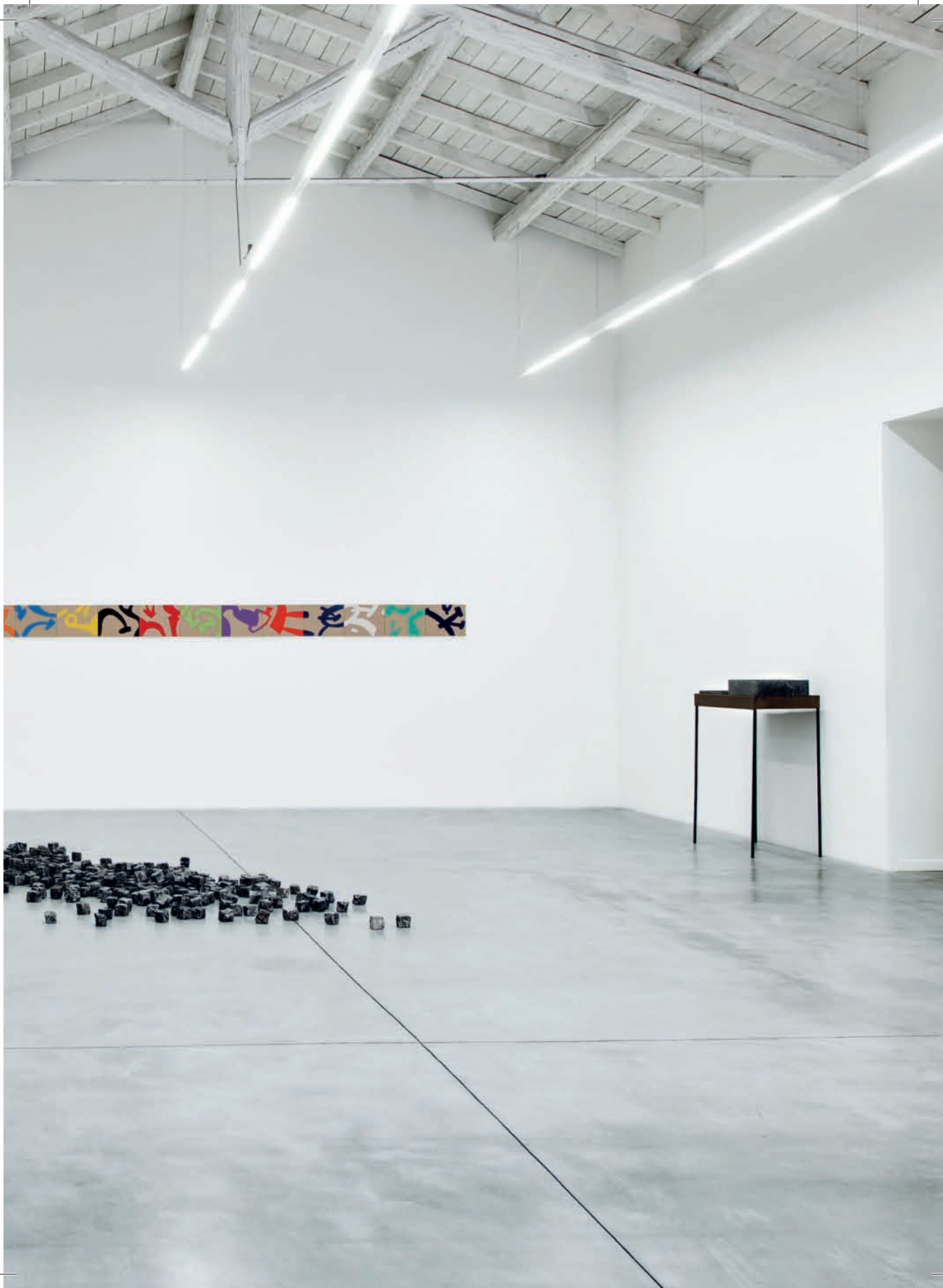
Pagine successive

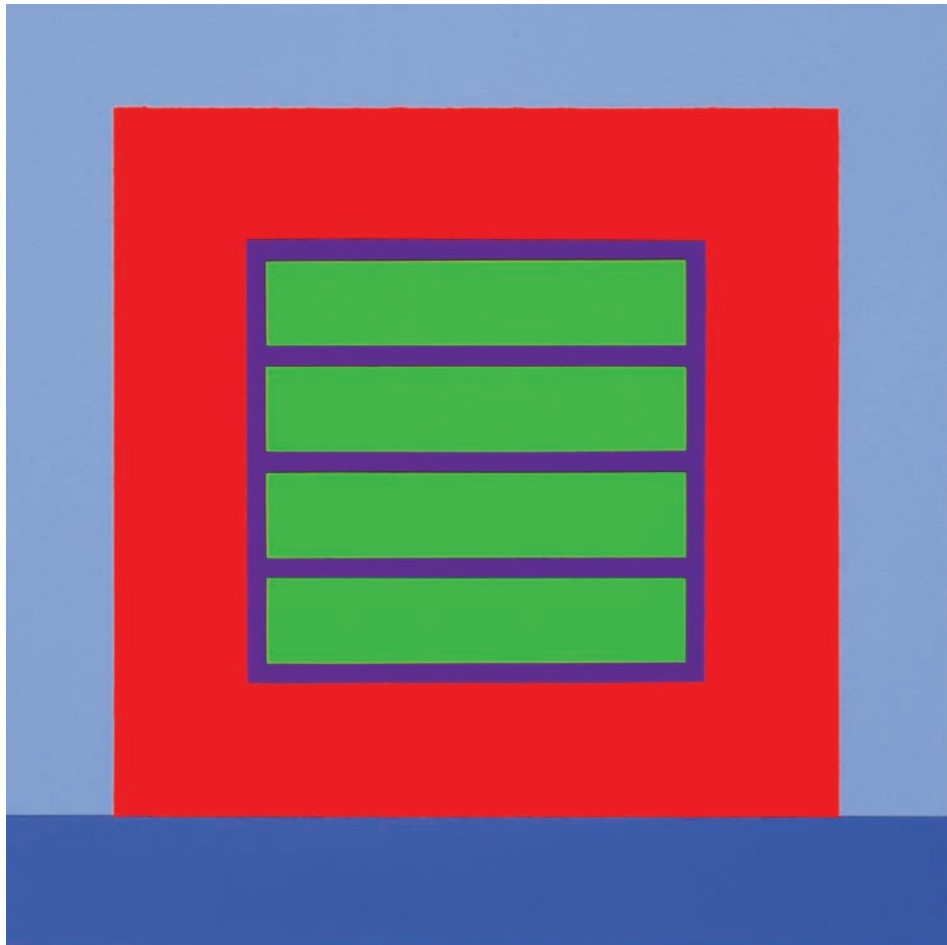
Anetta Mona Chisa & Lucia Tkáčová, *Clash!*, 2012, porcellana, pittura acrilica, 300 pezzi, dimensioni variabili



