



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

FACOLTÀ DI SCIENZE UMANISTICHE

Dipartimento di Storia dell'Arte E DELLO SPETTACOLO

**SCUOLA DI DOTTORATO
IN SCIENZE DELL'INTERPRETAZIONE
E DELLA PRODUZIONE CULTURALE**

DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELL'ARTE

XXIII ciclo

in cotutela con

**ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES
ÉCOLE DOCTORALE ARTS ET LANGAGES**

***Hubert Damisch. Per una prospettiva obliqua nella produzione
di uno storico e filosofo dell'arte.***

Candidata: Dott.ssa Elisa Coletta

Tutor: Chiar.mo Prof.ssa Claudia Cieri Via

Co-direttore: Chiar.mo Prof. Giovanni Careri

Coordinatore del Dottorato: Chiar.mo Prof. Antonio Iacobini

Anno accademico 2010-2011



La presente ricerca è risultata vincitrice
del Bando Vinci edizione 2009,
ed è stata realizzata con il contributo
dell'Università Italo-Francese

Indice

Introduzione		1
I	La formazione: dalla filosofia alla storia dell'arte attraverso l'antropologia	
I.1	Formazione filosofica con Merleau-Ponty	17
I.2	L'etnologia: <i>vocation rentrée</i>	19
I.3	La formazione storico artistica con Francastel	22
I.4	Il rapporto con Meyer Schapiro	24
II	<i>Historien et philosophe de l'art</i>	
II.1	<i>L'art, ça pense dans l'art</i>	29
II.2	Il ruolo della storia nella storia dell'arte	33
II. 3	<i>Histoire/Théorie de l'art</i>	38
III	Una forma visiva importante per Damisch e per capire Damisch	
III.1	L'interesse per la forma <i>échiquier</i>	43
III.2	Un progetto espositivo. <i>Moves: playing chess and cards with the museum</i>	52
IV	Da la <i>Théorie du nuage</i> a <i>Le jugement de Paris</i>	68
IV.1	<i>Teoria della nuvola. Per una storia della pittura</i>	68
IV.2	<i>L'origine della prospettiva</i>	85
IV.3	<i>Le jugement de Paris</i>	103
V	Per uno spessore della pittura. Il dibattito sulla semiologia della pittura. Hubert Damisch, Jean Louis Schefer, Louis Marin	117
V.1	Jean Louis Schefer, <i>dire le tableau</i>	119
V.2	Louis Marin. <i>Éléments de sémiologie picturale</i>	128
V.3	Il problema del segno negli <i>Études sémiologiques</i>	145
V.4	Louis Marin: Dalla semiologia come scienza dell'arte	

	al progetto di una semiotica critica	172
V.5	Hubert Damisch: <i>sémiologie et/ou iconographie ?</i>	198
VI	Matrici	214
VI.1	<i>Ruptures Cultures</i> . Origine e funzione dell'arte	215
VI.1.a	<i>Ceci n'est pas un livre</i>	215
VI.1.b	<i>Robinsonnades</i>	220
VI.1.c	Arte e cultura, resistenza e inquisizione	230
VI.1.d	La danza di Teseo	241
VI.2	<i>Fenêtre jaune cadmium. Ou les dessous de la peinture.</i> Percorso attraverso l'arte contemporanea alla ricerca delle matrici di una singolare storia dell'arte	249
VI.2.a	Il capolavoro sconosciuto di Frenhofer: precedente e sintesi visiva di una consapevolezza.	254
VI.2.b	Matrici visive	260
VI.2.c	Coscienza fenomenologica	275
VI.2.d	L'Informale come presupposto teorico	284
VI.2.e	La storia dell'arte dopo l'informale. Conseguenze teoriche	296
VI.2.f	<i>La peinture est un vrai trois</i>	310
VI.3	Damisch e la semiotica: percorso attraverso le analogie all'origine di un'incomprensione.	
VI.3.a	Due strade parallele...	317
VI.3.b	...destinate a non incontrarsi mai	328

VII	La descrizione. Problemi e soluzioni	344
VII.1	Descrizione/lettura	345
VII.2	Descrizione/lettura. Un'identità messa in discussione	355
VII.2.a	<i>La description à l'épreuve de l'oeuvre, ou de l'irreprésentable</i>	355
VII.2.b	<i>Les limites de la lecture</i>	367
VII.3	Al di là dei limiti: la descrizione come <i>traversée</i>	374
VII.4	<i>Traversée I</i>	382
VII.5	<i>Traversée II</i>	401
VII.6	La descrizione in Damisch. L'impasse della lettura	423
VII.7	Contro i rischi della descrizione per una nuova legittimità del suo tratto	439
VII.8	<i>Les voir, dis-tu les décrire. De l'image au tableau</i>	446
VII.9	La descrizione degli scarti: sistema, <i>Aufhebung</i>	464
VIII	Icolonogia analitica	
VIII.1	La norma del quadro e la funzione del soggetto	483
VIII.2	<i>Le sujet dans le tableau</i>	498
VIII.3	<i>Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca</i>	504
VIII.4	<i>La machine d'Orvieto</i> . Storia di un incontro	515
Conclusioni		543
Résumé		559
Bibliografia Hubert Damisch		592
Bibliografia		610
Tavole		632

Introduzione

La presente ricerca nasce dal desiderio di tracciare il profilo intellettuale di Hubert Damisch. La volontà di descrivere i tratti salienti del suo pensiero si unisce in questo senso al tentativo di illustrare i testi fondamentali della sua produzione. Tale desiderio, definito come obiettivo, ha preso coscienza fin da subito delle difficoltà che l'oggetto poneva alla ricerca. Dalle prime battute si è infatti rivelato evidente lo scarto tra la natura dell'oggetto e il carattere dell'indagine, tra la natura polimorfa del primo e la vocazione descrittiva propria della seconda.

Per comprendere i problemi con i quali la ricerca ha dovuto confrontarsi può essere utile fare riferimento alle parole con le quali Damisch reinterpreta l'incipit de *Il piccolo principe*, il celebre testo di Antoine de Saint-Exupéry. La difficoltà di descrivere il profilo di Hubert Damisch risulta in effetti molto prossima a quella dell'aviatore chiamato a soddisfare la richiesta, espressagli da un bambino, di disegnare un'isola. In apertura di una cine-conferenza dedicata a Rodney Graham, tenuta nell'aprile 2009 al Jeu de Pomme di Parigi, Damisch si era espresso in questi termini:

«ça commençait ma petite affaire comme dans “Un petit prince”.
Un enfant qui dit: Dessine moi une île. D'où le titre donné à cette conférence.
«Une île comment? » Lui demande l'artiste. «Une grande île ou une petite? Une île qui lève le doigt, comme la Corse, vers le continent, pour se remarquer ? Ou une île perdue dans un archipel lointain? En Asie, qui n'aspire qu'à se faire oublier?».
«Ca m'est égal. Ce que je veux c'est que tu m'en dessines une».
«A quoi ça ressemble pour toi une île?».
«Je te le dirais quand tu m'en auras dessiné une».
«Pourquoi ne la dessines-tu pas toi-même?».
«Je ne sais pas dessiner».
«Ce n'est pourtant pas difficile, regardes».
Et ici, avec son crayon bien taillé, l'artiste marque un point sur une feuille de papier.
L'enfant: «Ce n'est pas une île c'est un point. Tu ne sais pas dessiner?»
«Non. Non je ne sais pas dessiner ».
«Comment tu peux être un artiste si tu ne sais pas dessiner ?»
«Je peux prendre une photo de ce que tu dis être un point et voir si on peut l'agrandir ».
«Cela ne sera pas du dessin ?».
«Non, cela ne sera pas du dessin»¹».

¹ H. DAMISCH, *Dessine-moi une île*, ciné-conference autour de Rodney Graham (21 avril 2009) in occasione della mostra *HF/RG [Harun Farocki/Rodney Graham]*, Jeu de Paume,

Ci chiederemo cosa abbiamo in comune le due imprese e le difficoltà interne alle stesse; entro quali termini la soluzione paventata dall'aviatore si adatti alle nostre esigenze, e se sia possibile fare nostra l'insoddisfazione espressa dal bambino. La giustificazione di tale assonanza passa attraverso l'esplicitazione delle caratteristiche che Damisch riconosce come proprie dell'isola, e, ancora, attraverso l'estensione di ciò che egli definisce come tratti specifici del pensiero insulare o *ilienne*.

Secondo l'analisi elaborata da Damisch, e qui sintetizzata², un'isola si caratterizza per il fatto di non avere frontiere, siano esse interne o esterne. L'isola, infatti, non possiede le frontiere che stabiliscono l'estensione delle nazioni all'interno di un continente, mentre la storia dimostra come qualsiasi tentativo dell'uomo di fissare confini politici o culturali all'interno di territori insulari abbia prodotto esiti catastrofici³. Geometricamente parlando, invece, l'isola (o meglio, il suo litorale) si differenzia dal tratto di costa proprio di qualsiasi terra continentale per il fatto di ridursi a una curva che, proprio in virtù della sua stessa chiusura, rinvia all'idea della circolarità. Tale circolarità non dovrà essere intesa in termini di chiusura, così come l'assenza di margini di contatto con altre terre non significa che essa escluda relazioni di vicinanza. L'isola, ci spiega Damisch, chiama infatti in causa relazioni di *voisinage* di altro tipo, diverse da quelle con le quali siamo soliti ragionare, così come il mare esercita la funzione di separazione e contatto propria delle frontiere territoriali, pur trasformandole in virtù della natura mobile del proprio *medium*.

Una volta enucleate le caratteristiche dell'isola, si tratta di capire quali siano gli elementi che fanno di Damisch un'isola; in quale misura ed entro quali termini l'analisi che egli fa di quest'ultima sia funzionale alla descrizione della natura insulare del suo pensiero; dunque, l'analogia tra la nostra difficoltà e quella dell'aviatore.

La scelta dello studioso di acquistare una casa sull'isola bretone di Bel-île-en mer e la consuetudine con la quale egli vi si ritira per lavorare alla stesura

Paris (7 avril au 14 juin 2009). Il testo qui riportato costituisce la trascrizione, curata da chi scrive, dell'intervento tenuto dallo studioso e non ancora pubblicato.

² In occasione della succitata conferenza, Damisch ha dato notizia di una ricerca, non ancora ultimata, finalizzata alla stesura di un testo dedicato alla storia "*d'une pensée des îles*".

³ Il caso più emblematico è senza dubbio quello dell'isola di Cipro.

dei suoi testi costituiscono un elemento biografico degno di interesse. Oltre a dare prova di una familiarità affatto scontata - conosciamo tutti la particolarità della vita sull'isola - tale scelta e tale consuetudine indicano infatti un'affinità motivata dall'assonanza tra le caratteristiche proprie di entrambi.

Il pensiero di Damisch, in effetti, non ha frontiere a partire dalle quali e in relazione alle quali sia possibile definirne la specificità e il carattere. Il pensiero di Damisch è un pensiero senza frontiere, siano esse quelle esterne, che implicano un contatto così come la possibilità di distinguere per differenza, o quelle interne, alle quali andrà ricondotta la possibilità di riconoscere passaggi o fratture interne al pensiero e alla produzione dello stesso. La produzione di Damisch costituisce in questo senso l'emblema di un pensiero che ha fatto del superamento delle frontiere disciplinari e dell'attraversamento di domini difformi la sua costante; emblema di un pensiero che ha guardato all'arte a partire dalle prospettive offerte dalle altre discipline, e lavorato per mettere in prospettiva discipline difformi, derivando dallo spostamento e dalle incertezze prodotte dallo stesso la capacità di mettere in discussione certezze e aprire nuove piste d'indagine.

Se non basta l'etichetta dello storico dell'arte per definire il pensiero dello studioso, non è facile reperire all'interno di esso delimitazioni che ne facilitino la comprensione e ne permettano la classificazione. Il singolare percorso di formazione di Damisch e la sua produzione polimorfa costituiscono in effetti la prova di un pensiero che rifiuta distinzioni di ogni sorta. È infatti impossibile operare al suo interno una chiara distinzione tra il Damisch storico dell'arte e l'antropologo, tra l'appassionato di cinema e lo studioso di architettura, così come risulta difficile, se non illegittimo, distinguere in modo netto tra un periodo semiotico e uno psicoanalitico, tra il superamento del primo e l'avvio del secondo. Gli elementi teorici e gli oggetti al centro delle indagini dello studioso stabiliscono infatti, all'interno della sua produzione, un intreccio che esclude distinzioni e vive di relazioni, ricollegandosi proprio per questo a un tratto caratteristico dell'isola. Il fatto che, geometricamente parlando, la curva tracciata dal litorale dell'isola possa essere ricondotta a un cerchio, non rinvia infatti alla chiusura, ma alla circolazione continua e al continuo interscambio degli oggetti d'interesse

dello studioso. Il fatto che in un dato periodo della sua produzione prevalga un tratto o un oggetto si ponga in primo piano celandone altri (la prospettiva negli anni Ottanta o la psicoanalisi nel decennio successivo) non vuol dire che gli altri non siano contemporaneamente presenti e non entrino in gioco. Come accade all'interno di un tessuto, la riflessione dello studioso mostra dei tratti celandone altri, tutto ciò secondo una relazione di visibilità e sottrazione (*dessus-dessous*) che proprio nell'alternanza manifesta e nella compresenza implicita degli elementi stabilisce la tenuta e la ricchezza del suo lavoro.

Le caratteristiche fin qui enucleate legittimano la lettura del pensiero di Damisch in termini insulari. Questa stessa declinazione rende ragione di altri due tratti peculiari del profilo dello studioso. Vanno letti in un'ottica insulare la scelta di Damisch di non legarsi a nessuna scuola di pensiero, ma di attraversarle, così come la volontà di non creare attorno a sé e alla sua attività accademica una tradizione di studi o una scuola riconducibile a un metodo. Pur avendo Damisch formato numerosi studenti ed educato alla ricerca illustri studiosi, ciò che accomuna i suoi allievi non è infatti un metodo, quanto la tendenza a superarli; più che l'adesione a un modello risolutivo questi studiosi sembrano aver derivato dall'insegnamento di Damisch la capacità di porre domande e sollevare quesiti, la tendenza a spostare il punto di vista e guardare *autrement*.

L'insularità di Damisch non dovrà essere intesa tuttavia in termini di isolamento. Come per l'isola, si tratta di postulare relazioni di *voisinage* di altro tipo. Mentre gli stati presenti sul continente definiscono la loro relazione in virtù della tangenza che intercorre tra le loro frontiere stabili - una stabilità che potrà essere alterata solo dalle vicende storiche - l'isola stabilisce con i suoi vicini una relazione diversa perché mediata dal mezzo marino. Elemento allo stesso tempo di separazione e di contatto, il mare funziona in effetti come una frontiera. Alla fissità dei confini continentali sostituisce però la sua natura mobile, mentre deriva dal suo perenne movimento la trasformazione delle coste, lo spostamento delle specie, l'alterazione della flora. Proprio per la sua natura cangiante, per la presenza di correnti sotterranee e trasformazioni interne, il mare rende bene la relazione che Damisch intrattiene con altri studiosi, come con altri campi

disciplinari. Se infatti è giusto parlare di Damisch in termini insulari, è anche in relazione alla qualità tutt'altro che solitaria del suo pensiero; alla natura dinamica delle relazioni che esso stabilisce con i suoi vicini, siano essi altri intellettuali o altri campi disciplinari. Tale carattere dinamico non dovrà tuttavia essere inteso come l'effetto di un'instabilità o la prova di una scarsa coerenza, quanto piuttosto quale indice della sua disponibilità intellettuale e conseguenza inevitabile della sua esposizione ermeneutica. Isola all'interno di un arcipelago, il pensiero di Damisch si nutre di relazioni e scambi continui, in virtù di un movimento - sia esso del vento o del mare - che nello stesso momento in cui ne modifica il terreno riceve da questo la spinta per un nuovo moto. Il profilo del suo litorale è frutto dell'azione compiuta dalle diverse correnti disciplinari alle quali Damisch ha esposto il suo pensiero, mentre le rocce delle sue coste recano le tracce delle stratificazioni teoriche corrispondenti alle diverse epoche del suo pensiero, quando non esibiscono i propri debiti attraverso dei fossili ben riconoscibili. La provata corrispondenza tra il pensiero di Damisch e l'isola non riduce tuttavia la difficoltà esposta all'inizio, né ci aiuta a rispondere al tentativo di descrivere il pensiero dello studioso. Nel dialogo tra l'aviatore e il bambino ipotizzato da Damisch, la difficoltà di disegnare l'isola era stata bypassata, e momentaneamente risolta, attraverso la realizzazione di un punto. Ci chiederemo, a tal proposito, se la soluzione messa in atto dall'aviatore non possa essere anche la nostra, ossia se la strada da seguire non sia anche per noi quella tesa a rendere gli elementi minimi funzionali al riconoscimento dell'oggetto e alla descrizione del suo carattere. Rappresentare Damisch e il suo pensiero con un punto vorrebbe dire sicuramente economizzare i tratti a nostra disposizione, nel tentativo di rendere la specificità dell'oggetto della nostra indagine. Si tratterebbe sicuramente di un'ipotesi plausibile, i cui benefici potrebbero convincerci della validità di tale soluzione, se non addirittura della sua necessità. Il carattere minimalista di quest'ultima ci obbligherebbe in effetti a rendere l'essenziale. Tale soluzione si rivela tuttavia inadeguata. Se lo stesso bambino, la cui natura, come ci spiega Gombrich⁴, lo induce ad accontentarsi di pochi tratti e soprattutto a supplire ciò che all'oggetto manca in termini di somiglianza con gli elementi che

⁴ E. GOMBRICH, *Il cavallo a manico di scopa ovvero le radici della forma artistica*, in *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino 1971.

dello stesso esprimono la funzionalità; se lo stesso bambino manifesta, nel racconto elaborato da Damisch, la sua insoddisfazione davanti alla soluzione paventata dall'aviatore, probabilmente la soluzione del punto implica una semplificazione eccessiva, inadatta a rendere il concetto di isola come la complessità del pensiero di Damisch. L'insoddisfazione del bambino traduce in questo senso il nostro disappunto nei confronti del tentativo di iscrivere lo studioso entro i contorni di un'etichetta, e ancora il nostro malcontento nei confronti di qualsiasi tentativo di definire il pensiero dello stesso come un'entità chiusa, compatta, uniforme. Il carattere riduttivo di tali soluzioni non corrisponde in effetti alla natura dell'oggetto, così come non rende ragione del nostro desiderio di indagare più che il contorno, la *texture* del pensiero dello studioso.

Per un gioco delle parti, e non avendo ben compreso a quale dei due personaggi Damisch deleghi il compito di rappresentare il suo pensiero, faremo nostra a questo punto la proposta avanzata dall'aviatore in risposta al disappunto del bambino. Ci chiederemo dunque: che cosa vedremo se decidessimo di ingrandire il punto con il quale, seguendo l'aviatore, avremmo precedentemente scelto di rendere il pensiero di Damisch? Lo spettacolo che si offrirebbe ai nostri occhi sarebbe probabilmente molto simile a quello che esibiscono i disegni di Dubuffet nella serie delle *Terres Radieuses* o le *Guaches di Hourloupe*. Fondi all'interno dei quali si distinguono con difficoltà le figure; in cui il contorno, da strumento destinato a individuare le figure e a isolare la forma dal fondo, agisce all'interno di entrambi, privando lo spettatore degli elementi funzionali alla costruzione dell'opposizione (figura/fondo) posta alla base della nostra percezione estetica.