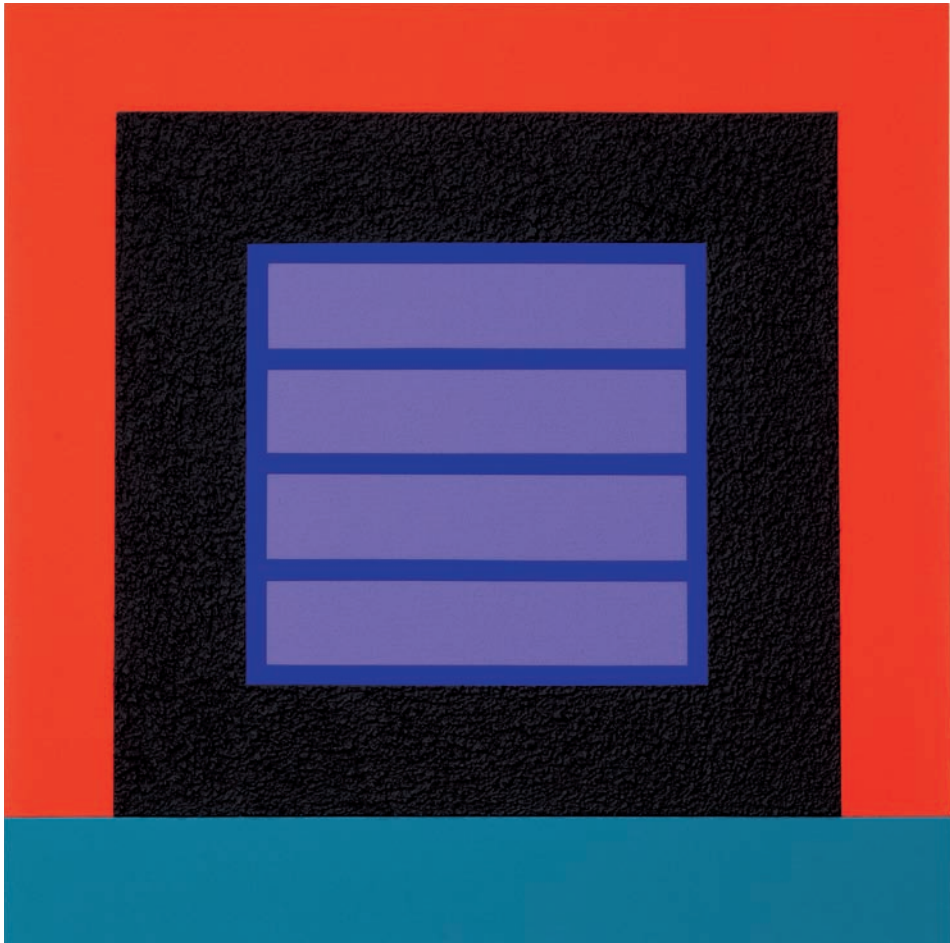




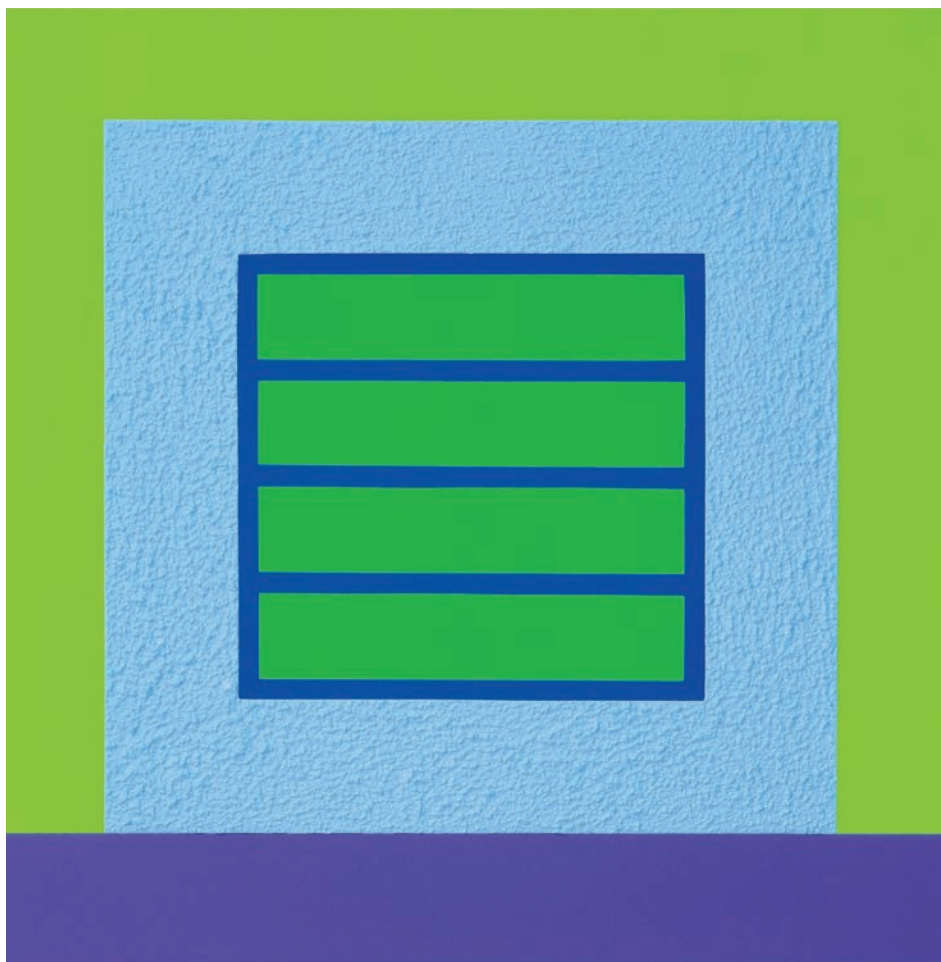




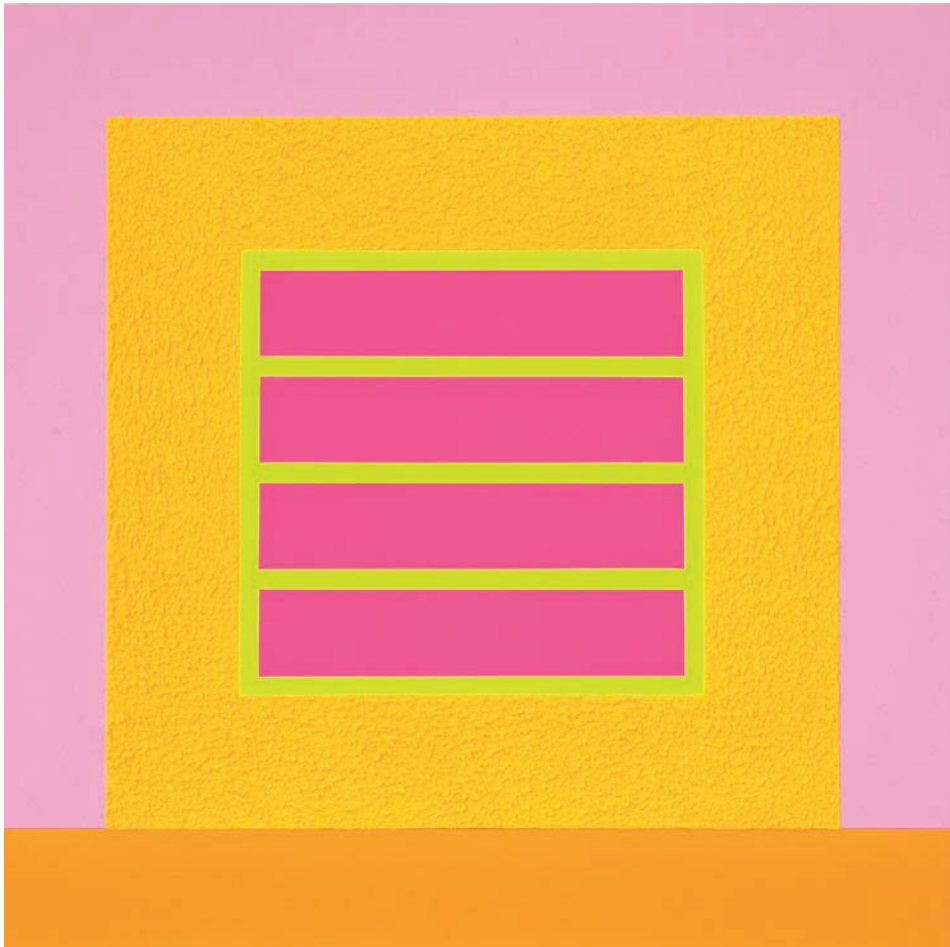
Peter Halley, *Red Prison*, 2013, acrilico, day-glo acrilico, roll-a tex su tela, 91 x 91 cm. Bologna, collezione privata



Peter Halley, *Black Prison*, 2013, acrilico, day-glo acrilico, roll-a tex su tela, 91 x 91 cm. Vicenza, collezione privata



Peter Halley, *Blue Prison*, 2013, acrilico, day-glo acrilico, roll-a tex su tela, 91 x 91 cm. Ravenna, collezione privata



Peter Halley, *Orange Prison*, 2013, acrilico, day-glo acrilico, roll-a tex su tela, 91 x 91 cm. Courtesy Galleria Enrico Astuni, Bologna

Carla Accardi, *Arancio verde*, 1961, caseina su tela, 75,2 x 90 cm. Bologna, collezione privata