Proprio per la sua natura, l'intreccio messo in opera da Dubuffet sembrerebbe però contraddire l'assenza di frontiere interne all'isola con la quale ci è sembrato di poter visualizzare un tratto del pensiero di Damisch. In realtà, ciò che l'isola esclude per sua natura è posto in discussione dall'artista: la proliferazione di contorni di cui la pittura di Dubuffet dà prova serve infatti allo stesso per dimostrare il carattere provvisorio e del tutto illusorio di qualsiasi delimitazione.

I profili marcati con i quali Dubuffet ritaglia il profilo delle sue figure e articola le *texture* ad esse interne; i contorni con i quali segmenta il fondo e realizza il ritorno al fondo dei profili precedentemente descritti esibiscono infatti una pittura che si prende gioco del contorno, facendo della sua moltiplicazione lo strumento capace di irridere la funzione tradizionalmente attribuita allo stesso. La proliferazione di contorni di cui danno prova le opere di Dubuffet cui si è fatto riferimento eguagliano in tal senso l'assenza di frontiere propria dell'isola. L'eccesso di cui le prime danno prova, e la funzione metamorfica svolta da qualsiasi margine ad essa interno, non fanno in effetti che dimostrare il carattere illusorio di quel margine di cui l'isola rifiuta a priori l'esistenza, e dimostra storicamente l'inutilità.

Ci chiederemo a questo punto cosa possa significare tentare di descrivere il profilo intellettuale di Damisch se la figura e l'insieme in cui essa si colloca dovranno essere intesi nei termini delle *Guaches* di *Hourloupe*. La qualità metamorfica del contorno, e l'impossibilità di pervenire a soluzioni percettive stabili che le opere di Dubuffet mettono in atto, dice l'impossibilità di definire in termini netti il pensiero dello studioso, così come l'illusione di reperire all'interno dello stesso linee stabili e margini sicuri. Descrivere Damisch vorrà dire dunque enucleare tratti specifici della sua figura e il fondo sul quale essa si staglia; descrivere i tratti della figura e lo scambio continuo che questa intrattiene con il fondo dal quale viene, in cui vive e al quale torna. Quest'ultimo dovrà essere inteso sia come contesto visivo-teorico nel quale Damisch si è formato e all'interno del quale ha lavorato, sia come *milieu* intellettuale all'interno del quale il pensiero dello studioso si reinserisce e che esso stesso ha contribuito a ridefinire. Nella sua prima accezione il fondo traduce un interesse storicista finalizzato a ricollocare Damisch nel suo contesto, e a rintracciare all'interno dello stesso matrici funzionali alla comprensione di alcuni tratti del pensiero e della produzione dello studioso. La seconda accezione di fondo indica diversamente l'interesse per le trasformazioni, le faglie, i cambiamenti determinati dal pensiero e dall'insegnamento condotto da Damisch nel corso degli anni. All'interesse storicista la ricerca sovrappone dunque un'indagine tesa a misurare gli effetti prodotti dal pensiero dello studioso nel contesto degli studi storico-artistici e non solo. Più che il futuro del pensiero di

Damisch, ciò che interessa è *l'après Damisch*, ossia il fondo al quale la figura torna; il fondo che il suo pensiero ha contribuito a trasformare e nel quale, ad oggi, emergono nuove figure e nuove problematiche vengono alla luce. In particolare si tratterà di considerare in quale modo il pensiero di Damisch ha modificato e può ancora modificare la riflessione storico-artistica contemporanea; come, una volta entrata a far parte di tale fondo, questa ne ha trasformato il campo e alterato l'orizzonte.

Alla luce di quanto detto fin qui, si fa evidente una contrapposizione che assume ben presto l'aspetto di un problema, e che, proprio in virtù di tale carattere, si inserisce all'interno di una ricerca di cui contribuisce a definire la specificità. Se l'assenza di frontiere esterne o interne all'isola e la funzione tutt'altro che definitoria dei contorni che Dubuffet attribuisce alle sue figure come al fondo descrivono bene la natura e il carattere del pensiero di Damisch, si configurano, se non inadatti, quantomeno problematici e riduttivi i termini con i quali la storia dell'arte italiana ha recepito e definito il pensiero dello studioso.

L'etichetta del semiotico con la quale la storia dell'arte italiana definisce lo studioso testimonia in effetti allo stesso tempo una difficoltà e un'urgenza, una necessità e un'imbarazzo. L'etichetta aiuta infatti a definire, dunque a catalogare, un pensiero che si intuisce polimorfo, e che proprio per questo sembra resistere a qualsiasi tentativo tassonomico. L'aggettivo semiotico cui la stessa etichetta fa riferimento sembra rispondere diversamente al tentativo di collocare il pensiero dello studioso al di là delle frontiere disciplinari della storia dell'arte.

Lo scarto tra la prospettiva offerta dalla ricezione italiana e la percezione derivata dalla lettura diretta dei testi di Damisch ha costituito in questo senso il problema e il margine di manovra della nostra indagine; il motore a partire dal quale la ricerca ha preso avvio e costruito il suo percorso. L'intuizione del carattere riduttivo della lettura offerta dalla storia dell'arte italiana ha dettato in effetti alla nostra indagine un obiettivo secondario, fornendo al contempo la possibilità di rispondere a quello che abbiamo definito come l'obiettivo primario della stessa. Parte della nostra ricerca è stata infatti finalizzata a misurare la pertinenza e la legittimità della prospettiva semiotica con la quale la storia dell'arte italiana guarda ed

etichetta il pensiero dello studioso. La stessa prospettiva semiotica si è rivelata funzionale, se non addirittura determinante, per la soluzione del nostro obiettivo principale. L'analisi della posizione semiotica dello studioso, considerata nella sua specificità e nel confronto con quelle espresse da studiosi a lui prossimi, è divenuta in effetti il punto di vista a partire dal quale abbiamo scelto di far procedere le nostre analisi. Punto di vista che oserei definire paradossalmente determinante, l'assurdità indicata dall'avverbio non dovendo essere intesa, in senso assoluto, come un giudizio di merito sulle capacità della disciplina, quanto piuttosto in relazione all'oggetto d'indagine, e a ciò che dello stesso essa permette di disvelare. La prospettiva semiotica ci ha permesso infatti di accedere al cuore del pensiero e della produzione di uno studioso che rifiuta per sé e per la sua produzione l'etichetta della semiotica.

In questo senso il punto di vista semiotico ha avuto il merito di aprire una prospettiva obliqua. Obliqua perché il punto di vista scelto presuppone l'abbandono dell'ottica storico-artistica a partire dalla quale sarebbe per noi più naturale considerare il nostro oggetto, e perché scegliere di indagare Damisch a partire dal problema semiotico, fosse anche a partire dalla posizione semiotica elaborata dallo studioso, vuol dire scegliere di analizzare il nostro oggetto privilegiando un aspetto marginale nell'economia del pensiero dello studioso, oggetto di una dura critica da parte dello stesso .

La scelta di tale prospettiva si è rivelata tuttavia preziosa sia per il nostro modo di procedere, sia per l'obiettivo della ricerca. L'adozione del punto di vista semiotico è stata infatti all'origine di uno spostamento ermeneutico che mi ha permesso allo stesso tempo di considerare il mio oggetto in modo diverso e di oltrepassare le frontiere della disciplina storico-artistica. Relativamente all'obiettivo della nostra indagine, il carattere marginale di tale punto di vista ha avuto invece il pregio di mostrare aspetti nascosti del pensiero e della produzione dello studioso. Di quest'ultimo, ha contribuito a enucleare alcuni tratti fondamentali, fornendo un accesso privilegiato alla ricerca di uno studioso di cui ricalca il modo di procedere. Se lo spostamento costituisce infatti una costante del modo di procedere di Damisch, e l'adozione di prospettive marginali, al limite tra le discipline

come del tempo e delle distinzioni ad esso interne, rappresenta una specificità e una risorsa delle sue ricerche, l'ottica trasversale offerta dalla semiotica permette alla nostra indagine di uniformarsi al modo di procedere dello studioso, stabilendo una preziosa fedeltà tra la ricerca e il suo oggetto. Non è un caso che Damisch faccia riferimento alle prospettive di Pieter Saenredam per visualizzare il suo modo di lavorare (tav. 1). Il carattere obliquo delle vedute realizzate da questo artista rendono bene, in effetti, una ricerca che ha fatto dello spostamento, come dell'adozione di punti di vista trasversali e marginali, la condizione del suo modo di considerare gli artisti, le arti, le discipline. Appassionato e grande studioso di prospettiva, Damisch ha lavorato, nel corso della sua lunga attività, a mettere in prospettiva gli artisti (da Piero della Francesca a François Rouan), le arti visive (dalla pittura alla fotografia, al cinema), così come le discipline, siano esse umane o pure. Le sue prospettive sono state però sempre trasversali e oblique. Alla centralità del punto di vista storico-artistico, e all'asse diacronico tradizionalmente adottato dalla storia dell'arte, Damisch ha sempre preferito punti di vista che permettessero di superare limiti temporali e disciplinari, offrendo la possibilità di considerare l'oggetto artistico in modo diverso. In quest'ottica va letta la struttura sincronica, se non addirittura anacronistica, alla base di molte sue ricerche, così come i continui spostamenti disciplinari di cui danno prova i suoi testi. Riferimenti a discipline (dalla semiotica all'antropologia, dalla psicoanalisi alla geometria) che, proprio in virtù della loro marginalità rispetto all'oggetto storico-artistico, contribuiscono a disvelare dello stesso aspetti nascosti o apparentemente secondari⁵. Il continuo spostamento disciplinare, l'adozione di prospettive marginali e la scelta di ottiche trasversali costituiscono in effetti la ricchezza delle ricerche di questo autore. A queste va ricondotto il merito di aver aperto nuovi campi di ricerca, così come la possibilità per noi, oggi, di intravedere, a partire e all'interno delle stesse, nuovi margini di manovra.

Una volta definiti gli obiettivi e il punto di vista adottato, sarà più facile comprendere la logica secondo la quale la ricerca si è strutturata.

⁵ Ne è prova il riferimento di Damisch alla psicoanalisi; una disciplina che Freud afferma non avere nulla da dire in merito alla bellezza, e che, come Damisch dimostra nel suo testo del 1992, getta luce su un aspetto fondamentale quale l'origine del giudizio estetico. Cfr. H. DAMISCH, *Le Jugement de Pâris. Iconologie analytique, I*, Paris, Flammarion, 1992.

Il tentativo di tratteggiare il profilo intellettuale di Damisch, indicato all'inizio come obiettivo principale della ricerca, inizia con la ricostruzione della sua formazione (cap.I). Segue la descrizione di alcuni assi portanti del suo modo di fare storia dell'arte: coordinate teoriche funzionali alla comprensione della sua produzione, per la descrizione delle quali si farà riferimento ad alcuni studi dello stesso autore.

L'analisi delle ricerche che Damisch dedica alla forma *grille/échiquier*, unitamente alla ricostruzione dell'esposizione organizzata dallo stesso al Museo Boijmans Van Beuningen di Rotterdam (capitolo III), sono funzionali alla descrizione dell'ottica strutturalista con la quale Damisch conduce le sue analisi. Tale coordinata si unisce a quella, analizzata nel capitolo II, relativa alla natura riflessiva dell'arte e alla consapevolezza, centrale nel pensiero dello studioso, del rapporto che l'arte intrattiene con la storia come con la teoria. Gli assi teorici messi in luce nei capitoli II e III sono funzionali alla comprensione dei testi considerati nel capitolo seguente. Tre testi - *Théorie du nuage*, *L'origine de la perspective*, *Le jugement de Parîs* - che esplicitano le coordinate teoriche precedentemente enucleate, esemplificano il modo di procedere e gli oggetti al centro dell'interesse dello studioso, descrivendo in virtù dell'evidente linea di continuità che li lega il percorso compiuto dallo studioso nel corso del ventennio Settanta-Novanta.

Il desiderio di misurare Damisch in relazione al fondo, e la scelta, precedentemente giustificata della via semiotica, sono all'origine del V capitolo. L'analisi del dibattito semiologico condotto in Francia negli anni Sessanta/Settanta e il confronto tra le posizioni assunte da Jean Louis Schefer, Louis Marin e Hubert Damisch in relazione ad alcuni quesiti fondamentali hanno in questo senso un duplice valore. Esse rappresentano al tempo stesso l'oggetto che permette di ricollocare Damisch nel suo contesto e far emergere alcune peculiarità del suo pensiero, e punto d'avvio di un percorso che di quelle peculiarità tenta di rendere ragione, o meglio che riconosce nelle stesse una porta d'accesso al pensiero e alla produzione dello studioso.

Indipendentemente da qualsiasi iniziale progetto, l'indagine ha visto emergere al suo interno un oggetto che, pur contribuendo a definire un

obiettivo secondario nell'economia della ricerca, ha finito per orientarne il divenire. Il confronto tra le posizioni di Schefer, Marin e Damisch relativamente al dibattito considerato ha dimostrato infatti l'insufficienza di una soluzione del rapporto intesa nei termini di un'opposizione Schefer/Marin-Damisch. L'insoddisfazione per una soluzione dicotomica del rapporto, e l'intuizione di una relazione più complessa, ci hanno indotto ad approfondire sia la tensione che percorre i testi di Louis Marin di quegli anni (Sessanta/Settanta), sia la prossimità con le posizioni dello storico dell'arte alsaziano che alcuni elementi dei testi presi in esame lasciano intuire. Descrivere la polarità interna al pensiero di Marin di quegli anni, ed enucleare i punti in cui si fa più evidente la propensione dello stesso per soluzioni affini a quelle dello studioso alsaziano, costituiscono parte del nostro lavoro. Tali analisi partecipano degli obiettivi del capitolo, definendosi al tempo stesso quale punto d'avvio di un percorso che si apre nella ricerca e per brevi tratti ne costituisce il tratto dominante. Parte delle indagini sono state finalizzate infatti ad analizzare lo spostamento interno al pensiero di Marin, in funzione di una definizione più corretta del rapporto che questi ha intrattenuto con Damisch nel corso degli anni. Il dialogo Marin-Damisch si definisce in questo senso come un filo discreto, ora *en dessous* ora *en dessus* (cap. V-VII), iscritto all'interno di una ricerca di cui amplia l'orizzonte e all'interno della quale apre nuove piste d'indagine. Nello specifico, cercheremo di ricostruire la relazione che lega i due intellettuali nei tre decenni 1970-1990. Analisi dunque di un dialogo muto, o pressoché tale, ricostruito attraverso le tracce lasciate negli interstizi dei testi, nello spazio che corre tra le righe e le note, tra le pagine di un saggio e le colonne di un giornale; descrizione di un interscambio che, a dispetto della sua natura impercettibile, rivela l'esistenza di uno scambio continuo, attraverso il quale si danno tratti specifici del pensiero di entrambi e si fanno evidenti tanto i caratteri della ricerca storico-artistica di quegli anni, quanto le linee lungo le quali la stessa scuola francese continuerà a lavorare nei decenni successivi. In tal senso l'analisi del rapporto risponde allo scopo di ricollocare Damisch nel suo *milieu*, fornendo elementi utili a definire alcuni tratti dello stesso. La descrizione del dialogo permette infatti di ricostruire il

fondo all'interno del quale Damisch come Marin vivono, nel quale emergono, e che essi stessi e le loro produzioni hanno contribuito a definire. Al di là della sua funzione di ricontestualizzazione, l'analisi della posizione semiotica di Damisch svolge, come anticipato, un ruolo supplementare nell'economia della nostra ricerca. Essa rappresenta infatti una porta d'accesso privilegiata al pensiero e alla produzione dello studioso. La peculiarità della posizione semiotica di Damisch costituisce in effetti il punto d'avvio di una ricerca tesa a rintracciare più che le cause le matrici. Risponde a questo intento il capitolo VI. Come dimostra il titolo, *Matrici*, esso si colloca in una direzione di risalita volta a rintracciare le ragioni visive e teoriche della posizione semiotica elaborata dallo studioso. Tale ricerca ha quale oggetto e strumento la prima produzione saggistica dello studioso, mentre proprio all'interno di quest'ultima sembra possibile rintracciare gli elementi utili alla definizione del rapporto che Damisch intrattiene con i semiotici. Le matrici cui fa riferimento il titolo del capitolo hanno dunque un significato triplice, a seconda che si faccia riferimento alle matrici della posizione semiotica sostenuta negli anni Settanta, alle prime prove della produzione saggistica dello studioso, o ancora alla possibili cause del rapporto conflittuale che Damisch intrattiene da sempre con i semiotici.

La ricerca subisce a questo punto una svolta. Dopo la focalizzazione sulla produzione di Damisch, e un percorso di risalita finalizzato a recuperare i presupposti visivi e teorici del suo pensiero, la ricerca riguadagna la distanza, mentre il filo precedentemente passato *en dessous* (cap. VI) torna *en dessus*. Al percorso di risalita descritto nel VI capitolo succede un movimento, opposto nella direzione, finalizzato a misurare la continuità e le eventuali trasformazioni delle posizioni espresse da Damisch all'inizio degli anni Settanta. La verifica della tenuta e dell'applicabilità delle tesi espresse si nutre del dialogo con la riflessione di Marin, la cui produzione più matura dimostra una prossimità sempre più evidente e puntuale tra i due intellettuali. La volontà di considerare questo rapporto nella continuità ci ha indotto a confrontare i due studiosi su un terreno, quale la descrizione, che del dibattito semiotico precedentemente considerato costituisce la conseguenza logica, e che proprio per questa ragione si adatta a misurare le

analogie e le trasformazioni delle posizioni espresse dagli stessi. Va letta in tal senso la scelta di collocare in questo punto della ricerca un cammeo dedicato alla descrizione. Tale tema permette infatti di verificare le posizioni semiotiche assunte dai due studiosi negli anni Sessanta/Settanta, di riprendere, e dunque sviluppare, i punti di tangenza che la lettura dei loro testi lasciava intravedere, offrendo la possibilità di arricchire la riflessione di Marin attraverso la disamina della sua produzione più matura. Se la considerazione della riflessione di quest'ultimo si arrestasse infatti ai testi degli anni Sessanta/Settanta, non solo la sua riflessione risulterebbe alterata, ma - particolare importante ai fini della legittimità della nostra ricerca - il suo esame nel V capitolo acquisirebbe un carattere episodico, funzionando unicamente come fondo contro il quale far risaltare la posizione di Damisch. Diversamente, così come l'analisi del dibattito semiotico ha la duplice funzione di aprire una strada nel pensiero di Damisch e disvelare le tensioni interne alla riflessione di Marin, la considerazione incrociata dei testi che entrambi dedicano alla descrizione in una fase più matura della loro produzione (anni Ottanta) ha un triplice scopo: questa permette di verificare, dopo le matrici, le conseguenze delle posizioni semiotiche di Damisch; di mostrare l'evoluzione, e dunque la soluzione, delle tensioni che problematizzavano la produzione di Marin negli anni Sessanta/Settanta, offrendoci la possibilità di rendere ragione della prossimità tra i due studiosi che i testi precedentemente considerati lasciavano solo intravedere.

Il capitolo si articola in due parti: la prima, dedicata alla ricostruzione dello spostamento interno al pensiero di Marin negli anni Settanta/Ottanta; la seconda, volta ad approfondire altri caratteri del pensiero dello studioso alsaziano.

L'avanzamento temporale di cui rende ragione questa parte della ricerca ha uno scopo diverso a seconda della prospettiva a partire dalla quale lo si considera. Nell'economia del confronto tra i due intellettuali, la scelta di prendere in esame saggi pubblicati prevalentemente negli anni Ottanta risponde all'esigenza di un'ulteriore coerenza, ossia al bisogno di misurare i due intellettuali su un terreno non solo comune, ma anche coevo. Nell'ottica generale della ricerca, lo spostamento temporale risponde diversamente alla volontà di prendere in considerazione la produzione più matura di Damisch,

nel tentativo di fornire un quadro più indicativo possibile della produzione dello studioso.

Il problema della descrizione e alcune delle opere prese in esame in relazione al tema introducono all'ultima parte della ricerca. Dalla descrizione articolata in funzione di un ritorno dall'immagine al quadro di cui danno prova i testi degli anni Ottanta, al tentativo, espresso nei testi più recenti, di rendere ciò che fa immagine nel quadro, e che lo stesso produce nella mente dello spettatore, l'analisi dei testi dimostra la linea di continuità che lega la produzione dello studioso nel passaggio tra i due decenni. Dalla semiotica della pittura all'iconologia analitica, dall'analisi delle tavole urbinati alla descrizione della cappella di san Brizio, ciò che si evince è la capacità dello studioso di guardare all'arte da punti di vista difforni, derivando dalle prospettive aperte da questi ultimi la possibilità di indicare alla storia dell'arte nuovi campi d'indagine.

Il capitolo dedicato alla produzione recente di Damisch possiede in questo senso un carattere bifronte. Vi troviamo citazioni iconiche che fanno riferimento alla prima produzione dello studioso, lo sviluppo di tematiche fino a quel momento solamente accennate, mentre si fa esplicito l'interesse per una disciplina come la psicoanalisi che corre lungo tutta la sua ricerca.

Posto al termine della ricerca e dedicato all'ultima produzione di Damisch, il capitolo mostra la duplice continuità di cui dà prova la produzione dello studioso. Oltre a ribadire la coerenza interna alla sua riflessione, il capitolo mira infatti a reperire le tracce di quella continuità oltre Damisch cui rinviano le strade che questi ha aperto alla storia dell'arte. Il capitolo, dunque, chiude e apre allo stesso tempo, ponendosi al termine di una ricerca che, nello stesso momento in cui tenta di ricostruire il percorso e la continuità della produzione dello studioso, si propone di individuare i punti in cui si gioca il suo possibile sviluppo. Il lavoro storico, di cui la prima ricostruzione dà prova, trae proprio dal tentativo di considerare tale sviluppo un valore supplementare, se non addirittura l'indicazione della sua ragion d'essere e della sua utilità.

Restano escluse dalla descrizione di questa biografia intellettuale le ricerche che Damisch dedica all'architettura, e più recentemente al cinema⁶ e alla

⁶ H. DAMISCH, *Ciné fil*, Paris, Seuil 2008.

fotografia⁷. L'intento di fornire un quadro rappresentativo dello studioso ci ha indotto a privilegiare testi che permettessero di evincere i tratti caratterizzanti del suo profilo. La scelta ha dunque privilegiato le fonti storiche, dai saggi della sua prima produzione ai libri in cui si fa più evidente il modo di procedere dello studioso e gli oggetti al centro del suo interesse. Il punto di vista adottato ci ha portato diversamente a tralasciare quei testi che, per motivi cronologici o tematici, si trovano al di fuori del campo considerato. Non trovano dunque trattazione all'interno della tesi libri come *La Dénivelée* o *Ciné fil*; testi che la prospettiva obliqua adottata lascia in ombra, e che un'altra prospettiva - ad esempio quella che intendesse leggere la produzione di Damisch a partire dal suo interesse per i nuovi media e dai suoi saggi più recenti - potrebbe diversamente portare alla luce. Ciò che ne potrebbe derivarne sarebbe, anche in questo caso, una prospettiva destinata a offrire una visione parziale sulla produzione e il pensiero dello studioso; una prospettiva obliqua, come quella da cui ci siamo lasciati guidare, fedele a ciò che Damisch fa e che l'analisi del suo pensiero richiede.

Numerose sono le persone che sono state al mio fianco, durante il lungo percorso di questo Dottorato, contribuendo a far sì che esso possa dirsi, oggi, concluso. Guardandomi indietro a quattro anni di distanza, mi è chiaro che, senza il prezioso apporto di queste persone, senza i loro insegnamenti, difficilmente la presente ricerca avrebbe visto la luce.

Grazie, dunque, alla professoressa Claudia Cieri Via, per la fiducia che mi ha accordato e per la disponibilità e la competenza scientifica con cui ha seguito questo lavoro sin dai primi passi;

grazie al professor Giovanni Careri, punto di riferimento accademico durante i miei soggiorni parigini, per le consulenze e per gli insegnamenti, diretti e indiretti, dedotti dai suoi seminari;

grazie alla dottoressa Valérie Bojczuk, per avermi iniziata alla psicanalisi e aver fornito una risposta a molti miei dubbi; alla dottoressa Cristina Gerardi per i confronti semiotici e i validi consigli.

⁷ IDEM, *la Dénivelée. À l'épreuve de la photographie*, Paris, Seuil 2001.

Un sentito ringraziamento va inoltre agli studenti del seminario *Théorie des images*, tenuto dal professor Careri presso l'EHESS, per gli stimoli che hanno saputo fornirmi dopo aver ascoltato un mio intervento sul tema.

Un ringraziamento particolare, infine, è quello che rivolgo al professor Hubert Damisch, ben più soggetto che oggetto di questo studio, per le lunghe conversazioni, la sensibilità e la generosità con cui mi ha aiutato a comprendere e insegnato a riflettere.

I

La formazione: dalla filosofia alla storia dell'arte attraverso l'antropologia

I.1 La formazione filosofica con Merleau-Ponty

Hubert Damisch descrive se stesso “un historien et philosophe de l’art”, ed è questa l’unica definizione capace di rendere ragione del profilo polimorfo dello studioso. Nell’ostensione del triplice nesso storia-filosofia-arte, l’appellativo anticipa una ricerca sull’arte nutrita dalla riflessione filosofica e marcata dalla coscienza storica. Diversamente, il binomio “historien et philosophe” rinvia ai nuclei fondamentali della sua formazione.

Damisch compie un percorso che muove da una formazione filosofica, attraversa per un breve tratto l’antropologia, giungendo solo successivamente a qualificare l’arte quale specifico campo d’indagine.

Compie studi filosofici alla Sorbonne, ma sono la personalità e la ricerca di Maurice Merleau-Ponty a marcare in modo determinante la sua formazione. Con lui consegue il diploma di studi superiori, sostenendo una tesi su Ernst Cassirer, che si rivelerà fondamentale nella sua carriera. È lo stesso Merleau-Ponty a proporre l’oggetto della tesi, considerando la validità di una ricerca sulla filosofia elaborata dal tedesco, e l’interesse di Damisch per gli oggetti artistici.⁸

⁸ Con queste parole lo stesso Damisch racconta l’incontro con il filosofo Merleau-Ponty: “je le connaissais indirectement, je connaissais Rockford, qui était un philosophe, un philosophe de la politique surtout, il était son grand ami et il avait été son élève. Il m’a dit il faut tu vas voir Merleau-Ponty. Merleau-Ponty m’a très bien reçu, parce que il était ami avec Rockford. J’ai raconté n’importe quoi, j’ignorais tellement des choses de philosophie à l’époque. Il m’a écouté, puis il m’a dit, il m’avait laissé parler pour dix minutes comme ça sur le silence en art, en littérature, au bout il m’a dit “vous allez faire votre thèse sur Cassirer. Vous connaissez Cassirer?” J’ai dit non. “Mais je le cite une page sur trois, une fois toutes les trois pages dans ma *Phénoménologie de la perception*” J’ai dit “je m’exuse”. Il m’expliqua Cassirer. [...] c’était en 1952. Puis Merleau-Ponty m’a dit “vous savez, puisque vous vous intéressé à l’art, il y a quelqu’un qui a écrit un texte sur la perspective en se servant de Cassirer, dans la ligne de Cassirer, il s’appelle...un certain Panofsky”. Le nom de Panofsky c’est dans la bouche de Merleau-Ponty que je l’ai rencontré”. Questo

La tesi con Merleau-Ponty si configura come un nodo fondamentale nella formazione di Damisch. Nel concetto cassireriano di forma simbolica trova un suo fondamento il successivo riconoscimento dell'arte quale specifica modalità del pensiero⁹, e lo stesso Cassirer è il viatico attraverso il quale Damisch entra in contatto con la riflessione condotta da Panofsky sulla prospettiva come forma simbolica¹⁰. Quest'ultimo saggio dimostra la validità di una ricerca storico artistica nutrita dalla riflessione teorica, ponendosi all'origine di un interesse per la prospettiva destinata a caratterizzare le ricerche dello studioso alsaziano¹¹.

Al di là della tesi sono comunque i seminari di Merleau-Ponty a marcare più profondamente la formazione del giovane studioso. La sua riflessione è il viatico attraverso il quale Damisch perviene allo strutturalismo; le sue lezioni¹² l'occasione di un'esposizione attiva alla semiotica di Ferdinand de Saussure e Roman Jakobson, alla psicoanalisi di Sigmund Freud e Jacques Lacan¹³, come all'antropologia strutturalista di Claude Lévi-Strauss¹⁴. Merleau-Ponty articolava allora le sue riflessioni attorno alla linguistica, alla psicoanalisi, con una costante attenzione per il problema della storia¹⁵; non è un caso che Damisch abbia più tardi riconosciuto l'"inconscio", la "storia"

racconto, come molte delle informazioni contenute nella tesi, derivano da alcune interviste concesse dallo studioso. Non essendo esse state pubblicate, e non essendo dunque possibile rinviare a una fonte bibliografica specifica, si è scelto, nelle pagine che seguono, di segnalare i contenuti dedotti da tali incontri con la generica dizione (Intervista).

⁹ All'arte doveva infatti essere dedicato il quarto volume della *Filosofia delle forme simboliche*. Con la sfera artistica doveva concludersi l'analisi del processo della conoscenza già analizzato nella forma linguistica (primo libro), nella fenomenologia del pensiero mitico e religioso (secondo libro), e nelle forme del pensiero scientifico (terzo libro).

¹⁰ E. PANOFSKY, *La prospettiva come forma simbolica*, Feltrinelli, Milano 2001. Proprio nel testo panofskiano del 1925 e nella rilettura più fedele del concetto cassireriano di forma simbolica, Damisch collocherà il punto d'avvio della sua indagine del paradigma prospettico. Cfr. paragrafo IV.2.

¹¹ L'interesse per la prospettiva caratterizza buona parte della riflessione di Damisch. Sintetizzata nel celebre testo *L'origine de la perspective*, l'analisi della valenza paradigmatica del dispositivo prospettico ricorre frequentemente nella sua produzione. Cfr. H. DAMISCH, *L'origine de la perspective*, Flammarion, Paris 1987; II edizione rivista e corretta nel 1989; riedito nella collezione "Champs" (n. 605), Paris 1993; trad. it. *L'origine della prospettiva*, Guida, Napoli, 1992; trad. ingl. Cambridge (Mass.), MIT Press, 1994; trad. spagnola Madrid, Alleanza Editorial, 1997.

¹² Di Merleau-Ponty ricorderà la sua attività di accanito lettore: "I attende his seminars. They were astonishing in that he was a voracious reader. Whatever the sujet, each seminar took up the question by examining all the major books on it." Cfr. Y. A. BOIS, D. HOLLIER, R. KRAUSS, *A conversation with Hubert Damisch*, in "October", 85 (été 1998), p. 4.

¹³ Con quest'ultimo Damisch avrà un contatto diretto attraverso la frequentazione dei suoi seminari. L'alunnato presso Lacan, durato cinque anni, si rivelerà di fondamentale importanza per il pensiero di Damisch.

¹⁴ Y. A. BOIS, *A conversation*, cit., p. 4.

¹⁵ *Ibidem*.

e la “forma”, intesa come possibilità della struttura, i tre poli della sua indagine, e il terreno sul quale poterli interrogare simultaneamente¹⁶.

I.2 L’etnologia: *une vocation rentrée*¹⁷

Sempre nella linea della sua formazione filosofica si inserisce la breve parentesi degli studi antropologici. L’acquisizione di un certificato di etnologia, accanto alla matematica e alla geometria, si qualificava come tappa scientifica necessaria per il proseguimento degli studi superiori di filosofia. Questo il contesto in cui conosce Lévi-Strauss, mentre i suoi seminari sulle maschere, i miti e le parentele si qualificano come il terreno sul quale misurare la validità di uno strutturalismo a tre termini¹⁸, che Damisch utilizzerà più tardi nei suoi studi storico-artistici¹⁹.

È comunque doveroso riconoscere in questa breve parentesi antropologica molto più di una tappa obbligata all’interno di un corso di studi. In questo punto si esplicita piuttosto un interesse per l’antropologia a lungo coltivato in una forma inconscia, e destinato a definirsi come una vocazione mancata. L’origine della passione per l’antropologia risalirebbe ad una fase remota della sua vita, destinata, per la sua precocità, ad acquisire il valore *d’un souvenir d’enfance*. Nel 1931, all’età di tre anni, Damisch visitò insieme ai genitori l’Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi. L’esposizione si collocava ai piedi della collina di Chaillot e proponeva ai suoi visitatori “le tour du monde en un jour”²⁰. Damisch stesso racconterà più tardi la forte impressione che dovette esercitare sui suoi occhi la vista di palazzi africani in carta pesta o le pagode in stucco dorato, lui stesso a riconoscerne l’origine di una vocazione etnologica destinata a rimanere inespressa.

¹⁶ Y. A. BOIS, *A conversation*, cit., p. 3.

¹⁷ H. DAMISCH, *Voyage à Laversine*, Seuil, Paris 2004, p. 17.

¹⁸ Y. A. BOIS, *A conversation*, cit., p. 7.

¹⁹ Mi riferisco in particolar modo alle indagini condotte sulle tavole di Urbino, Baltimora e Berlino, e all’elaborazione del concetto di gruppo di trasformazione. Cfr. paragrafi VII.6-VII.9.

²⁰ H. DAMISCH, *L’amour m’expose, Le projet “Moves”*, Yves Gevaert Editeur, Bruxelles 2000, pp. 34-35.

Là encore, je me souviens vaguement d'une promenade ultérieure à l'île des Cignes parmi les palais africains en carton-pâte et les pagodes en stuc doré, dont j'ai soupçonné qu'elle était à l'origine de ma vocation rentrée d'ethnologue telle que devait l'alimenter, par la suite, les enseignements donnés au musée de l'Homme. Le tour sur cette même colline du Trocadero, dont je découvre après coup, non sans étonnement, la place qu'elle occupe dans ma géographie intime²¹.

Eserciterà un'influenza altrettanto determinante, all'età di diciassette anni, la lettura del testo di André Gide, *Voyage au Congo*²². Il testo conteneva una denuncia del sistema coloniale che dovette informare la sensibilità politica e civile del giovane Damisch²³. Ma al di là di ciò, la lettura del diario di Gide contribuì ad alimentare il sogno di un viaggio in Africa e Oceania, che Damisch cominciava a nutrire negli anni dell'immediato dopoguerra, e che lo spinse a tentare il concorso per accedere alla scuola France d'Outre-mer²⁴. Queste aspirazioni avevano allora la veste *naïf* e informe della passione per luoghi e popoli lontani, mentre non possedevano nessuna consapevolezza dell'etnologia come disciplina, né del mestiere dell'etnologo. Tutto possedeva ancora lo slancio e il carattere caotico delle passioni giovanili, mentre le stesse aspirazioni avevano un'evidenza oscura. Come riconoscerà lo stesso Damisch, sarà necessario passare attraverso l'insegnamento di Merleau-Ponty, la lettura di Lévi-Strauss e dell'*Africa fantôme* di Michel Leiris, percorrere le sale del *Musée de l'Homme* e conseguire *le certificat d'ethnologie*, per prendere coscienza della scientificità della disciplina, e degli obiettivi del mestiere.

In realtà, sebbene Damisch abbia successivamente eletto l'arte quale suo campo di ricerca, le sue indagini si nutrono di un costante tono antropologico, e mantengono un forte legame con la disciplina. La scelta tra una passione per la disciplina antropologica e un'interesse per l'arte si configura infatti come un *déplacement* estremamente coerente nella sua direzione. Il passaggio all'arte nel percorso di Damisch si qualifica come un spostamento che lo conduce dal desiderio per un altrove più o meno lontano,

²¹ H. DAMISCH, *L'amour m'expose*, cit., p. 35.

²² Damisch ne acquisterà un esemplare nel 1945.

²³ In piena guerra d'Algeria Damisch firmerà il Manifesto dei 121, schierandosi a favore del diritto *d'insoumission*.

²⁴ IDEM, *Voyage à Laversine*, cit., p. 13.

ad un interesse per un altro più prossimo. All'etnologo che Damisch sognava di essere, si sostituisce lo storico dell'arte che è divenuto; ad un altrove, che specifica la sua alterità nella distanza spaziale, un oggetto artistico che diversamente vive in un'alterità temporale. Il *déplacement* non nasconde per questo una linea di continuità. L'oggetto dell'etnologo e dello storico dell'arte si qualifica come "l'altro", mentre la ricerca è chiamata in entrambi i casi a misurarsi con un'alterità che contiene in sé il problema dell'identità. La relazione con popoli e culture lontane impone un'analisi della propria posizione d'osservazione, così come indagare il passato significa relazionarsi ad un altro che informa e definisce il presente. La relazione con l'altro è dunque condizione necessaria per la definizione dell'identità, come dimostrano gli studi di Benveniste circa il rapporto tra l'"io" e il "tu" nel linguaggio²⁵.

If I ask the question of alterity it is because it concerns me in my being-as-subjet. The passage to art has something of the same thing, there is an alterity in art that concerns me in the same way. [...] relating to the past as well as to distance is always a matter of alterity and a matter of identity (the past, the distance as such part of our present culture)²⁶.

L'attività storico artistica di Damisch non si nutre pertanto di un semplice e vago interesse per l'antropologia, ma riconosce nella ricerca e nel mestiere dell'etnologo un punto di riferimento; una forma su cui strutturare un'indagine storico-artistica capace di riconoscere nell'arte l'espressione di una necessità dell'uomo, e nell'opera un altro destinato ad interrogare, come soggetto e come uomo, chiunque si trovi al suo cospetto²⁷.

²⁵ Utilizzando il pronome "io" il soggetto stabilisce la propria soggettività, ma è necessario che una seconda persona lo riconosca perché vi sia un'affermazione di identità. Cfr. E. BENVENISTE, *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano, 1971, p. 312.

²⁶ Y. A. BOIS, *A conversation*, cit., p. 16.

²⁷ Non a caso Damisch riconosce come ulteriore punto di forza della cultura americana la scelta di inserire l'antropologia nella formazione dello storico dell'arte. Sottolinea la qualità di storici dell'arte francesi formati, come lui, dai seminari di Lévi-Strauss, e ricorda della frequentazione da parte di Meyer Schapiro dei seminari di Franz Boas. (Intervista).

I.3 La formazione storico artistica con Francastel

Il *déplacement* appena accennato anticipa il terzo nucleo della formazione di Damisch. Dopo aver concluso la sua esperienza filosofica, e resistito all'attrazione per l'antropologia, questi individua gli oggetti artistici quale specifico campo d'interesse, concentrando verso questi ultimi i suoi studi. Sarà Merleau-Ponty ad indirizzarlo verso Pierre Francastel, con l'esplicito intento di sottrarlo alla linea storicista proposta da André Chastel alla Sorbonne²⁸. I seminari di Francastel a l'École Pratique sono il luogo in cui Damisch consolida la sua passione per l'arte, nonché il contesto in cui matura l'incontro con uno storico dell'arte al quale riconoscerà di dovere tutta la sua formazione storico-artistica²⁹.