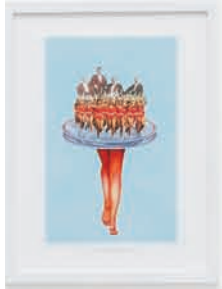


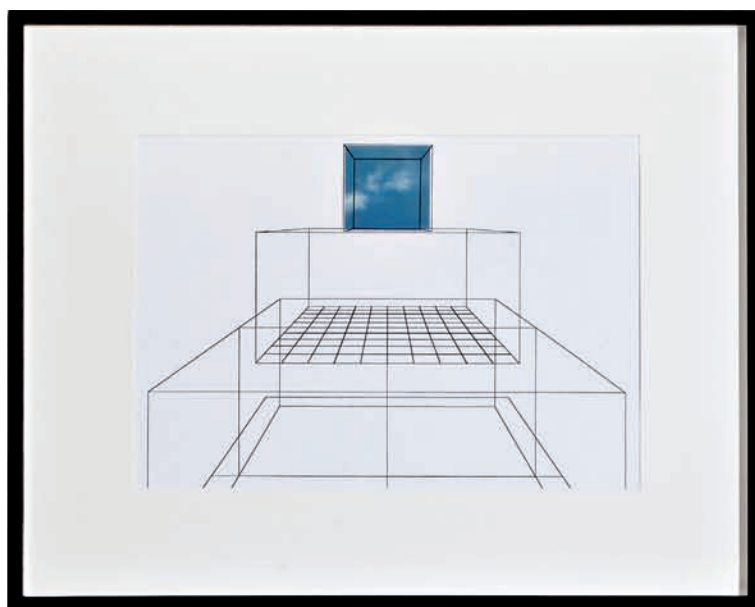
Carla Accardi, *Ti cerco e non ti scopro*, 2012, vinilico su tela, 80 x 100 cm.
Varese, collezione privata





Anetta Mona Chisa & Lucia Tkáčová, *After the Order - Graphs*, 2006-2010, serie di tredici collage (ritagliati da riviste, giornali, libri sulla *Spartakiada* e fotografie su carta millimetrata), dimensioni variabili. Courtesy Anetta Mona Chisa & Lucia Tkáčová





Giulio Paolini, *Studio per Immacolata Concezione*, 2007-2008, quattro elementi incorniciati, 50 x 62 cm ciascuno, misure complessive 105 x 129,5 cm. Ravenna, collezione privata





Carla Accardi, *Intenso rosso*, 2008, vinilico su tela, 160 x 120 cm. Genova, collezione privata



Carla Accardi, *Lunghe attese*, 2008, vinile su tela, 160 x 220 cm. Courtesy Studio Accardi, Roma



Pier Paolo Calzolari, *Senza titolo - Infinito*, 1970, sale su cartone, tempera, piombo, petali di rosa,
100 x 250 x 7 cm. Fano, collezione privata



Pier Paolo Calzolari, *Tabacco*, 1971, feltro, neon, tabacco, candele, 153 x 196 cm. Bologna, collezione privata

Pier Paolo Calzolari, *Rapsodie inepte*, 1972, impianto refrigerante, tabacco, neon,
270 x 373 x 58 cm. Roma, collezione Calabresi



Peter Halley, *Senza titolo*, 2013, acrilico, day-glo acrilico, roll-a tex su tela, 148 x 159 cm. Genova, collezione privata



Apparati biografici

a cura di Isabella Falbo

Carla Accardi (Trapani 1924). Vive e lavora a Roma.

La sistematica ricerca ed esaltazione del segno-colore connota da oltre mezzo secolo la personalità artistica di Accardi, considerata fra i massimi esponenti dell'astrattismo italiano. Dal 1946 a Roma, la giovane artista siciliana si impose all'attenzione dei maggiori critici come uno dei protagonisti del gruppo Forma 1. Un lavoro *in progress* la porta a superare la superficie piana della pittura: inventa forme spaziali fatte di fogli di sicofoil, mentre altri materiali vengono sperimentati in seguito, tra cui tele grezze con stesure cromatiche di varia intensità.

Nel 1964 partecipa con una personale alla Biennale di Venezia; successivamente, fino a oggi, Carla Accardi ha esposto in mostre personali e collettive in musei e gallerie di tutto il mondo fra cui: Royal Academy, Londra; Kunstmuseum di Bonn; Castello di Rivoli; ARC, Parigi; MACRO, Roma; MMOMA, Mosca; Centro Recoleta, Buenos Aires; PS1, New York; Fondazione Puglisi Cosentino, consacrandola.