La ricerca di Francastel si articolava allora entro due oggetti: una storia sociale dell'arte, di cui fu precursore, che lo conduceva ad indagare ciò che lui stesso definì il linguaggio figurativo di un'epoca; un pari interesse per l'arte del medioevo e la produzione artistica contemporanea³⁰. Due assi destinati ad influenzare tanto nella tangenza, quanto nello scarto la modalità d'analisi che sarà propria di Damisch. Rispetto ad una ricerca finalizzata ad individuare il sistema di un'epoca questi definirà il suo interesse ciò che in un'epoca cerca di fare sistema. La posizione assunta da Francastel nel dibattito che opponeva in quegli anni strutturalismo e storia, sarà per Damisch stimolo di un'analisi circa le risorse dello strutturalismo, e i limiti di una storia dell'arte asservita alla storia³¹. Diversamente, l'attenzione simultaneamente rivolta da Francastel all'arte passata e presente segnerà in modo indelebile una prospettiva di ricerca che spingerà Damisch a

²⁸ (Intervista).

²⁹ "Tout ce que j'ai appris sur l'histoire de l'art je le dois à Francastel, et puis à Schapiro". (Intervista).

³⁰ Y. A. BOIS, *A conversation*, cit., p. 4. Damisch sottolinea il grande fascino esercitato dalla struttura polare dei seminari di Francastel. Quest'ultimo articolava le lezioni in due sezioni distinte, una dedicata all'arte medievale e moderna, l'altra alla produzione contemporanea, il tutto con uno scarto di soli dieci minuti. Damisch risconterà la stessa struttura nei corsi di Meyer Schapiro. (Intervista).

³¹ "But what interested me in Francastel was what he rejected. There was a whole aspect of Francastel's work that was concerned with the problem of what he called "figurative language" which he wanted to investigate in a systematic way, and yet there was a total refusal of structuralisme on his part. He was taken up by the dispute between structuralisme and history-it was the moment when Sartre or Lucien Febvre argued against Lévi-Stauss-and he was caught up with this". Cfr. Y. A. BOIS, *A conversation*, cit., p. 5.

riconoscere nel presente il punto d'avvio necessario e ineliminabile di ogni indagine dell'arte del passato.

Il contatto con Francastel è inoltre per Damisch l'occasione per coltivare un interesse per la prospettiva. L'attenzione per il dispositivo prospettico, maturato nei mesi della tesi, era destinato ad incontrare uno dei poli dell'indagine di Francastel. A contatto con quest'ultimo approfondirà le sue conoscenze storico-artistiche sull'argomento, mentre le ricerche del maestro contribuiranno a definire in negativo - nell'accezione fotografica del termine - la peculiarità delle sue riflessioni sulla prospettiva. Questa si configura infatti come terreno privilegiato, sul quale è più facile misurare le divergenze tra due studiosi e due modelli di storia dell'arte³². Alla considerazione della prospettiva come dispositivo rappresentativo proprio di un periodo storico, compreso tra il Rinascimento e il Cubismo, Damisch opporrà un'analisi che oltrepassa termini storici e confini disciplinari. Il confronto tra i due testi lascia emerge tutta la distanza tra un indirizzo di ricerca ancorato alla storia e votato alle sistematizzazioni, e un'analisi, quale quella di Damisch, marcata dalla riflessione filosofica e interessata alle storie plurali.

In questo senso se il rapporto maestro-allievo e la coincidenza degli oggetti d'analisi, impediscono a Damisch di valutare debiti e scarti nei confronti di Francastel³³, questa prossimità acquisisce per noi il valore di un correttivo ottico utile a sfumare divergenze, che la sola lettura dei testi potrebbe indurci ad assolutizzare.

³² Cfr. P. FRANCASTEL, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme*, Audin, Lione 1951, tr. it., *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al cubismo*, Einaudi, Torino 1957; H. DAMISCH, *L'origine de la perspective*, cit.

³³“Je peux parler de Merleau-Ponty beaucoup mieux que de Francastel parce que j'ai été beaucoup plus proche de Francastel que de Merleau-Ponty. Parce que mes objets sont beaucoup plus proches de ceux de Francastel. Merleau-Ponty, j'ai une distance, je ne fais pas de la philosophie. [...] Je ne peux pas, je suis incapable d'écrire un livre sur ce que je doit à Francastel. Alors que Merleau-Ponty je pourrait le faire, parce que il y a une distance. Francastel je ne pourrais pas, parce que il y a des choses qu'on ne voit pas, on est trop proche, on est trop près. Mais il a été capital.”(Intervista)

I.4 Il rapporto con Meyer Schapiro

Se Francastel rappresenta il maestro cui Damisch deve la sua formazione storico artistica, quest'ultima ricevette un'impronta non meno determinante dall'incontro con Meyer Schapiro. Il rapporto con lo studioso americano si colloca in una fase successiva della vita di Damisch, e proprio per questo motivo beneficia di una maturità e di una consapevolezza diversi. Damisch ha già una solida formazione storico artistica, sulla quale si intravedono le tracce che caratterizzeranno la peculiarità della sua ricerca. È anzi la profonda assonanza tra queste ultime e le ricerche del lituano a determinare la prossimità dei due studiosi. Schapiro diviene modello cui guardare, assumendo allo stesso tempo la funzione di un catalizzatore, capace di esplicitare ambiti d'interesse e modalità di ricerca già in nuce nel giovane storico dell'arte francese. La storia dell'arte di Schapiro rappresenta infatti il modello più prossimo per caratteri e obiettivi alla sensibilità di Damisch; nei suoi testi rintraccia l'emblema di una storia dell'arte in cui la ricerca storico artistica si nutre di un'acuta riflessione teorica; nelle sue analisi riconosce l'espressione più prossima alla sua vocazione di *historien et philosophe de l'art*. Schapiro è dunque maestro, modello, ma soprattutto specchio in cui il giovane storico dell'arte può focalizzare e prendere coscienza della propria specificità.

A contatto con lo storico dell'arte lituano acquisisce la consapevolezza dell'impossibilità di una ricerca sulla produzione artistica del passato che tralasci lo studio dell'arte contemporanea³⁴. Al riguardo le ricerche condotte da Damisch senza soluzione di continuità dal Rinascimento alle Avanguardie, rinviano alla polarità, arte medievale-arte contemporanea, di cui si nutre, ed entro cui si muove la produzione critica di Schapiro.

Il secondo grande debito riconosciuto da Damisch nei confronti di Schapiro è la sua apertura alla psicoanalisi, cui era già stato esposto durante i seminari di Merleau-Ponty. Se la frequentazione di questi ultimi era stata occasione per la lettura di testi di Freud e Lacan, l'esempio schapiriano si rivelerà determinante per la scelta di condurre un discorso psicanalitico sulle

³⁴ La frequentazione dei seminari di Francastel aveva fornito a Damisch una prima esemplificazione di questa consapevolezza. Cfr. Paragrafo I.3.

opere d'arte. Una scelta che dimostrerà a Damisch non i benefici di una piana applicazione della psicoanalisi al campo artistico, quanto piuttosto la ricchezza derivante dall'adozione di una prospettiva psicanalitica nell'indagine storico-artistica. Il contatto con la disciplina avrebbe infatti il valore di un *déplacement*, capace in quanto tale di condurre sull'opera uno sguardo nuovo, di indirizzare su questa domande di altra natura. Nelle pagine di Damisch sono frequenti i rinvii a Freud e Lacan, mentre alcuni saggi scaturiscono direttamente da una sensibilità per problematiche legate alla psicoanalisi. In questo senso *Le jugement de Paris*³⁵, dedicato all'analisi della funzione psicologica e sociale dell'arte e della bellezza, si configura come la massima espressione del connubio tra l'indagine degli oggetti artistici e l'interesse per la disciplina psicanalitica. Potremmo anzi dire che in questo senso Damisch supera lo stesso Schapiro, ancora vincolato ad un utilizzo pionieristico della psicoanalisi, e ad una applicazione di categorie psicanalitiche in campo storico artistico; in Damisch infatti l'intento non sarà più trovare nella psicoanalisi risposte a problemi artistici, quali l'origine di una forma o la ragione della sua ricorrenza³⁶, quanto piuttosto formulare davanti alle opere domande pertinenti alla disciplina psicanalitica³⁷. In questo senso la psicoanalisi si configura come un *déplacement*, giacché acquisisce la funzione di spostamento ermeneutico nell'indagine storico-artistica.

Sempre a proposito del suo rapporto con Schapiro, Damisch dichiarerà una vera e propria attrazione per la felicità con cui la sensibilità formalista e la speculazione teorica convivevano nelle pagine dello storico dell'arte lituano³⁸. L'acutezza con cui descrive bassorilievi delle cattedrali gotiche o la superficie pittorica di un'opera contemporanea, traducono un'attenzione

³⁵ H. DAMISCH, *Le jugement de Paris. Iconologie Analytique I*, cit.

³⁶ Mi riferisco in questo senso al saggio schapiriano dedicato all'analisi delle mele di Cézanne. La psicanalisi in questo caso getta luce sulla funzione assunta dalle mele nell'economia della vita dell'autore, fornendo allo stesso tempo una spiegazione della loro ricorrenza. Cfr. M. SCHAPIRO, *Le mele di Cézanne, Saggio sul significato della natura morta (1968)* in *L'arte moderna*, Einaudi, Torino 1986, pp. 3-46.

³⁷ Per un'analisi approfondita del rapporto che Damisch stabilisce con la psicoanalisi e una disamina del modo in cui, in alcuni dei suoi studi, il dominio artistico si intreccia alle problematiche indagate dalla psicoanalisi rinvio al paragrafo IV. 3, dedicato all'analisi de *Le jugement de Paris*, e al capitolo VIII relativo all'iconologia analitica

³⁸ "Lui, qui a été considéré l'initiateur de l'histoire sociale de l'art, l'histoire qui comprend comment l'art fonctionne, mais puis il a été un des plus grands formalistes; c'est cet espèce de paradoxe qu m'intéresse chez lui." (Intervista).

per la specificità visiva dell'opera destinata a dialogare con una ricerca essenzialmente teorica. In questo binomio Damisch riconosce un grande merito di Schapiro:

Car Schapiro est sans nul doute, de tous les historiens d'art de sa génération, celui qui a le mieux compris qu'il ne saurait y avoir d'histoire de l'art qui n'aille sans quelque théorie, mais non plus de théorie qui ne s'ordonne, qui ne doive s'articuler à beaucoup d'histoire³⁹.

La convivenza di interesse formale e teorico formerà lo stesso Damisch, il quale articolerà le sue analisi sulla stessa polarità, sovrapponendo la profondità della riflessione teorica all'osservazione della visibilità dell'opera.

La produzione di Schapiro costituisce un esempio anche per la molteplicità di direzioni entro cui si muove. I suoi testi si qualificano per Damisch come emblema di un'indagine strutturata sull'attraversamento continuo di discipline diverse, e modellata dall'assunzione di prospettive d'analisi continuamente difformi. Così descrive il suo procedere ermeneutico-argomentativo:

Soucieux qu'il aura été de travailler plutôt à déplacer les problèmes et de prendre langue avec les discours les plus divers, non pour les appliquer à l'élucidation des procédures et des productions de l'art, mais dans l'idée de les mettre eux-mêmes à l'épreuve d'un objet essentiellement polymorphe et- si j'ose dire- perverse⁴⁰.

Una modalità d'analisi destinata ad incontrare l'interesse del giovane Damisch per la prossimità sia al polimorfismo della sua formazione sia alla problematicità della sua ricerca. Lui stesso giustificherà più tardi il suo modo d'analisi, riferendosi al carattere plurale delle forme assunte dal pensiero:

Se non è proprio possibile ricercare delle relazioni di causa-effetto o di derivazione tra le varie manifestazioni, tra le varie produzioni relative ai campi eterogenei e se i

³⁹ H. DAMISCH, *La peinture prise au mot*, in "Critique" 370 (mars 1978), p. 278.

⁴⁰ *Ivi*, p. 279.

legami che si intrecciano tra i diversi settori del sapere sono di solito di carattere analogico o immaginario, o addirittura fantastico, tali incontri impongono nondimeno di rifiutare la settorialità dei discorsi imposta dalla divisione accademica del sapere e di interrogarsi sulla molteplicità irriducibile e necessaria delle forme assunte dal lavoro del pensiero⁴¹.

Su un piano prettamente storico artistico Schapiro, animato da una sensibilità filosofica il secondo, i due manifestano la stessa necessità di analizzare l'opera con un rinvio costante a campi disciplinari diversi, e un *déplacement* continuo delle prospettive d'indagine. Una tangenza deducibile anche dall'effetto prodotto dalla lettura dei loro testi. Con queste parole Damisch descrive i testi schapiriani:

En fait, il est peu des textes, parmi tous ceux qui nous sont donnés à lire en ce domaine, qui soient plus excitants pour l'esprit que celui-là; à condition toute fois d'y prendre quelque peine, Schapiro sachant laisser à son lecteur le soin de tirer des ses analyses les conclusions théoriques qu'il voudra. Ce qui fait [...] qu'à lire on ne peut que se sentir meilleur, j'entends un peu plus intelligent⁴².

Mentre parole non dissimili commentano la sua *L'origine della prospettiva*:

Si tratta di un'opera dal carattere essenzialmente speculativo, segnata da una straordinaria profondità ed erudizione, che illumina, ma che lascia vaste zone d'ombra, che potrebbe insomma anche deludere chi, ingenuamente, andasse alla ricerca di punti fermi, di piccole certezze o di rapide sintesi conclusive, ma che non può non affascinare e contagiare d'entusiasmo di chi nell'esercizio continuo del pensiero critico e nella continua messa in discussione di quanto precedentemente acquisito vede l'unica strada possibile per la storia e la critica d'arte⁴³.

In entrambi i casi viene sottolineato il carattere stimolante dei testi, mentre attraversamento disciplinare e *déplacement* speculativo si definiscono quali caratteristiche di una ricerca aperta. Non a caso Linda Serdel, riferendosi ai testi di Schapiro, rinvia il procedere argomentativo dello studioso al modello

⁴¹ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 236.

⁴² IDEM, *La peinture prise au mot*, cit., p. 278.

⁴³ G. SACCHI, *Hubert Damisch. L'origine della prospettiva*, Guida Napoli editore, in "Op. cit. Selezione della critica d'arte contemporanea" n. 90 (maggio 1994), p. 38.

del commento talmudico della Tora⁴⁴; mentre, con evidente analogia, Damisch riconosce nelle prospettive trasversali di Piet Sanredam l'esplicitazione visiva della sua modalità d'analisi⁴⁵.

Il *déplacement* che caratterizza il paradigma ermeneutico dei due studiosi riflette e si collega alla molteplicità d'interessi di cui abbiamo già accennato. Damisch loderà Schapiro per l'immensa cultura e la varietà di letture, ma la stessa apertura caratterizza il profilo dello storico dell'arte alsaziano. I testi di quest'ultimo testimoniano continui attraversamenti disciplinari, e se la complessità della sua formazione giustifica l'intreccio di stimoli diversi, i contatti con matematici, antropologi, filosofi si esplicitano spesso in riflessioni condotte da prospettive diverse su oggetti di interesse comune⁴⁶.

Sarebbe comunque improprio tentare di descrivere i canali e il percorso intrecciato della formazione di Damisch, senza sottolineare la disponibilità di quest'ultimo verso ogni tipo di fonte. Lo storico dell'arte filosofo si caratterizza infatti per la capacità e la volontà di trarre stimoli da luoghi e contesti diversi: accanto agli ambienti accademici della Sorbonne o dell'École Pratique, sono infatti i gabinetti degli architetti, le sale di teatro, i cinema, le sale di jazz⁴⁷ a definire il suo profilo; questi ad alimentare la sua riflessione. Questa disponibilità mentale di base qualifica un carattere

⁴⁴ Cfr. G. PERINI, *Meyer Schapiro: incunaboli di una lettura semiótica dell'arte figurativa*, in M. SCHAPIRO, *Per una semiótica del linguaggio figurativo*, Meltemi, Roma 2002, p. 11.

⁴⁵ "What Sanredam reveals is what I hope is in play in my own work, namely, for one to be able to see things differently. That's I what I want to do, to succeed each time in displacing the objets slightly, and that point they gain their function as theoretical objets". Cfr. Y. A. BOIS, *A conversation*, cit., p. 11.

⁴⁶ Attualmente Damisch collabora con matematici in una ricerca sul labirinto. Damisch riconosce come emblematica in questa direzione la collaborazione di Erwin Panofsky e Alexandre Koyré a Princeton. Conformemente ai propri campi d'indagine i due studiosi condussero una ricerca sull'ellisse, che beneficiò nei risultati del loro fruttuoso dialogo. (Intervista).

⁴⁷ La sua passione per il jazz traspare in un recente contributo per la mostra sulla storia del Jazz tenutasi a Parigi, Rovereto e Barcellona. Cfr. H. DAMISCH, *Il jazz in bianco e nero e in tutti i colori*, catalogo della mostra *Il secolo del jazz. Arte, cinema, musica e fotografia*, Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (15 novembre 2008 - 15 febbraio 2009), Paris, Musée du Quai Branly (17 marzo - 28 giugno 2009), Barcellona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (21 luglio - 18 ottobre 2009), Skira, Milano 2008, pp. 21-29 ; versione francese originale *Le jazz, en noir et blanc et dans toutes les couleurs*, in *Le siècle du jazz*, Paris, coédition Skira Flammarion/Musée du Quai Branly, 2009.

specifico della sua personalità, permettendo di comprendere meglio la peculiarità della sua ricerca storico-artistica.

II

Historien/philosophe de l'art

II.1 *L'art, ça pense dans l'art*

La sua duplice formazione d'*historien et philosophe de l'art* ci aiuta a comprendere la specificità del suo rapporto con le opere e con la storia dell'arte. Damisch riconosce nell'arte un modo altro di fare filosofia, o meglio un modo per fare della filosofia attraverso oggetti che si qualificano come "altri" rispetto a quelli con i quali è solita lavorare la disciplina⁴⁸. L'idea fondamentale dalla quale muove è che vi sia un pensiero al lavoro nell'arte, un pensiero che non appartiene all'ordine del concetto, ma del pensiero⁴⁹. L'arte, ci spiega Damisch, non solo mostra ma pensa, mentre la specificità della sua riflessione risiede nel suo pensare attraverso modalità visive: "Il y a une pensée au travail dans l'art qui ne peut pas être ailleurs"⁵⁰. In queste affermazioni Damisch marca il superamento dei miti romantici, ricollegandosi ad una tradizione che aveva acquisito piena consapevolezza del carattere riflessivo della propria attività artistica. Nel suo trattato Leonardo affermava:

non isprezzare questo mio parere, nel quale ti si ricorda che non sia grave il fermarti alcuna volta a vedere nelle macchie de'muri, o nella cenere del fuoco, o nuvoli o fanghi, od altri simili luoghi, ne' quali, se ben saranno da te considerati, tu troverai invenzioni mirabilissime, che destano l'ingegno del pittore a nuove

⁴⁸ L'interesse di Damisch per l'arte, e il suo riconoscimento quale lavoro del pensiero hanno una collocazione e una giustificazione storica ben precisa. La storia dell'arte costituiva all'inizio del secolo la disciplina d'avanguardia all'interno delle scienze dell'uomo, tanto che studiosi come Jacques Derrida e Gilles Deleuze ne riconoscevano la carica riflessiva, e linguisti come Roman Jakobson leggevano con grande interesse testi di Alois Riegl e Heinrich Wölfflin (Intervista).

⁴⁹ Si comprende l'aspetto generico e apparentemente tautologico di tale affermazione se si considera che il pensiero cui Damisch fa riferimento non è unicamente l'attività psichica cosciente. Le matrici fenomenologiche derivategli dall'alunnato presso Merleau Ponty, l'interesse per un visivo inteso come strumento di organizzazione del reale, unitamente a una vocazione antropologica e un crescente interesse per i meccanismi messi in luce dalla psicoanalisi costituiscono in effetti i cardini di una ricerca destinata ad ampliare l'orizzonte della conoscenza, o meglio a dimostrare come, accanto a un *cogito* che lavora in termini concettuali, questa faccia posto a modalità non verbali e dinamiche inconscie.

⁵⁰ (Intervista).

invenzioni di componenti di battaglie, d'animali e uomini, come vari componenti di paesi e di cose mostruose, come di diavoli e simili cose, perché saranno causa di farti onore; perché nelle cose confuse l'ingegno si desta a nuove invenzioni⁵¹.

Parole che ci consegnano dell'artista un profilo profondamente diverso dall'immagine romantica cui ci ha abituati il XX secolo⁵². Per Leonardo il pittore pensa, scopre, inventa, mentre la pittura qualifica se stessa come pratica intellettuale votata ad una partecipazione attiva nell'ordine del pensiero. Le posizioni di Damisch sono sorprendentemente prossime, e risultano illuminate dalla stessa consapevolezza: impossibilità di ridurre l'attività del pittore ad un lavoro puramente tecnico, o di considerare le opere mera illustrazione della cultura storica di un'epoca, giacché queste sono allo stesso tempo atto del pensiero e pensiero in immagine.

Il riconoscimento dell'arte quale attività riflessiva, nell'accezione attiva del termine, impone però a Damisch una precisazione circa il ruolo dell'arte all'interno dell'ordine cognitivo. Attribuire all'arte una partecipazione attiva nella sfera del pensiero richiederà una valutazione della sua esatta collocazione all'interno del quadro generale della teoria della conoscenza, nonché una considerazione più precisa del rapporto che intercorre tra l'arte e le altre forme, meglio specificate, della conoscenza. Sostenere che l'arte pensa non significa infatti per Damisch affermare che questa pensi in termini cognitivi, né avanzare la possibilità di compararla in blocco alle

⁵¹ LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura*, par. 63, ed. Giunti, Firenze 1995.

⁵² La concorrenza all'interno di uno stesso individuo della pulsione creatrice e della pulsione investigativa, costituivano ancora all'inizio del XX secolo uno dei *topos* e dei temi favoriti della letteratura artistica. Proprio in relazione a Leonardo si può far riferimento al saggio freudiano del 1910; un testo in cui la trattazione psicanalitica si ricollega ad una lunga tradizione che aveva attribuito alla pulsione conoscitiva la responsabilità di inibire la vocazione creativa dell'artista. Rintracciamo in Vasari una prima lettura antinomica di queste pulsioni: nella leggenda sulle ultime parole di Leonardo, o negli aspri giudizi condotti sull'attività di Paolo Uccello. Le stesse tematiche ritornano nella letteratura artistica che all'inizio del secolo analizzava Piero della Francesca, considerando la sua produzione artistica pietrificata dalla ricerca matematica. Le parole di Bernard Berenson, Alfred Woltmann, Adolfo Venturi, sono al riguardo emblematiche di una scissione forte tra l'arte e la scienza, tra il dominio dell'intuizione e quello del concetto, che risale a Vasari, e trova nuova giustificazione nella riflessione filosofica di Benedetto Croce. Proprio in relazione a quest'ultima Damisch fornisce i presupposti di una lettura capace di ridurre la dicotomia con la quale viene solitamente inteso il rapporto spirito poetico-spirito scientifico sostenuto dal filosofo italiano. Per una trattazione più ampia del problema rinvio a H. DAMISCH, *Un souvenir d'enfance*, cit., pp. 1-41.

altre forme della conoscenza⁵³. Questo presupporrebbe il riconoscimento dell'arte come un dominio coerente nella sua modalità d'attività, omogeneo nella sua essenza, ma soprattutto capace di condurre ad "una" conoscenza specifica. Per lo storico dell'arte filosofo al contrario l'arte si inserisce tra le molteplici forme del pensiero; fornisce dispositivi e paradigmi che ci permettono di pensare, ma la sua riflessione non conduce ad "una" conoscenza⁵⁴. Sebbene l'arte partecipi ad alcuni processi di ordine conoscitivo, non possiede un ambito di competenza definito in virtù del quale sia possibile isolarla e classificarla accanto alle altre discipline. Come della prospettiva dichiarerà di non poter raccontare che *des histoires*⁵⁵, i termini plurali sono per Damisch i soli capaci di rendere ragione di una conoscenza quale quella artistica che si qualifica in termini di incontri e rapporti. È indicativo che alla domanda *L'art est-il une connaissance?*⁵⁶ Damisch abbia risposto in questo modo:

l'art est-il, non pas connaissance, mais *une* connaissance? Or, la réponse qui nous est demandée variera dans sa forme même, en fonction du contexte. Je m'en tiendrai à deux exemples: l'art ne saurait avoir la même valeur, la même fonction cognitive, dans le cadre d'une culture placée sous l'invocation du mythe ou de la religion, ou dans celui d'une culture dominée, comme l'est aujourd'hui la nôtre, par la science et la technique. La part que l'art a pu prendre à la constitution des grands panthéon, tels que ceux de la Grèce antique ou de l'Inde médiévale, le rôle qu'il a joué dans le développement de la mythologie comme science [...] revèlent assurément d'une activité de connaissance caractérisée. Ainsi en aura-t-il été, a *fortiori*, encore que sous de tout autres formes et moyennant de tout autres détours, des rapport singulièrement complexes que l'art a de tout temps entretenus avec la géométrie, et de part qu'il a pu prendre à la constitution de cette science, du rôle qu'il a pu jouer dans son développement⁵⁷.

⁵³ IDEM, *Histoires perspectives, histoire projective*, in Roger-Pol Droit (éd.), *L'Art est-il une connaissance?*, actes du 4 forum Le Monde-Le Mans, Paris, Le Monde Ed., 1993, p. 168.

⁵⁴ Nella nostra conversazione rispose con questa domanda al mio interrogativo circa il ruolo cognitivo dell'arte: "Qu'est-ce qu'on apprend de l'art? Posons le problème autrement. Qu'est-ce qu'on peut apprendre de l'art? S'il est une connaissance on peut apprendre quelque chose. Qu'est-ce que on peut apprendre de l'art? Voyez je crois qu'on doit se méfier de ce mot cognitif". (Intervista).

⁵⁵ H. DAMISCH, *Histoires perspectives, histoires projectives*, cit., p. 173.

⁵⁶ Questo era il titolo del forum.

⁵⁷ *Ivi*, p. 167-168.

La risposta traduce l'insofferenza per sistemi e definizioni generali, ma nello specifico intende contrapporsi al tentativo di attribuire confini epistemologici ed obiettivi ermeneutici ad un pensiero che diversamente non possiede un dominio definito. L'arte per Damisch non ha una conoscenza perché pensa in tutte le direzioni⁵⁸, in un movimento continuo che la conduce ad intrecciare rapporti diversi e trasversali con ambiti disciplinari difformi. Per questo motivo di contro al tentativo di alcuni filosofi di individuare il dominio specifico dell'arte⁵⁹, le sue analisi si concentrano su casi storicamente circoscritti, in cui sia possibile registrare interferenze ed echi tra arte e scienza, arte e matematica. Si inseriscono in questa ottica le sue ricerche sulla prospettiva, volte a mostrare come attraverso *le détour* di un dispositivo pittorico si siano affermate problematiche destinate ad uno sviluppo nel campo scientifico e filosofico⁶⁰. Sullo stesso sfondo si inserisce il più recente interesse di Damisch per un problema quale quello dell'astrazione⁶¹, in cui l'arte avrebbe incontrato sia la geometria sia la musica.

L'arte dunque non solo pensa, ma esercita il suo pensiero in tutte le direzioni. Per questo motivo piuttosto che definire la specificità della sua riflessione riferendoci ai confini di un campo conoscitivo, sarà più corretto parlare dell'arte come di un nodo, inserito in una rete più ampia, e destinato ad intrecciare fili diversi per natura, origine e direzione. A tale complessità,

⁵⁸ “Si on veut faire de la bonne histoire de l’art il faut faire de la psychanalyse, il faut un peu d’économie, il faut faire de la linguistique. Ça ne veut pas dire qu’on fasse de l’histoire de l’art linguistique, ou qu’on fasse une histoire de l’art psychanalytique, mais il faut être, un petit peu informés, un minimum, pour essayer de se retrouver, parce que dans l’art ça pense en tous les sens et ça travaille en tous les sens, et on ne peut pas ignorer qu’il ait des problèmes des marchés aussi bien que des problèmes d’articulation sémiotique. Il y a de tout dans l’art. Il faut tenir tous les bouts de la corde à la fois, tous les bouts du fil à la fois.” (Intervista).

⁵⁹ H. DAMISCH, *Histoires perspectives, histoires projectives*, cit. p. 168.

⁶⁰ La massima espressione delle ricerche condotte da Damisch sulla prospettiva è il testo *L’origine della prospettiva*, per la cui analisi rinvio ai capitoli IV.2.

⁶¹ L’astrazione costituisce uno dei più recenti campi d’interesse di Damisch. Cfr. H. DAMISCH, *Remarks on Abstraction*, in “October”, n. 127 (winter 2009), pp. 133-154. Il saggio costituisce il primo di una serie di articoli che l’autore intende dedicare al tema dell’astrazione. In particolare, il testo raccoglie alcune riflessioni che lo studioso aveva presentato al Centre Georges Pompidou alla fine degli anni Novanta per l’organizzazione di una mostra da organizzare in occasione della riapertura del centro nell’anno 2000. La mostra, che avrebbe dovuto avere come titolo *La Dispute de l’abstraction/The Dispute over abstraction*, non fu mai realizzata e molte delle ricerche fin lì condotte dallo studioso confluirono in questo articolo, come l’autore racconta nell’incipit dello stesso. “I intended to treat, by means of an essentially visual form, one of the great questions - that of abstraction - which has crisscrossed, enlivened, oriented, and, to a large extent, programmed the art of the twentieth century in its form as much as its content.” Cfr. *Ivi*, p. 133.

secondo Damisch, lo storico dell'arte dovrà uniformare sia la sua formazione, sia la modalità della sua ricerca. Alla competenza storico artistica dovranno affiancarsi minime conoscenze linguistiche, psicanalitiche, economiche, giacché solo una molteplicità di strumenti permetterà di analizzare le opere nel rispetto della loro pluridirezionalità. Lo scopo non sarà ovviamente giungere ad una storia dell'arte psicanalitica o economica, né applicare nel campo storico artistico categorie proprie di altre discipline, quanto moltiplicare le prospettive dalle quali considerare la complessità delle opere.

Mantenere il nodo nella processualità della ricerca significherà invece non arrestarsi alla considerazione di ciò che l'opera rappresenta, al suo dove e al suo quando, quanto rimettere in atto il pensiero che la pervade, lasciandosi pungere. Se infatti l'opera pensa è anche vero che fa pensare, e, anche in questo caso, al di là della linearità del tempo e dello spazio. Relativamente al problema dell'analisi dell'opera d'arte Damisch afferma:

le problème, pour qui en écrit, ne devrait pas tant être d'écrire *sur* la peinture, que de tâcher à faire *avec* elle, sans prétendre en effet la comprendre mieux que ne le fait le peintre, mais dans l'idée plutôt [...] d'y voir un peu plus clair, grâce à la peinture, dans les problèmes qui occupent lui-même, et qui ne sont pas seulement, ni même d'abord des problèmes de peinture - le seraient-ils, il ne lui resterait plus alors qu'à s'adonner lui-même à cet art⁶².

II.2 Il ruolo della storia nella storia dell'arte

Una volta riconosciuto nell'arte il luogo di un lavoro che partecipa della riflessione filosofica decade necessariamente il dogma storico che induce a considerare l'arte il prodotto visivo della cultura del tempo. Se l'arte è riflessione, nel senso attivo del termine, è facile intuire la posizione di Damisch nei confronti del dogma storicista sul quale la storia dell'arte ha ancorato la sua giustificazione epistemologica.

⁶² H. DAMISCH, *La peinture est un vrai trois*, in *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture*, Seuil, Paris 1984, p. 288.

Secondo l'assioma storicista l'opera d'arte costituirebbe l'espressione di un periodo storico, ma, cosa ancor più importante, sarebbe possibile formulare il suo *meaning* solo ed esclusivamente in termini storici. L'espressione più recente di questo indirizzo di ricerca sarebbe rappresentata dalla posizione espressa da Michael Baxandall in *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*⁶³. In questo testo l'analisi delle strutture del mercato d'arte del Quattrocento, e in generale della vita sociale, si qualificano come strumenti adatti ad una ricostruzione delle abitudini visive del pubblico del tempo. L'archeologia di giudizio non è in realtà che la base di un progetto più ampio, finalizzato a ricostruire l'occhio del tempo nell'illusione di poter condurre sulle opere lo stesso sguardo che vi indirizzavano gli uomini del Quattrocento. Il progetto si qualifica per Damisch tanto utopico nei suoi fini, quanto illegittimo nei suoi presupposti; non solo è impossibile cancellare lo scarto temporale che divide un uomo del XX secolo dal suo omonimo del XV, ma è ancor più scorretto postulare l'unicità di "un" occhio del Quattrocento. Non è lo stesso occhio che guarda un'opera di Masaccio e Paolo Uccello, così come non esiste un occhio che possa guardare allo stesso tempo un quadro di Salvator Dalì e di Piet Mondrian⁶⁴.

Le accuse di Damisch contro tali modelli positivisti si moltiplicano nei suoi testi, mentre diviene spesso esplicita l'insofferenza per una storia dell'arte soggiogata alla tirannia della storia. Una più ampia contestualizzazione e alcune precisazioni sono comunque necessarie per comprendere il senso di queste critiche, che costituiscono un riferimento costante nei testi dello storico dell'arte filosofo.

⁶³ M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Einaudi, Torino 2001.

⁶⁴ "Je pense que le projet de Baxandall, qu'il est insoutenable; il est un très grand historien d'art, mais je ne crois pas du tout à l'histoire de l'art qu'il fait. Je ne crois pas du tout à l'idée qu'on puisse retrouver la façon de regarder qui était celle des gens du XV siècle. D'abord, je n'en crois pas parce que si on vous demandait quell'est la façon de regarder des gens d'aujourd'hui, vous seriez bien embarrassée de répondre. Quel est l'oeil du XX siècle, ou du XXI siècle? Il faudrait multiplier par cent l'étendue des recherches que Baxandall a fait sur le XV siècle pour essayer de commencer à comprendre quelque chose sur ce qui se passe dans l'art du XX siècle. Voir le Surréalisme et Mondrian à la fois, est-ce que c'est le même oeil qui regarde Dalì et qui regarde Mondrian? Je ne crois absolument pas. C'est nous qui regardons les tableaux et il fait partie de l'art. Nous, qu'est-ce que nous, c'est une grande question. En tous cas l'histoire ne passe pas par là. Les réserves que j'ai à faire sur l'histoire c'est que je ne crois pas que l'histoire permet de poser les vrais problèmes. Elle nous aide à apporter des réponses aux problèmes, mais..." (Intervista).

Acquisiscono infatti una prospettiva diversa una volta reinserite nel contesto degli studi storico-artistici della Francia del dopoguerra⁶⁵; un *milieu* dominato dall'indirizzo storicista e da una figura, quella di Chastel⁶⁶, che operò una vera e propria censura nei riguardi di testi di carattere più teorico⁶⁷. Un'analisi più puntuale sarà invece utile per precisare il senso di quelle critiche ed evitare il rischio di definire la sua posizione come a-storica o anti-storica. L'insofferenza di Damisch per una disciplina assoggettata alla storia non implica infatti un rifiuto di quest'ultima, così come la sua formazione strutturalista non determina l'adesione ad un approccio a-storico. Al contrario i suoi testi colpiscono per una conoscenza storica che si dimostra tanto ampia nella sua complessità, quanto puntuale nei suoi riferimenti⁶⁸. La storia è presente nei suoi testi, ma in una posizione, e con un ruolo diverso rispetto a quello tradizionalmente assegnatole nella disciplina.

È questo probabilmente uno dei punti nel quale è più profonda la divergenza dal maestro Francastel, giacché, mentre gli studi di quest'ultimo sono marcati dalla ricerca del linguaggio figurativo⁶⁹ di un'epoca, la ricerca di Damisch segue linee molto meno generali. Lì dove il primo cerca il sistema capace di uniformare e giustificare le produzioni di un'epoca, l'altro si

⁶⁵ La Sorbonne rappresenterà a lungo per Damisch il polo reazionario degli studi artistici, l'emblema di una storia dell'arte ancorata alla storia e chiusa ad ogni problematica di natura teorica. La sua attività di insegnante e di intellettuale parigino dimostreranno infatti una contrapposizione rispetto agli ambienti accademici ufficiali che lo porterà a svolgere la sua ricerca a l'École des Hautes Études.

⁶⁶ Ricordiamo come lo stesso Merleau-Ponty indirizzò Damisch da Francastel nel preciso intento di sottrarlo alla storia dell'arte chasteliana.

⁶⁷ Non è un caso che la recente edizione francese del testo di Alois Riegl *Stilfragen*, sia stata pubblicata a quasi un secolo di distanza dall'edizione tedesca (1893), e che rechi una prefazione polemica di Hubert Damisch. Il disappunto dell'autore si indirizza in queste pagine contro un silenzio editoriale responsabile di aver impedito l'accesso del pubblico francese a testi teorici che avrebbero potuto svincolare la disciplina storica artistica da obiettivi puramente conoscitivi. Cfr. H. DAMISCH, *Le texte mis à nu*, prefazione a ALOIS RIEGL, *Questions de style*, Hazan, Parigi 1992, pp. IX-XXI.

⁶⁸ Lo dimostrano le sue indagini sulle tavole urbinati, testimoni di un'ampia conoscenza del contesto culturale del Quattrocento e degli inventari. Cfr. *L'origine della prospettiva* parte terza.

⁶⁹ Il concetto di linguaggio figurativo di un'epoca non è accettabile per Damisch nella sua stessa definizione. La scelta terminologica di Francastel introduce infatti nel campo artistico una categoria linguistica, destinata in quanto tale a fraintendere il meccanismo in atto nell'opera d'arte. Parlare di arte come di un linguaggio conduce a ridurre l'opera a messaggio e la storia dell'arte a decodifica. L'arte per Damisch non è linguaggio, e una metafora come quella indicata da Francastel risulta pericolosa e fuorviante. Proprio l'applicazione impropria di categorie linguistiche in ambito artistico, sarà infatti una delle cause che spingeranno Damisch ad allontanarsi dalla linguistica.

interessa a ciò che in questa cerca di fare sistema⁷⁰. Sarà anzi nel confronto con Francastel e nello scarto con la sua ricerca storico-artistica che Damisch sarà portato ad osservare:

What immediately interested me, however, was the perception that there are questions that emerge from within the historical field that can be posed in historical terms but that history itself cannot answer. That's what absorbed me: how is it that history can pose questions that is nonetheless cannot answer?⁷¹

Alcune domande, formulate dallo stesso Damisch, ci possono aiutare a comprendere la sua riflessione sulla storia nell'arte. Ne *L'origine della prospettiva*, riferendosi agli studi dedicati nel tempo a questo dispositivo rappresentativo, Damisch chiede:

Se storia c'è di che cosa è storia?⁷²

Al di là del contesto specifico nel quale si inserisce⁷³, la domanda testimonia il rifiuto da parte di Damisch del significato assoluto e assolutizzante della categoria storia. Di contro ad una cultura come quella occidentale, per la quale è usuale parlare di storia senza specificare il suo oggetto, per Damisch la storia è sempre storia di qualcosa, ed esiste solo nella misura in cui sia possibile precisare il suo oggetto. In questo senso l'incapacità di attendere ad analisi globalizzanti, di cui è prova la produzione di Damisch, non apparirà come un limite, quanto piuttosto come un articolo di principio cui uniformare le indagini. Nel rispetto di quest'ultimo Damisch si sottrae

⁷⁰ Il rapporto e lo scollamento dalla posizione di Francastel si misura osservando rispettivamente l'elaborazione del concetto di *aisthesis* e il suo definitivo superamento nel passaggio dalla *Teoria della nuvola* a *L'origine della prospettiva*; sotto l'influenza dell'*episteme* di Foucault e del linguaggio figurativo di Francastel Damisch aveva infatti coniato il termine *aisthesis*, al fine di indicare il quadro generale nel quale iscrivere la produzione dell'epoca, l'insieme delle sue componenti teoriche, delle sue domande. Si discosterà però progressivamente da questa categoria privilegiando all'analisi dei sistemi di un'epoca la considerazione di casi storici precisi. Il percorso si configura dunque come un abbandono del generale per il particolare; di sistemi globalizzanti per storie singolari nel carattere, plurali nell'intreccio.