Pier Paolo Calzolari (Bologna, 1943).

Vive e lavora a Fossombrone, nelle Marche.

La dimensione estetica di Calzolari prende forma attraverso pitture, sculture, testi, registrazioni sonore, video, performance, il coinvolgimento di persone e animali, l'architettura e la luce, una profonda diversità dei materiali.

Accorpato al movimento dell'Arte povera, il suo scritto *La casa ideale* viene da alcuni considerato uno degli enunciati essenziali di questo movimento. Dal 1967 la pratica artistica dell'artista bolognese si caratterizza dall'utilizzo di materiali come fuoco, ghiaccio, piombo, stagno, sale, muschio, tabacco. Dal 1972 l'artista si concentra sullo studio della pittura in modo profondamente anticonvenzionale. In questi anni realizza un ampio ciclo di lavori con strutture ghiaccianti e neon. Pier Paolo Calzolari ha esposto in diverse edizioni della Mostra Internazionale d'Arte Biennale di Venezia e a *Documenta*, Kassel; ha partecipato a mostre personali e collettive in musei e istituzioni di tutto il mondo.

Anetta Mona Chisa (Nadlac, Romania, 1977) & **Lucia Tkáčová** (Banska Stiavnica, Slovakia, 1974). Attualmente vivono e lavorano a Praga e Berlino.

Entrambe laureate all'Accademia di Belle Arti e Design di Bratislava, collaborano dal 2000.

La loro pratica artistica comprende video, scultura, collage e performance. Nel 2011 il duo ha rappresentato, insieme a Ion Grigorescu, il Padiglione Romania alla 54a Mostra Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia.

Dal 2000 espongono in musei, istituzioni e gallerie nel mondo, tra cui: Art in General, New York; Rotwand Gallery, Zurigo; Christine König Galerie, Vienna; Museo Nazionale di Arte Contemporanea (MNAC), Bucarest; Whitechapel Gallery, Londra; Fondazione Bevilacqua La Masa Foundation, Venezia; Migros Museum, Zurigo; MUMOK, Vienna.

Peter Halley (New York City, 1953).

Vive e lavora a New York City.

Per oltre 25 anni i suoi dipinti geometrici – icone che riflettono la crescente geometrizzazione dello spazio sociale nel mondo in cui viviamo – rappresentano il gioco di relazioni tra quelli che lui chiama “prigioni” e “celle”. Dalla metà degli anni novanta Halley produce installazioni *site-specific* e opere pubbliche permanenti, tra cui i progetti realizzati allo State University di New York, Buffalo; la biblioteca comunale in Usera, Spagna; il Banco Suisso d'Italia Art Collection, Torino; l'aeroporto internazionale di Dallas/Fort Worth, Texas; la Scuola Gallatin, New York University. Peter Halley ha esposto in mostre personali e collettive in musei e gallerie di tutto il mondo, tra cui: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid; Stedelijk Museum, Amsterdam; Des Moines Art Center; Dallas Museum of Art, Dallas; Museum of Modern Art, New York; Museum Folkwang, Essen; Butler Institute of American Art, Ohio; County Museum of Art, Los Angeles; Tate St. Ives, Cornwall; San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco.

Reinhard Mucha (Düsseldorf, 1950).

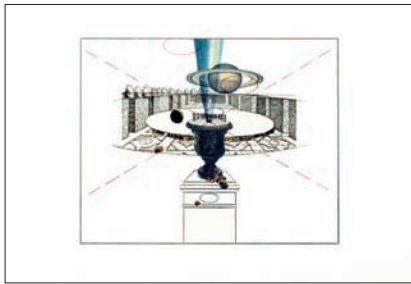
Vive e lavora a Düsseldorf.