⁷¹ Y. A. BOIS, *A conversation*, cit., p. 5.

⁷² H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit, p. 13.

⁷³ Nel testo la domanda risponde polemicamente a quelle trattazioni (da J. White a P. Francastel) che hanno indagato la prospettiva come linguaggio figurativo di un'epoca ben delimitata nei suoi termini; una prospettiva pertanto intesa come soluzione rappresentativa prodotta e giustificata da un contesto culturale, l'esaurimento del quale avrebbe determinato il suo superamento, e la sua sostituzione.

infatti alle grandi trattazioni cui è solita la storia dell'arte, concentrando le sue analisi su oggetti singoli dai quali muovono storie plurali. In questa direzione si sviluppa la stessa *L'origine della prospettiva*, il cui obiettivo non sarà fornire una, sola e globalizzante storia della prospettiva, quanto piuttosto un susseguirsi di storie prospettiche destinate a sovrapporsi; storie che, nella loro varietà, molteplicità e differenza non mireranno a restituire il percorso evolutivo del dispositivo, ma a renderlo operante.

La puntualizzazione iscritta nella domanda “se storia è di cosa è storia?” costituisce dunque un nodo fondamentale per comprendere il rapporto di Damisch con la storia. Utilizzare il termine storia in un'accezione assoluta indurrà infatti ad immaginare la storia come una forza attiva, in grado di produrre lavori artistici, legittimando ogni posizione tendente ad esaurire il senso dell'arte in termini storici. Diversamente, declinare il termine storia in funzione dell'oggetto che la produce significherà opporre ad un modello monolitico una nuova definizione del rapporto arte-storia.

Alla luce di queste affermazioni è possibile comprendere il percorso che conduce Damisch a domandarsi “di cosa l'arte è storia?”, mentre la sua risposta conferma ancora una volta la sua duplice natura di filosofo e storico dell'arte. L'arte per quest'ultimo non è il prodotto di un tempo, quanto la risposta storica ad un problema filosofico, destinato in quanto tale a superare confini disciplinari e temporali. In questa risposta c'è tutto il superamento della domanda scaturita dal contatto con la storia dell'arte di Francastel. La storia non può fornire risposte soddisfacenti ed esaustive perché il soggetto artistico risponde a problemi e domande di ordine transtorico, mentre storici sono solo i parametri entro i quali l'artista formula le sue risposte⁷⁴.

Queste considerazioni determinano ovviamente una completa riformulazione del ruolo della storia nella storia dell'arte; ne deriva infatti che il pieno significato di un lavoro artistico non potrà essere apprezzato attenendosi ai soli termini storici, così come ciò che vi è di storico in un

⁷⁴ E. VAN ALPHEN, *Moves of Hubert Damisch: thinking about art in history*, catalogo dell'esposizione “Moves, playing chess and cards with the museum”, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 1997, p. 102.

lavoro artistico potrà essere compreso solo ed esclusivamente considerando quest'ultimo l'articolazione storica di un problema transtorico⁷⁵.

É possibile verificare la coerenza di queste affermazioni analizzando i soggetti sui quali Damisch ha focalizzato la sua attenzione: né vasti problemi generali, né storie dell'arte sistematiche⁷⁶, bensì oggetti teorici⁷⁷. Oggetti dunque che abbiano una forza teorica, che siano all'origine di quelle storie di cui parlavamo, ma di cui la storia non sia in grado di svelare il senso. Non sarà sufficiente raccontare la storia per esaurirne senso, giacché questi oggetti non funzionano secondo norme storiche; al contrario sono posti in termini teorici, producono teoria e, nello stesso momento in cui obbligano ad interrogarci su cosa è teoria, forniscono i mezzi per procedere nell'analisi⁷⁸.

II.3 *Histoire/Théorie de l'art*

La ridefinizione del ruolo della storia ci introduce al binomio all'interno del quale la storia dell'arte è chiamata a lavorare secondo Damisch. Nella polarità teoria-storia sarebbe iscritta la possibilità di indagare un prodotto polimorfo quale l'arte, destinato a sottrarsi ad analisi unidirezionali e semplicistiche. Se l'opera d'arte è espressione storica di un problema transtorico, solo una prospettiva teorica permetterà di indagare il lavoro artistico come storia di qualcosa.

A questa consapevolezza Damisch era stato educato dal contatto con Meyer Schapiro, nella cui produzione riconoscerà il modello di una storia dell'arte

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ Nella nostra conversazione affermerà l'incapacità di scrivere storie dell'arte globalizzanti (dell'architettura, del XV secolo, dell'arte medievale). Diversamente da molti suoi colleghi, tra cui lo stesso Daniel Arasse, che riconoscono in queste trattazioni globali il loro campo d'indagine, Damisch confesserà il bisogno di lavorare su oggetti, che nella loro singolarità specificino il vago concetto di storia. (Intervista).

⁷⁷ La /nuvola/ e la prospettiva costituiscono due oggetti teorici cui Damisch ha concentrato a lungo la sua riflessione.

⁷⁸ Y. A. BOIS, *A conversation*, cit., p. 8. L'interesse di Damisch è per oggetti la cui forza teorica lo conduca alla riflessione; per oggetti che non siano riducibili alla storia, ma che producano storia. Sono questi stessi ad indicare allo storico dell'arte filosofo la modalità d'analisi da adottare, giacché come lui stesso dirà "ma méthode c'est l'objet". (Intervista).

costantemente nutrita di storia e teoria⁷⁹. Lo stesso binomio rimane comunque la base di ogni sua riflessione⁸⁰, nonché il presupposto di ogni sua analisi, al punto che potremmo riconoscervi la forma all'interno della quale Damisch struttura la sua storia dell'arte. Lo dimostrano alcuni titoli dei suoi testi: se *L'origine della prospettiva* potrebbe manifestare il proposito di raccontare la storia di un dispositivo rappresentativo, la lettura del testo consegna al lettore una riflessione di carattere marcatamente teorico; se il rinvio alla teoria è invece esplicito ne *Teoria della nuvola* la storia è implicitamente presente attraverso l'accezione greca del termine teoria come successione⁸¹.

Il binomio sintetizzato nei titoli si manifesta poi in tutta la sua ampiezza nella lettura dei testi, in cui non solo l'approccio storico non si contrappone all'indagine teorica, ma intreccia con quest'ultima un dialogo continuo e prezioso. Domande filosofiche, risposte storiche si alternano in un intreccio continuo, nel quale il Damisch filosofo sembra replicare al suo doppio storico. Tale è il legame tra i due termini del binomio, che la sua esplicitazione verbale acquisisce il tono di un assioma:

Pour faire de la théorie il faut faire de l'histoire, pour faire de l'histoire il faut faire de la théorie. Pas d'histoire sans théorie, pas de théorie sans histoire⁸².

In questa linea va collocato anche il Centre Histoire/Théorie de l'art, fondato all'interno de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales grazie alla lungimiranza di Damisch e all'appoggio di Le Goff⁸³. Il centro rispondeva ad un'esigenza di specificità, e aveva la funzione di difendere la storia dell'arte sul duplice fronte delle riduzioni storiche e filosofiche. Contro gli appetiti storicisti e la riduzione della storia dell'arte ad una storia sociale, il centro riaffermava la natura riflessiva della produzione artistica;

⁷⁹ H. DAMISCH, *La peinture prise au mot*, cit., pp. 278. Cfr. Paragrafo I.4.

⁸⁰ In un'intervista a Rosalind Krauss Damisch si esprime in questi termini: "but I never pronounce the word *theory* without also saying the word *history*. Which is to say that for me such an objet is always a theoretico-historical objet. Yet if theory is produced within history, history can never completely cover theory. That is fundamental for me. The two terms go together but in the sense in which each escapes the other". Cfr. Y. A. BOIS, *A conversation*, cit. p. 8.

⁸¹ Y. A. BOIS, *A conversation*, cit. p. 9.

⁸² (Intervista).

⁸³ Fu infatti Jaques Le Goff, allora presidente de l'ÉHÉSS a concedere a Damisch la possibilità di fondare nel 1977 il Centre Histoire/Théorie de l'art.

l'appellativo *théorie* serviva invece a prendere le distanze da una riduzione dell'arte entro il dominio dell'estetica, e delle opere all'interno di dispute esclusivamente teoriche. Nella sua originaria dizione di *Histoire/Théorie de l'art* il centro rifletteva i cardini essenziali di una ricerca fortemente marcata dal profilo di Damisch. La barra istituiva tra teoria e storia un rapporto di interdipendenza, che la successiva dizione Centre Histoire et Théorie de l'art avrebbe sciolto nella congiunzione *et*⁸⁴. La singolarità del complemento d'oggetto, *d'art*, traduceva invece la necessità di svincolarsi dalla tradizionale analisi classificatoria e conoscitiva delle arti a favore di una riflessione su ciò che è arte⁸⁵.

Accanto ai suoi testi, il centro costituisce dunque l'ulteriore espressione di una riflessione che conduce Damisch a riabilitare il ruolo della storia nell'arte, dell'arte nella storia, stravolgendo direzioni e modalità di ricerca. Se l'opera è risposta storica ad un problema transtorico, il suo tessuto si qualificherà come un intreccio, di cui l'analisi dello storico dell'arte sarà chiamato a rispettare l'ordito. Questo dovrà seguire i movimenti dei fili che la compongono, senza pretendere di sciogliere il nodo che li lega.

Mais on y trouvera aussi la preuve du danger qu'il peut avoir à s'en tenir à une vue strictement chronologique des développements d'une oeuvre de pensée comme peut l'être la peinture: à l'inscrire dans la diachronie, on court en effet le risque que se défasse le réseau subtil et entrecroisé des différents fils que le peintre s'efforce de tenir ensemble, ce réseau où il est pris dès son entrée en peinture et dont la tension fait le ressort de son oeuvre. C'est une chose que de tâcher à donner de ce qui se présente à l'occasion comme un noeud une représentation sur le plan, de façon à observer les points de croisement et, s'il est possible, les recenser, les dénombrer; c'en est une autre que de vouloir à toute force le dénouer: comme si la contradiction, en peinture comme ailleurs, était insupportable et qu'on doive s'en remettre au temps, ou à l'histoire, de la résoudre⁸⁶.

⁸⁴ Sarà Daniel Arasse a sostituire la barra con la congiunzione *et*, generando una dizione del centro, che Damisch qualificherà come contraddittoria, giacché “l'histoire c'est la théorie et la théorie c'est l'histoire”. (Intervista).

⁸⁵ La dizione sarà successivamente trasformata in *des arts*, riproponendo una modalità di fare storia dell'arte, secondo Damisch, classica: singolare nelle sistematizzazioni, plurale nelle divisioni (in epoche, stili, tecniche, completamente); disinteressata rispetto alla riflessione teorica. Parlare di arte piuttosto che di arti significa per Damisch scegliere di interrogarsi su ciò che vuol dire arte. (Intervista).

⁸⁶ H. DAMISCH, *La peinture est un vrai trois*, cit., pp. 288-289.

Dell'ordito dell'opera lo storico dell'arte cercherà di rimettere in atto il pensiero, mentre da un punto di vista temporale lavorerà al di là delle successioni diacroniche. Privilegerà più della sincronia strutturalista l'intreccio di linee temporali non più necessariamente orientate dal passato al presente.

Quest'ultima affermazione ci permette di introdurre un ulteriore tratto della storia dell'arte di Damisch, per spiegare la quale faremo ancora una volta riferimento ad un suo interrogativo:

the great question regarding history that never stops attracting me is- why do the works of the 400 still concern us?⁸⁷

L'interrogativo si rivela fondamentale poichè ci introduce all'interesse di Damisch per l'attrazione verso le opere⁸⁸, dall'altro permette di indicare la prospettiva temporale dalla quale l'autore analizza le opere. Questa si ancora e trova il suo principio nel presente, riconoscendo nello sguardo di un osservatore del XX secolo il punto di vista necessario e ineliminabile dal quale condurre l'indagine dell'arte del passato. Su questo punto è destinato a infrangersi ancora una volta il progetto baxandaliano di una storia dell'arte oggettiva, giacchè alla difficoltà di recuperare l'occhio del tempo si sovrappone l'impossibilità di eliminare lo sguardo di oggi⁸⁹. Tra l'occhio del tempo e lo sguardo di oggi la contrapposizione non si riduce però unicamente alla distanza temporale, giacché nello scarto tra l'occhio e lo sguardo si misura quello che Lacan definisce la *schize de l'oeil et du regard*. La scelta terminologica traduce dunque non solo un capovolgimento degli assi temporali, ma soprattutto la volontà di riconoscere nell'investimento del

⁸⁷ Y. A. BOIS, *A conversation*, cit., p. 9.

⁸⁸ Nel tempo l'interesse di Damisch ha progressivamente privilegiato l'analisi dell'arte nel suo lato performativo; in questo senso si collocano tanto le indagini circa le necessità che spingono l'uomo a produrre arte, quanto le riflessioni sulla funzione sociale ed esistenziale dell'arte, sugli effetti che le opere sono in grado di produrre sullo spettatore che si trovi ad osservarle. Per il primo nucleo sarà fondamentale il contatto con Dubuffet, la cui produzione artistica nasceva da una pulsione che spingerà Damisch a definire l'artista *le véritable Robinson*. L'attrazione che ci conduce come spettatori al cospetto delle opere è invece oggetto di una riflessione che trae spunto dal testo di Freud *Malaise de la civilisation*, e si esprime al massimo nei testi relativi alla sua ultima produzione. Per un'analisi più approfondita di questi due aspetti rinvio rispettivamente ai paragrafi VI.1 e al capitolo VIII della ricerca.

⁸⁹ H. DAMISCH, *La mise du sujet*, in atti del convegno *Y voir mieux, y regarder de plus près: autour H. Damisch* (Villa Medici 1999), ENS éd., Parigi 2003, pp. 213.

soggetto il presupposto necessario nella relazione con l'opera⁹⁰. Per Damisch è necessario che vi sia una *mise du sujet*⁹¹, che lo storico sia presente in ciò che scrive⁹², giacchè questi sarà inevitabilmente interessato. Per questo motivo, contro l'utopia di una storia dell'arte oggettiva, i suoi testi propongono una storia dell'arte fortemente marcata dalla sua presenza di uomo e di storico dell'arte del XX secolo.

⁹⁰ Per lo stesso motivo Damisch riconoscerà nello studio e nell'osservazione dell'arte contemporanea il presupposto ineliminabile di ogni considerazione di quella del passato.

⁹¹ H. DAMISCH, *La mise du sujet*, cit.

⁹² “D'une manière ou d'une autre l'historien de l'art doit être présent en tant que sujet dans ce qu'il écrit. On ne peut pas faire de l'histoire de l'art objective, il faut qu'il y ait une mise du sujet, ce que j'appelle la mise du sujet; un investissement, d'une manière ou d'une autre, dans ce qu'on fait, qui montre comment on est intéressé dans l'art, on est intéressé comme Kant disait de la beauté “la beauté nous intéresse quelque part”. (Intervista).

III

Una forma importante per Damisch e per capire Damisch

III.1 L'interesse per la *forme échiquier*

Prima di analizzare alcuni dei testi più rappresentativi della produzione dell'autore sarà utile considerare il suo interesse per la forma *échiquier*. Benché non ne abbia fatto l'oggetto di una trattazione sistematica⁹³, questa costituisce un tema privilegiato della sua riflessione, nonché un importante viatico per la comprensione del suo profilo. Sensibilità teorica, vocazione antropologica, unitamente ad un interesse per ciò che è visivo, lo spingono verso l'indagine di una forma, di cui la storia testimonia l'ampia fortuna nella cultura occidentale. Una ricerca di ordine teorico e storico, che si inserisce in una linea comparativista, e che Damisch qualifica archeologica⁹⁴ con esplicito riferimento alle analisi condotte in altro campo da Michel Foucault e Georges Dumézil. Mentre questi avevano indagato la genealogia di concetti e nozioni, l'interesse di Damisch si focalizza su figure spaziali, e operazioni grafiche, in cui è possibile riconoscere la base di un dato sistema del pensiero⁹⁵.

La diffusione quasi universale dello schema della griglia ortogonale, come del dispositivo a scacchiera, troverebbe la sua giustificazione nel valore insito nelle stesse forme. Lungi dal ricorrere ad ipotesi di tipo diffusionista, sarà per Damisch sufficiente riconoscere in queste forme le modalità più semplici per articolare, decorare, nonché informare superfici di natura diversa⁹⁶. Libero dunque da vincoli diffusionisti, Damisch indirizza la sua ricerca su linee comparativiste, affermando:

⁹³ In realtà durante la nostra intervista lo studioso ha affermato di aver già scritto già molte pagine di un testo completamente dedicato alla forma *échiquier*. (Intervista).

⁹⁴ H. DAMISCH, *L'échiquier et la forme "tableau"*, in *World Art. Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art*, Pennsylvania. State University Press and London, 1990, vol. I, p. 187.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

I am interested in graphic archeology, and in forms that nearly every culture of every civilization made use of in very different ways. The grid provides a pattern, which is quasi universal, while at the same time allowing for different uses⁹⁷.

Nella definizione della griglia e della scacchiera come forme utilizzate in modo diverso è esplicito il riferimento a Ludwig Wittgenstein, il quale riconosceva nella forma non la struttura, quanto la sua possibilità⁹⁸. La griglia a due dimensioni, costituita da due ranghi di linee parallele più o meno perpendicolari, non potrà mai essere una struttura, così come *une torsade* a due capi non potrà mai essere *une tresse*⁹⁹. Perché vi sia struttura è necessario che un terzo filo si intrecci, che un terzo elemento vi giochi in una dimensione e in una direzione che è altra¹⁰⁰.

L'interesse di Damisch è dunque per la genealogia di una forma nella quale riconosce la base di strutture diverse¹⁰¹. Le fonti documentano pratiche divinatorie in cui gli antichi, e non ultimi i Greci, utilizzavano sassi e carte, distribuendo questi ultimi all'interno di uno spazio progressivamente regolarizzato entro la forma di una griglia¹⁰². Una pratica divinatoria in cui l'antropologia sociale riconosce la visualizzazione di un primo approccio dell'uomo al problema della storia, nonché una lettura del futuro in termini di forma e struttura¹⁰³.

Ritroviamo la griglia negli antichi riti di fondazione, così come in alcuni modelli di organizzazione territoriale tendenti a dominare le costrizioni fisiche del terreno. Rispetto ad una natura che testimonia una prevalenza di forme a spirale o a meandro, la griglia si qualifica come il frutto di un

⁹⁷ H. DAMISCH, *A Genealogy of the grid*, interview par les éditeurs, in A. W. Balkema e H. Lager, in "The Archive of Developpement, Lier en Boog, "Series of Philosophy of Art and Art Theory", "Lier en Boog", vol. 13 (1998), p. 51.

⁹⁸ IDEM, *L'échiquier et la forme "tableau"*, cit., p. 189.

⁹⁹ IDEM, *La peinture est un vrai trois*, in *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture*, cit., p. 290.

¹⁰⁰ Per lo stesso motivo Damisch riconoscerà nello strutturalismo a tre termini di Lévi-Strauss il modello di riferimento delle sue analisi. Cfr. Y. A. BOIS, *A conversation*, cit., p. 7.

¹⁰¹ H. DAMISCH, *Genealogy of the grid*, cit., p. 51.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Mi riferisco agli studi dell'antropologo americano Stewart Culin. Cfr. S. COULIN, *Chess and Playing Cards. Catalogue of games and implements of Divination Exhibited by the United States National Museum in Connection with the Departement of Archeology and Paleontology of the University of Pennsylvania at the Cotton State and International Exposition, Atlanta, 1885, Report of the U. S National Museum*, Washington, 1898, pp. 665-942.

ordine, che procede da una volontà e da una rappresentazione ben precisi¹⁰⁴. Il piano elaborato da Ippodamo da Mileto (IV sec. a. C.) costituisce senza dubbio l'esperienza più alta e nota di un'organizzazione urbanistica uniforme e indifferenziata; non è un caso che Aristotele abbia riconosciuto nel suo autore l'inventore non tanto di un piano urbanistico moderno, quanto piuttosto di una modalità di articolare il sito conforme alla nozione di giustizia distributiva¹⁰⁵. Una griglia dunque che non assumeva valori strutturali, quanto formali, qualificandosi come la proiezione di una volontà di rappresentare lo spazio umano in termini di chiarezza, ragione, ordine¹⁰⁶. Per lo stesso motivo Damisch definisce, con un gioco di parole, il piano ippodameo *hypodamier*¹⁰⁷, riconoscendovi la congiunzione delle qualità grafiche e formali proprie delle griglia.

Recenti ricerche archeologiche hanno comunque dimostrato l'esistenza nell'area mediterranea di un insieme relativamente omogeneo di piani e tracciati urbani strutturati sul *quadrillage* più o meno regolare¹⁰⁸. Si rivela analogo, da un punto di vista formale, il sistema estusco-romano, in cui la *centuriatio* procedeva dal tracciato di due assi perpendicolari, *cardo* e *decumano*, generalmente orientati in funzione dei punti cardinali¹⁰⁹.

Due sistemi, quello ippodameo ed etrusco romano, di cui la storia testimonia l'antica tradizione, e l'ampia fortuna di cui continuarono a godere in virtù delle loro qualità intrinseche. Ritroviamo il sistema ippodameo nella creazione *ex nihilo* di città coloniali, o nello sviluppo di *neapolis*¹¹⁰; mentre il sistema romano risulta applicato nelle terre conquistate dagli olandesi, nonché alla base dell'organizzazione territoriale degli Stati Uniti¹¹¹.

È importante precisare come, nei casi fin'ora enumerati, Damisch si riferisca a griglie ortogonali aperte; sia il piano di Ippodamo da Mileto, sia il sistema etrusco-romano della *centuriatio*, si prestavano infatti ad uno

¹⁰⁴ H. DAMISCH, *La grille comme volonté et comme représentation*, catalogue de l'exposition *Cartes et figures de la terre*, Paris 1980, éd. Centre Pompidou, p. 30.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 32.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 33.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 32.

¹¹¹ Conformemente al dispositivo istituito da Jefferson nel 1784.

sviluppo illimitato, che li differenziava dal modello classico del *castrum* romano, in cui la griglia é iscritta entro confini predeterminati¹¹².

Sono interessanti al riguardo le osservazioni di Damisch circa l'utilizzo della griglia ortogonale nella realizzazione delle carte geografiche. Anche in questo caso infatti l'applicazione della quadrettatura si configura come la proiezione di una volontà di rappresentazione corrispondente a determinazioni propriamente epistemologiche. Le osservazioni dimostrano come lì dove il pensiero greco procede secondo l'ordine della griglia si ha a che fare con dispositivi aperti, che non ricevono da questo alcuna determinazione; diversamente, nel caso in cui venga tracciato un quadrato il sito non presenta alcuna quadrettatura. Damisch giunge a questa tesi sulla base di un studio della tradizione cartografica occidentale, con particolare riferimento a quella carta ionica, sulla quale si sarebbe regolata la geografia greca fino a Tolomeo, e il cui principio si sarebbe conservato fino all'epoca moderna. Pur non possedendo esemplari, secondo l'autore, nessuna congettura ci autorizzerebbe ad ipotizzare il ricorso alla quadrettatura regolare nelle carte greche¹¹³. Ciò che distingue la carta greca infatti non è la griglia, quanto il *découpage* del mondo abitato all'interno di una rappresentazione della terra data nel suo insieme. All'interno di uno spazio circolare, corrispondente alla visualizzazione del cosmo, i primi geografi greci avrebbero delimitato un rettangolo corrispondente alle sole terre abitate, ovvero a ciò che definivano *oicouménè*. Tutta la letteratura greca da Erodoto a Eschilo attesta la costanza dei confini assegnati all'*oicouménè*: limiti corrispondenti allo stesso tempo a quelli di un mondo conosciuto, abitato e abitabile. Questo si iscriveva all'interno di un rettangolo in cui Danubio e Nilo costituivano rispettivamente i limiti superiore e inferiore, mentre una linea mediana tracciata dalle colonne d'Ercole alla Persia, l'articolava orizzontalmente¹¹⁴.

La carta greca non presupponeva dunque né l'istituzione di un sistema di coordinate, né una quadrettatura regolare in funzione della quale sarebbe stato possibile localizzare sul piano i punti geografici. Istituiva piuttosto

¹¹² H. DAMISCH, *La grille comme volonté et comme représentation*, cit. , p. 33.

¹¹³ *Ivi*, p. 37.

¹¹⁴ *Ibidem*.

l'*oicouméne* a titolo di sito comune della storia, senza stabilire per questa alcuna relazione geometrica con il referente territoriale¹¹⁵.

Solo la scoperta della sfericità della terra avrebbe spinto Tolomeo all'elaborazione di un modello di cartografia nuovo, in cui la prospettiva e i confini della carta, variavano in funzione della sezione cui questa era chiamata a riferirsi. Per un'applicazione di questi principi bisognerà però attendere l'età moderna, e soprattutto la profonda trasformazione ideologica determinata dalle scoperte geografiche. Le conoscenze accumulate lungo i secoli furono riportate su una griglia regolare, solo successivamente ai grandi viaggi d'oltreoceano; quando il mondo cessò di essere pensato in termini di limiti, e cominciò ad essere concepito nella sua finitudine¹¹⁶. Da quel momento il mondo non sarebbe più stato solo mondo da abitare, quanto da scoprire, e da scoprire come potenzialmente abitabile.

Al cospetto di una scena che aveva acquisito una dimensione nuova, l'uomo iniziò a concepire diversamente la sua *istoria*, esprimendo fin da subito l'esigenza di un controllo pari a quello già esercitato sul territorio e la città. Non è dunque un caso che questi abbia fatto ricorso alla griglia, il cui potere sul piano della rappresentazione procedeva dalla stessa volontà che aveva spinto i navigatori oltreoceano. Le carte nautiche con griglia e scale di latitudini e longitudini¹¹⁷, visualizzavano dunque il superamento di una concezione chiusa dello scenario umano. Il fatto che l'immagine del mondo fosse ancora iscritta in un quadrato rettangolare non cambiava nulla, né implicava un compromesso con la vecchia concezione; il quadrato poteva essere spostato, a seconda della sezione rappresentata e del punto di vista scelto per la proiezione, senza che questo implicasse alcuna chiusura. Sostiene Damisch:

Pour que le monde devînt figurable en son entier, il fallait que la carte cessât d'être pensée, dans son cadre, comme une "peinture", pour être lue et regardée comme un tableau. Mais pour en arriver là, force aura d'abord été à l'homme de s'arracher à sa demeure et à ce qui en faisait le sol, pour se lancer à la conquête des océans:

¹¹⁵ H. DAMISCH, *La grille*, cit., p. 38.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 39.

¹¹⁷ Queste carte cominciarono ad essere prodotte nel XVI secolo. Sarebbe comunque scorretto parlare di queste ultime come invenzioni, giacché le carte di Tolomeo costituivano un illustre precedente.

l'Océans où le Grecs voyaient la limite du monde et que, faute de pouvoir le labourer, il ne restera plus - autre façon de rituel- qu'à le quadriller¹¹⁸.

Dalle analisi condotte sui versanti eterogenei della divinazione antica, della cartografia, come dell'organizzazione urbana, è evidente il valore culturale di una forma visiva che cela, dietro la sua apparente convenzionalità, una rappresentazione del mondo che ne è al contempo causa ed effetto.

La storia attesta anche altre applicazioni, non meno importanti e indicative della griglia ortogonale. Damisch si riferisce in particolare alla *forme échiquier*, ossia a una griglia limitata nella sua estensione, e in cui la delimitazione esterna obbedisca alla stessa regola della sua partizione interna. Le analisi dedicate da Damisch alla scacchiera fanno parte di un libro, rimasto inedito, che ne racconta l'origine e le diverse applicazioni. Lo studioso ci dice infatti come gli arabi ne trassero da subito notevoli benefici, utilizzando la tavola bicolore come abaco e tavola aritmetica¹¹⁹; altrettanto diffuso il ricorso al motivo della scacchiera nella decorazione di superfici bidimensionali; ma è sicuramente il gioco degli scacchi l'applicazione più conosciuta e diffusa di questa forma. Sebbene essi costituiscano solo una modalità d'occupazione della superficie, tanto il gioco, quanto il suo supporto, svolsero un ruolo determinante all'interno della cultura occidentale, che li ricevette in realtà in una fase piuttosto tarda. Il gioco nasce infatti in India nel VI-VII secolo, sebbene fin dall'epoca vedica siano attestate superfici a scacchiera (8x8=64; 9x9=81) quali supporti per giochi di corsa e inseguimento¹²⁰. Si diffuse rapidamente ad Est verso il Giappone, passando contemporaneamente ad Ovest attraverso la Persia. Gli arabi lo diffonderanno nel Mediterraneo, mentre per una piena acquisizione del gioco sul continente europeo bisognerà attendere le soglie del X secolo¹²¹. La diffusione relativamente tarda non impedirà al gioco di imporsi nella cultura, quale quella europea, e di svolgervi un ruolo determinante. Per tutto il Medioevo, la scacchiera e gli scacchi furono il modello del funzionamento della società, nonché paradigma per la descrizione di tutti gli affrontamenti, individuali, collettivi, amorosi, guerrieri. Damisch cita al riguardo due

¹¹⁸ H. DAMISCH, *La grille*, cit., p. 40.

¹¹⁹ IDEM, *L'échiquier et la forme tableau*, cit., p. 188.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ibidem*.

esempi: le *Livre des échecs moralisés*, in cui Jacques Cassoles riconosce negli scacchi la migliore esemplificazione del funzionamento di una società che ha visto la monarchia trionfare sul feudalesimo¹²²; e le *Gesta Philippi Augusti* di Guillaume Le Breton, in cui il campo di battaglia di Bouvines è descritto come una scacchiera in cui bianchi e neri, bene e male, si affrontano fino al duello determinante tra i due re¹²³.

Nella stessa cultura il gioco svolse anche un'importante funzione pedagogica: figurava come componente di ogni educazione, e fu per più secoli uno dei soli esercizi mentali offerti alla nobiltà e alla classe agiata¹²⁴.

La *forme échiquier* fornì inoltre un modello narrativo destinato a varcare il Medioevo e ad imporsi quale forma della rappresentazione rinascimentale. La scacchiera, che in molte miniature medievali compariva in vista frontale o di scorcio, con il valore di rettangolo piatto e autonomo, acquisì con il tempo il valore di scena, se non di vero e proprio teatro. La stessa forma utilizzata quale fondo della rappresentazione medievale, nel passaggio dal Trecento al Quattrocento scivolò entro i limiti del quadro, uniformandosi ad una prospettiva progressivamente ordinata ad un unico punto di fuga. Funzionale ad una nuova operazione figurativa, la griglia divenne scena sulla quale l'*istoria* poteva dispiegarsi e gli attori prendere posto¹²⁵, dimostrando ancora una volta come la rappresentazione, nella sua veste tanto pittorica, quanto teatrale, si sia costruita sulla forma *échiquier*¹²⁶. L'accezione narrativa aiuta a comprendere la lettura damischiana della scacchiera come forma; nel quadro rinascimentale questa è infatti funzionale alla costruzione di una scena sulla quale prende posto l'*istoria*, dunque forma scenografica per una possibile struttura rappresentativa. Ad un livello ancora più generale è possibile riconoscere una profonda analogia tra la forma *échiquier* e il dispositivo quadro: entrambi acquisiscono una valenza strutturale solo in funzione delle operazioni di cui sono il teatro¹²⁷.

¹²² H. DAMISCH, *L'échiquier et la forme tableau*, cit., p. 190.

¹²³ *Ivi*, p. 189.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ In questo scivolamento è iscritto inoltre il passaggio da un dispositivo centrato ad una scena costruita in funzione di un punto di vista che ne costituisce il presupposto. Cfr. *Ivi*, p. 191.

¹²⁶ *Ivi*, p. 190.

¹²⁷ *Ivi*, p. 189.

Le analisi condotte dall'autore illustrano la profonda diffusione della forma *échiquier*, ma soprattutto confermano la sua importanza nell'economia del pensiero. Attraverso questa forma l'uomo ha espresso il suo rapporto con la storia, riconosciuto un modello sociale, tracciato un sistema narrativo. Si comprende a questo punto il senso di quell'aggettivo archeologico, cui Damisch fa riferimento per descrivere una ricerca finalizzata all'analisi della fortuna e della funzione cognitiva svolta da una forma visiva.

Prima di concludere sarà utile ricordare come il gioco degli scacchi interessi Damisch anche per la sua incidenza nella teoria artistica e nella riflessione storica. Nota come una partita di scacchi si lasci descrivere secondo due modalità strettamente complementari: come una successione di posizioni a partire da una situazione iniziale, o come la serie delle mosse che queste stesse posizioni possono generare¹²⁸. Conformemente a questa lettura, in qualsiasi momento della partita, la distribuzione delle pedine sulla scacchiera potrà essere considerata come il prodotto di una storia, così come una situazione contenente in sé tutta l'informazione necessaria alla scelta della mossa successiva. Se le due letture contengono evidentemente un sottile confronto tra il modello diacronico e sincronico, il gioco degli scacchi costituisce per Damisch una metafora perfetta del nostro rapporto con la storia e l'opera d'arte.

Nella storia ci troviamo implicati entro le stesse possibilità:

Either we think of our situation as the outcome of such and such a series of historical determinations or we take it simply as it is and ask what to do from there, given the information that is contained within the present moment¹²⁹.

Una scelta dunque tra una storia raccontata al passato remoto, e della quale ci preoccuperemmo di ricostruire il processo evolutivo, e una storia che si ancora sul presente e in questo riconosce il suo punto di vista.

Allo stesso modo, al cospetto dell'opera d'arte, lo storico dell'arte potrà scegliere di attenersi ad una lettura storicista, o riconoscere nell'*hic et nunc* del suo sguardo il punto di vista ineliminabile dal quale far procedere l'analisi. Quest'ultima assumerà caratteri e finalità diverse a seconda che si

¹²⁸ H. DAMISCH, *L'échiquier et la forme tableau*, cit., p. 190.

¹²⁹ Y. A. BOIS, *A conversation*, cit., p. 6.

consideri l'opera azione puntuale, conclusa nel tempo, o piuttosto operazione dotata di un movimento costante e pluridirezionale. Nel primo caso l'analisi cercherà di restituire il *meaning* dell'opera, attraverso una ricostruzione delle condizioni storiche in cui fu prodotta e fruita; diversamente l'acquisizione di una prospettiva storica aperta spingerà a considerare l'intero ciclo vitale descritto dall'opera, nella consapevolezza che il potere d'attrazione di un'opera sopravvive al contesto che l'ha prodotta, conservando la sua efficacia fino al presente¹³⁰. Damisch opterà per questa prospettiva di ricerca, ancorando nel presente ogni considerazione del passato, e riconoscendo nel soggetto l'interlocutore privilegiato delle opere.

Gli scacchi acquisiscono un ulteriore elemento d'interesse per lo storico dell'arte in ragione della sua caratteristica di gioco ad informazione completa. In una partita di scacchi i giocatori non necessitano di informazioni supplementari; tutti gli elementi sono dati a vedere, senza che per questo motivo la visione sia chiara, o le mosse scontate. Il fascino del gioco risiede anzi in quell'*invu* dato a vedere, analogamente alla *lettre volée* di cui parla Valéry. Situazione affine a quella di uno spettatore al cospetto dell'opera d'arte, in cui tutto è dato a vedere, senza essere necessariamente visto.

Ricordiamo inoltre come gli scacchi costituiscano un gioco, e spesso nei suoi testi Damisch ricorre a questa parola per esplicitare la qualità della sua relazione con le opere. La parola gioco contiene in sé una pluralità di sensi, funzionali all'espressione di alcuni principi fondamentali del suo pensiero. Nella sua accezione ludica qualifica la relazione attiva, direi interattiva, con l'opera d'arte¹³¹; nel senso meccanico, della libertà di movimento consentita dallo spazio compreso tra due superfici accoppiate, vi fa riferimento per esprimere l'interesse per opere il cui meccanismo contenga punti di movimento, nonché la sua adesione ad un'analisi che invece di far parlare le opere miri a farle funzionare. Nel senso di posta puntata all'interno di un

¹³⁰ H. DAMISCH, *Un souvenir d'enfance*, cit., pp. 16-17.

¹³¹ Riferendosi alle analisi condotte sulla cappella di Signorelli nel Duomo di Orvieto, Damisch qualifica il suo rapporto con gli affreschi come un *jeu de cache-cache*. Cfr. IDEM, *La mise du sujet*, cit., p. 214.

gioco¹³² la parola indica invece il rischio insito in una relazione con l'opera priva di ogni volontà di controllo, e marcata dalla *mise du sujet*¹³³. Contro pretese di oggettività e di dominio Damisch avanza la necessità di una ricerca in cui lo storico dell'arte accetti il suo investimento, facendo del *déplacement* il ritmo del suo procedere.

III.2 *Moves: Playing Chess and Cards with the Museum*

Come abbiamo visto la scacchiera e il gioco degli scacchi interessano Damisch sotto molteplici punti di vista. Non stupisce dunque che vi abbia fatto riferimento per una soluzione espositiva proposta nel museo Boijmans Van Beuningen a Rotterdam, e indicativamente intitolata *Moves: Playing chess and cards with the museum*. La commissione ricevuta da Damisch nel 1996, si inseriva all'interno di una serie di manifestazioni, condotte a margine dei progetti di rinnovamento del museo, con il fine di proporre una riflessione critica circa l'idea di museo e di esposizione¹³⁴.