Reinhard Mucha inizia il suo percorso artistico all'Accademia di Düsseldorf alla fine degli anni settanta. È considerato tra i maggiori artisti concettuali europei della fine del XX secolo. La sua pratica artistica comprende scultura, fotografia e film, la sua arte è simultaneamente una critica e una celebrazione della "germanità". Nella produzione artistica degli ultimi quattro decenni, Mucha indaga i temi dell'identità collettiva, la memoria, il nazionalismo, la psicologia di architettura e potere, la fusione di paesaggi industriali, storici e politici. Dal 1978 Mucha ha tenuto mostre in musei, istituzioni e gallerie nel mondo, tra cui: Galerie Bärbel Grässlin, Francoforte; Van Horn / Daniela Steinfeld, Düsseldorf; Luhring Augustine, New York; Galleria Lia Rumma, Milano-Napoli; Whitechapel Gallery, Londra; MoMA, New York; Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Palais de Tokyo, Parigi. Nel 1990 ha rappresentato la Germania (con Bernd e Hilla Becher) alla 44a Mostra Internazionale d'Arte Biennale di Venezia.

Giulio Paolini (Genova, 1940). Vive e lavora a Torino.

La poetica di Giulio Paolini verte su tematiche che interrogano la concezione, il manifestarsi e la visione dell'opera d'arte. Dalle prime indagini intorno agli elementi costitutivi del quadro, l'attenzione si è orientata in seguito sull'atto espositivo, sulla considerazione dell'opera come catalogo delle sue stesse possibilità, così come sulla figura dell'autore e il suo mancato contatto con l'opera, che gli preesiste e lo supera.

Dal 1961 Giulio Paolini ha tenuto mostre in musei, istituzioni e gallerie nel mondo, tra cui: Palazzo della Pilotta, Parma; Stedelijk Museum, Amsterdam; Nouveau Musée, Villeurbanne; Staatsgalerie, Stoccarda; Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma; Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz; GAM, Torino; Fondazione Prada; Milano; Kunstmuseum, Winterthur. Ha partecipato a diverse mostre sull'Arte povera ed è stato invitato in diverse edizioni della Biennale di Venezia e a *Documenta*, Kassel.



Giulio Paolini, *Giardino all'italiana*, 2009,
matita e collage su carta, 72 x 100 cm.
La Spezia, collezione privata



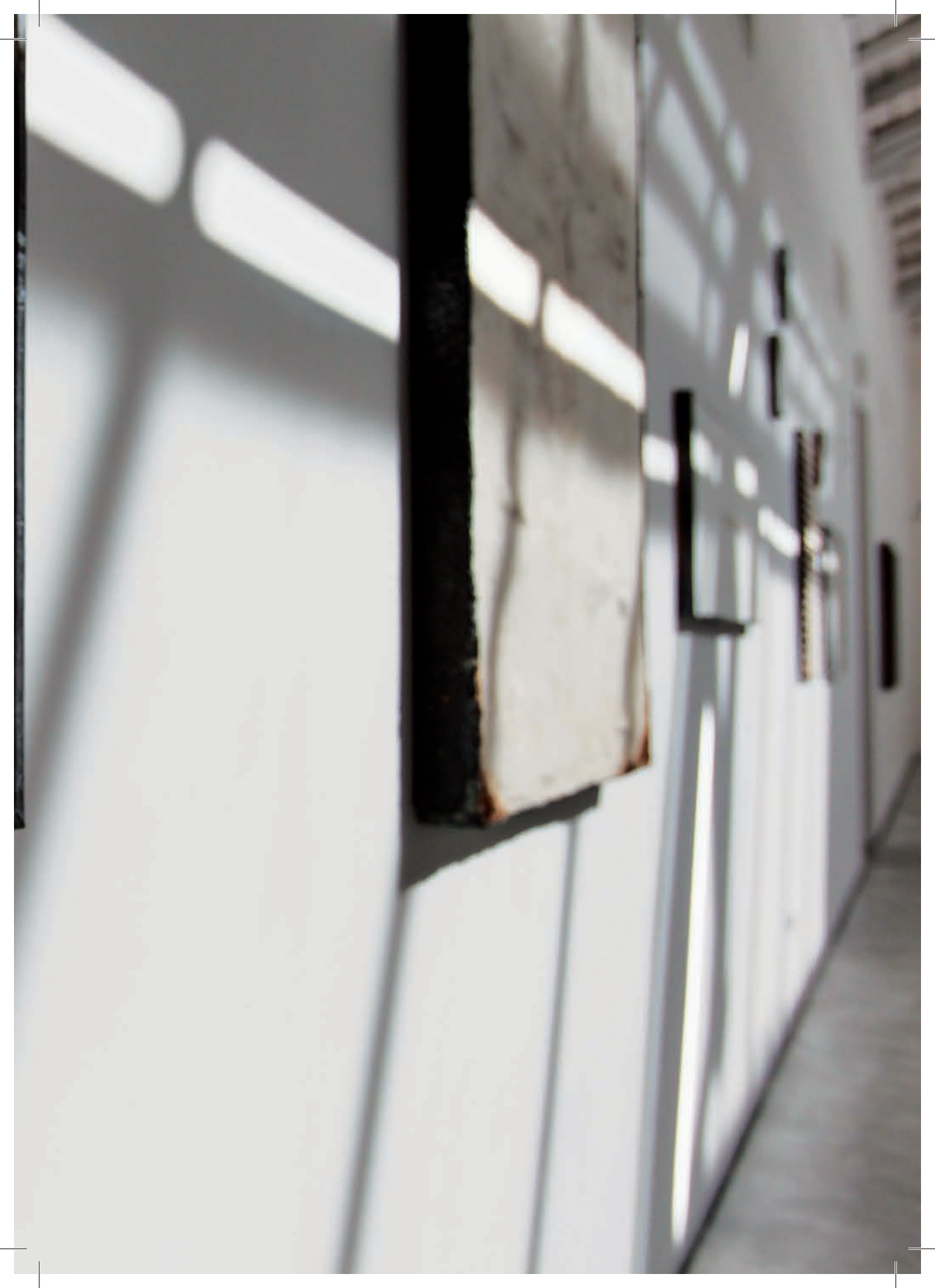
Pier Paolo Calzolari,
Senza titolo (Agua), anni settanta,
sale bruciato su tavola e piombo,
38 x 38 cm. Pesaro, collezione privata

Crediti fotografici: pp. 7, 8, 36, 88-89, 90, 94-95, 96-97, 98, 99, 100-101, 102, 103, 104-105, 106-107, 110-111, 112-113, 114, 115, 116, 117, 122-123, 124, 125, 129, 131, 133, 136, 138-139, 140-141 Marco Ravenna; p. 10 Mario Sarotto, Torino; p. 14 in alto Paolo Parisi, Firenze; p. 26 Stefania Beretta; p. 35 Paolo Pellion; pp. 46, 59 Archivio fotografico Tucci Russo Studio per l'Arte Contemporanea; p. 73 E.G. Rossi; pp. 119, 121, 126, 127, 136 Massimilano Zancato; pp. 142-143 Stefano W. Pasquini. Image Courtesy: pp. 7, 98, 101 Massimo Minini, Brescia; p. 121, Studio Accardi, Roma; pp. 8, 36, 88-89, 94-95, 106-107, 131, 133 Galleria Enrico Astuni, Bologna.









Enrico Astuni ringrazia
particolarmente l'amico
Massimo Minini per la
straordinaria collaborazione.

Un ringraziamento speciale
va naturalmente agli artisti
Carla Accardi, Pier Paolo
Calzolari, Peter Halley,
Reinhard Mucha, Giulio Paolini,
Anetta Mona Chisa & Lucia
Tkáčová e ai curatori della mostra
Negative Capability - Paintings
Giovanni Iovane e Lorenzo Bruni.

Grazie per la cortese
collaborazione a Maddalena
Disch, Archivio Giulio Paolini;
Hélène De Franchis, Studio
La Città, Verona; Ginevra
Grigolo, Galleria G7, Bologna;
Eva Höfler, Christine Koenig
Galerie, Vienna;
Pietro Lobascio, Studio Carla
Accardi, Roma; Mario Pieroni
e Dora Stiefelmaier, RAM
radioartemobile, Roma;
Paola Potena, Galleria
Lia Rumma, Milano-Napoli;
Valentina Sonzogni, Ricerca
e Archivio Castello di Rivoli,
Museo d'Arte Contemporanea







Silvana Editoriale Spa

via Margherita De Vizzi, 86
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 61 83 63 37
fax 02 61 72 464
www.silvanaeditoriale.it

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite presso lo stabilimento
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa
Cinisello Balsamo, Milano.

Finito di stampare
nel mese di ottobre 2013