I termini del contratto prevedevano la concessione di un vasto spazio espositivo all'interno del museo, la possibilità di attingere liberamente all'interno della collezione museale, fissando fin da subito l'obiettivo. Il dispositivo avrebbe dovuto avanzare una serie di proposizioni visive sull'immaginario del museo e il funzionamento delle opere ivi conservate attraverso l'utilizzo dei soli mezzi dimostrativi¹³⁵. A Damisch era dunque fornita l'occasione di lavorare in un contesto, quale quello museale, rispetto al quale si era già interrogato¹³⁶; un terreno¹³⁷ in cui il problema caro

¹³² Ricordiamo come all'interno della parola francese *enjeu* (posta), sia iscritto lo stesso lemma *jeu*.

¹³³ H. DAMISCH, *La mise du sujet*, cit., p. 40.

¹³⁴ Fu Harald Szeemann ad aprire la serie nel 1988, con un'esposizione intitolata *A-Historical sounds*. Gli succedettero Peter Greenaway, nel 1990-1991, con *The Physical Self*, Robert Wilson, nel 1993, con *Portrait Still Life Landscape*, e Hans Haacke, nel 1996, con *Viewing Matters: Upstairs*. L'esposizione curata da Damisch ebbe luogo dal 14 giugno al 17 agosto 1997.

¹³⁵ H. DAMISCH, *L'amour m'expose*, cit., p. 87.

¹³⁶ Proprio al dispositivo museo Damisch aveva dedicato un'analisi destinata a descrivere il percorso e le trasformazioni compiute da quest'ultimo dalla fine del XIX secolo a oggi, il tutto in funzione di una revisione critica delle sue funzioni e di una definizione di nuovi margini di manovra. Secondo lo studioso, si sarebbe passati da una dimensione manifatturiera del museo nella quale l'arte appariva il prodotto collettivo di una massa di

all'autore della storia, dell'arte, e del loro rapporto si imponeva con evidenza e problematicità. L'esposizione¹³⁸ diverrà infatti luogo di una riflessione, e strumento di un attacco condotto contemporaneamente contro un'immagine tradizionale del museo, ed una storia dell'arte che da quest'ultimo deriva parte delle sue categorie. L'obiettivo sarà trasformare il sistema in un'area di gioco, sostituendo all'immagine del museo quale luogo di legittimazione e consacrazione, un dispositivo sperimentale capace di

lavoratori dotati ognuno di una propria specificità, a un modello quale quello industriale responsabile della stessa alienazione che Marx rimproverava al nuovo meccanismo produttivo. Del modello industriale, il museo contemporaneo condividerebbe in particolare una *dépossession*, al livello della produzione come della ricezione, destinata a privare l'arte della sua centralità e lo spettatore della sua responsabilità. Damisch riconosce nel carattere industriale assunto dal meccanismo museo la causa e l'espressione di un'arte priva della sua qualità di soggetto, incapace di manifestare il suo carattere come di esercitare la sua attrazione. Strettamente legata alla riflessione sull'istituzione museo è quella relativa al valore d'esposizione. Esposta a un fenomeno di mercificazione e feticizzazione, l'opera dipenderebbe oggi così tanto dal contesto espositivo da derivare da quest'ultimo la sua dignità di opera d'arte, acuendo la nostra difficoltà nel riconoscere ciò che arte è e opera vuol dire. Proprio in relazione a tali quesiti, Damisch elabora un criterio di natura quasi sperimentale, proponendo di misurare la forza di un'opera sulla capacità che le è propria di *s'exposer*, ossia di resistere a ogni modo di esibizione per imporsi e imporre, al museo come allo spettatore, la singolarità e la specificità della sua mostrazione. Nell'analisi di Damisch il termine esposizione contiene dunque un senso che ribalta l'accezione transitiva con la quale siamo soliti intenderla. Mentre quest'ultima domanda infatti a qualcuno la responsabilità e il diritto di mostrare qualcosa, sia esso un quadro o un oggetto di culto, per Damisch occorre restituire all'opera la responsabilità di esporsi, e la capacità di esporre lo spettatore al potere della sua attrazione. L'opera costituisce infatti per lo studioso l'agente dell'esposizione, mentre l'esposizione si definisce come luogo atto alla manifestazione di quella macchina del desiderio alla quale si eguaglia ogni opera degna di tale nome. L'obiettivo di Damisch non è dunque rifiutare il dispositivo museo, quanto prendere coscienza di tale *dépossession*; imparare a utilizzare il museo e i suoi punti di gioco senza lasciargli il diritto di decidere dell'esposizione di un'opera, se non addirittura della sua natura; porre l'opera al centro, ridefinendo il rapporto che essa intrattiene con il museo e con lo spettatore. Per un'analisi di questo aspetto rinviamo a H. DAMISCH, *Le musée à l'heure de sa disponibilité technique*, in "Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne", numéro hors série: *L'Art Contemporain et le Musée*, 1989, pp. 24-31; riedito in *L'amour m'expose*, cit., pp. 61-81; 81-132.

¹³⁷ Damisch utilizza questo termine facendo riferimento al terreno sul quale lavorano, in modi e con finalità diverse, l'archeologo e l'antropologo. Cfr. H. DAMISCH, *L'amour m'expose*, cit., p. 85.

¹³⁸ Sarà opportuno ricordare come la sollecitazione dello studioso alla pittura passi attraverso il contesto espositivo. I primi contatti di Damisch con l'arte in generale e con la pittura in particolare risultano collegati a esperienze espositive di diversa natura: l'Esposizione Coloniale del 1931 e le passeggiate al Musée de l'Homme di Parigi sono il viatico di quella che lo studioso definirà la sua mancata vocazione da etnologo; i padiglioni allestiti ai piedi della collina di Chaillot per l'Esposizione Internazionale del 1937 l'inizio di un'attrazione per l'architettura che a tutt'oggi costituisce uno degli oggetti privilegiati della sua ricerca; le grandi decorazioni murali realizzate da Delaunay per il *Pavillon du chemins de fer*, all'interno della stessa esposizione del 1937, l'occasione di un contatto con la pittura, successivamente alimentato dalle grandi mostre che seguirono la Liberazione. Altrettanto determinante, sebbene relativa a una fase più matura dello studio, la frequentazione della galleria di René Drouin ove Damisch riconoscerà aver imparato lì a *regarder la peinture moderne de plus près*. H. DAMISCH, *L'amour m'expose*, cit., pp. 31-35.

gettare una nuova luce sulle opere¹³⁹. Il modello di riferimento era Marcel Duchamp, le cui operazioni implicavano una profonda riflessione sulle potenzialità e il margine di flessibilità che il museo autorizza¹⁴⁰.

Proprio dalla riflessione sul dispositivo museo Damisch derivò l'idea del modello della scacchiera e del gioco degli scacchi. Se qualsiasi momento all'interno di una partita di scacchi può essere alternativamente considerato prodotto storico di una successione di mosse, e dispositivo contenente in sé l'informazione sufficiente per proseguire, il museo, notava Damisch, può essere descritto allo stesso tempo come prodotto di una storia fatta di acquisti, cessioni, occasioni mancate, e sistema all'interno del quale la storia precipita, organizzandosi in distinzioni geografiche, cronologiche, stilistiche¹⁴¹. Da questa analogia Damisch deriva l'idea di distribuire su una pavimentazione a scacchiera opere diverse per genere e periodo, lasciando allo spettatore la libertà, nonché la responsabilità, di costruire il percorso, e scoprire gli arcani delle posizioni scelte per le opere. Sulla scena così costituita erano stati collocati capolavori del museo accanto ad opere con riferimenti più o meno diretti alla scacchiera e agli scacchi.

Il gioco si apriva in prima linea con *Composizione a rettangoli di colore* (1917) di Mondrian; l'opera costituiva una delle prime operazioni dedicate dall'artista al problema della griglia, e la sua collocazione sulla soglia del dispositivo ne faceva l'emblema dell'esposizione¹⁴². Alla sua sinistra una costruzione di Man Ray, *Cintres*, ricordava nell'intreccio delle linee, la struttura ad albero alla quale si riconduce la successione di scelte entro cui si costruisce una partita di scacchi¹⁴³. Il centro della scacchiera era occupato da due dei maggiori capolavori del museo: *La torre di Babele* di Pieter Bruegel (1563-1568) e *Le tre Marie al sepolcro* di Hubert Van Eyck (1525-1535)¹⁴⁴. La scena giustapponeva dunque l'immagine di un'impresa umana destinata, per il suo carattere smisurato, a determinare la rottura di ogni possibilità di

¹³⁹ *Ivi*, p. 86.

¹⁴⁰ H. DAMISCH, *L'amour m'expose*, cit., p. 86.

¹⁴¹ *Ivi*, pp. 89-90.

¹⁴² *Ivi*, p. 94.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Piccoli quadri fiamminghi e disegni dedicati allo stesso tema erano collocati sulle pareti della sala, con una funzione simile alle note a piè di pagina all'interno di un testo. Cfr. *Ibidem*.

comunicazione, e l'espressione visiva di una ricerca conclusasi nella scoperta di una mancanza¹⁴⁵.

Le due ali della scacchiera corrispondevano invece a due temi usuali nella storia dell'arte e strettamente legati tra loro: la vista e la riflessione narcisista. Per il primo erano state esposte *La vista dell'interno della chiesa di Saint Jean a Utrecht* di Pieter Saenredam (1636-1658), *L'interno alla porta gialla* di Van Dongen (1912), *Chaise* di Gerhard Richter; mentre illustravano la sezione dedicata alla riflessione il *Narciso* di Rubens, la *Reproduction interdite* (1937) di René Magritte, nonché manufatti di oreficeria sulle cui superfici lo spettatore avrebbe potuto riflettersi.

Sui bordi, in una posizione solo apparentemente secondaria, comparivano due opere scelte per il loro rinvio alle possibilità di movimento proprie del cavallo e dell'alfiere: il *Lyrique* di Kandinsky e il *Ritratto del figlio Titus* di Rembrandt. Lo sguardo fuori campo del figlio di Rembrandt rinvia al percorso obliquo dell'alfiere, aprendo nella fissità del dispositivo museo una faglia carica di conseguenze; la marcia erratica del cavallo di Kandinsky, suggeriva invece la condizione di uno spettatore libero di circolare tra gli interstizi della scena¹⁴⁶.

Attorno alle opere già citate si collocavano, con una funzione analoga a quella dei pedoni, vetrine contenenti alcuni esemplari delle collezioni di oreficeria e porcellana del museo.

Sarà utile ricordare come tanto la scelta degli oggetti, quanto la loro disposizione sulla scena non corrisposero a nessun programma a priori. Damisch stesso racconterà più tardi come il progetto iniziale prevedesse solo i due temi della visione e della riflessione narcisista, unitamente a poche opere quali il ritratto di Rembrandt e il *Narciso* di Rubens¹⁴⁷.

¹⁴⁵ L'associazione era stata determinata dalle opere stesse e si basava sulla simmetria inversa delle due figure dell'eccesso e della mancanza. Eccesso di presenza umana nella rappresentazione della Torre di Babele, mancanza del corpo nelle Marie al Sepolcro. Cfr. H. DAMISCH, *L'amour m'expose*, cit., p. 115.

¹⁴⁶ *Ivi*, pp. 95-97.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 127.



Fig. 1. Vista sull'esposizione *Moves*: in primo piano *Composizione a rettangoli di colore* (1910) di Mondrian; in secondo e terzo piano *Interno della chiesa di Saint-Jean a Utrecht* di Saenredam e *Interno alla porta gialla* di Van Dongen (1920); al soffitto, *Obstructiones* di Man Ray (1920).



Fig. 2. Vista sull'esposizione *Moves*: a sinistra, sul supporto bianco, *Lyrique* di Kandinsky; a destra, sul supporto nero *La reproduction interdite* (1937) di Magritte.

Per il resto fu il gioco a decidere, le stesse opere a chiamarsi¹⁴⁸, rivelando, un volta convocate sulla scacchiera, l'esistenza di rapporti e tensioni difficilmente percepibili su carta. Nel momento della disposizione delle opere alcune delle combinazioni previste si dimostravano non funzionare, mentre altre si imponevano con un'evidenza, che lasciava supporre l'esistenza tra le opere di regole tanto informulate, quanto informulabili¹⁴⁹. Damisch aveva già approfondito questa sensibilità per gli intrecci e le relazioni a contatto con le opere di Mondrian. In anni precedenti all'esperienza di Rotterdam si interrogava con la stessa problematicità circa la modalità d'esposizione adatta alle opere dell'autore olandese. Se le tele di Mondrian vivono di relazioni¹⁵⁰; se sono esse stesse all'origine di un luogo che si qualifica come campo di forze, la loro musealizzazione, notava l'autore, dovrà adottare criteri nuovi. Alla disposizione diacronica, a cui la storia dell'arte ci ha abituato, dovrà subentrare un'esposizione che faccia della simultaneità la sua dimensione temporale, e delle relazioni il suo percorso incrociato. Lo stesso Mondrian aveva presentato nel 1917 un trittico di tre composizioni appartenenti a periodi diversi, auspicando un completo superamento della singolarità della forma quadro. Non è un caso che Damisch consideri quali modelli i due esperimenti museali proposti al Moma di New York e al Musée de Luisiana presso Copenaghen. Nel primo caso Alfred Barr aveva mirato ad un vero choc percettivo dell'osservatore, proponendo una prospettiva espositiva che giustapponeva violentemente una composizione astratta di Mondrian ad opere del fauvismo, del cubismo, del futurismo¹⁵¹; il secondo aveva generato un vero e proprio corto circuito attraverso la presentazione nella stessa sala di opere di Mondrian e

¹⁴⁸ Fu la stessa *Torre di Babele* di Bruegel a chiamare in causa *Le tre Marie al sepolcro* di Hubert Van Eyck.

¹⁴⁹ H. DAMISCH, *L'amour m'expose*, cit., p. 116.

¹⁵⁰ Dirà in merito: "Les variations auxquelles prète, à l'intérieur d'une même série, le dispositif ou le schéma formel qui la définit, les transformations qui reglent le passage, voire le saut, d'une série ou d'une matrice graphique, et/ou colorée, à l'autre, tout ce jeu de relations et d'opposition à quoi se résumerait en terme de visibilité, le travail de Mondrian, en appelle en tant évidence à l'analyse comparative". Cfr. IDEM, *L'utopie du tableau*, catalogue de l'exposition *La beauté exacte. De Van Gogh à Mondrian*, (Paris, Musée de l'Art Moderne de la ville de Paris 25 mars-17 juillet 1994), Paris, Musée de l'Art Moderne 1994, p. 215.

¹⁵¹ *Ibidem*.

Dubuffet¹⁵². L'audacia di tali esperimenti espositivi, come la riflessione pittorica di Mondrian incontravano la sensibilità di Damisch.

Affermare che

L'optique qui peut être celle de l'histoire de l'art ne saurait faire que l'aspect formel qui est le propre de l'œuvre ne l'emporte sur toute autre, et que l'opération qui est, en son fond, celle de la peinture ne se donne ici pour ce qu'elle est. Affaire, jusque dans l'espace qui est celui du musée, de simultanéité plus que de succession¹⁵³.

Significa riconoscere la simultaneità in cui si dà l'opera d'arte, scegliere di sostituire ai percorsi diacronici della storia dell'arte quelli complessi e intrecciati della sincronia, facendo addirittura di un anacronismo controllato e consapevole una risorsa legittima. Attenersi alle opere per comprendere la storia dell'arte fatta dagli artisti stessi; osservare il flusso di domande e risposte in cui sono immerse pitture lontane nel tempo; verificare in quale misura un'opera prodotta in un dato momento possa essere luogo di un pensiero destinato ad oltrepassarla in qualità di oggetto storico.

Lungo queste consapevolezze si muove il suo lavoro di storico dell'arte anomalo, e allo stesso ordine del giustapporre e del relazionare si uniforma l'ambizioso progetto museografico realizzato a Rotterdam.

Più del riferimento esplicito al gioco degli scacchi, risaltava in questo contesto la contemporaneità spaziale in cui erano chiamate a coabitare opere antiche e contemporanee. Il dispositivo faceva precipitare¹⁵⁴ quello scarto temporale che esiste tra le opere, e che il museo solitamente replica attraverso una distribuzione conforme alle categorie del dove e del quando. In realtà l'intento dell'esposizione non era eliminare lo scarto, quanto piuttosto sfruttarne la forza per riproporre una serie di interrogativi.

La distanza variabile tra i supporti delle diverse opere proponeva in termini spaziali il problema dei rapporti esistenti all'interno di uno stesso museo tra opere antiche e moderne, tra collezioni di pittura, scultura, arti minori, giungendo persino a suggerire una riflessione circa il senso e la direzione

¹⁵² Ivi, p. 216.

¹⁵³ H. DAMISCH, *L'utopie du tableau*, cit., p. 215.

¹⁵⁴ Damisch fa riferimento all'accezione chimica del termine, ovvero separare una sostanza dalla soluzione in cui è sciolta mediante l'aggiunta di opportuni reagenti.

della storia. A questo quesito l'istituzione museo aveva a lungo risposto proponendo quali modelli della storia a venire le opere del passato; in una direzione opposta Damisch fa dello stesso museo il viatico di una riflessione che capovolge la prospettiva temporale, riconoscendo nel presente il punto d'avvio di ogni ricerca¹⁵⁵.

Da un punto di vista strettamente storico-artistico l'esperienza museale permetteva di misurare la luce che le produzioni artistiche contemporanee proiettano sulle opere del passato¹⁵⁶. In un'ottica museografica, sostituiva alla consueta successione diacronica un intreccio temporale ben più complesso della sincronia, trasgredendo con altrettanta audacia la suddivisione tradizionalmente operata da questo tra le diverse forme artistiche.

Relativamente a quest'ultimo punto la *Torre di Babele* di Brueghel, costituiva l'emblema di un interrogativo sulla questione del *medium* che correva in filigrana lungo tutto il dispositivo. Quella stessa pluralità linguistica che l'interpretazione biblica leggeva come impossibilità di dialogo diviene qui l'emblema di una nuova consapevolezza: la molteplicità di idiomi e l'eterogeneità delle sostanze d'espressione costituiscono parte integrante della comunicazione, con tutti i rischi e le opportunità che ne derivano¹⁵⁷. In questa direzione va considerata la scelta di Damisch di collocare accanto alla più tradizionale pittura e scultura alcune citazioni di mezzi espressivi non classici. La foto di un televisore Brionvega ridotto al silenzio, campeggiava su un supporto della scacchiera, quale prova dell'impossibilità di utilizzare nel dispositivo altre forme d'espressione, mentre la proiezione, all'entrata dell'esposizione, di due cortometraggi, tratti dai films *Bande à part* e *Batman*, costituiva l'unica concessione alla nuova tipologia d'immagini¹⁵⁸.

Sempre all'interno di questa riflessione sulla comunicazione, i suoi mezzi, i suoi meccanismi, svolgeva una funzione particolare l'opera già citata di

¹⁵⁵ H. DAMISCH, *L'amour m'expose*, cit., p. 98.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 131.

¹⁵⁸ Con più precisione il trailer tratto da *Bande à part* mostrava il trio Brasseur-Karina-Frey attraversare correndo la Grande Galerie del Louvre, battendo il record di velocità nella visita del museo. Il frammento tratto da *Batman* mostrava invece la distruzione per mano di Jack Nicholson delle collezioni del museo, eccezion fatta per il ritratto Francis Bacon. Cfr. *Ivi*, pp. 122-123.

Hubert Van Eyck. *Le tre Marie al sepolcro* costituivano infatti l'emblema del ruolo assegnato in ogni dispositivo semiotico a ciò che si definisce *le signifiant vide ou flottant*. In quell'assenza di corpo, che la tradizione biblica legge comunque come presenza nel segno della Resurrezione e Ascensione, sarebbe possibile riconoscere il segno, privo di referente e significato fisso, in grado di garantire il libero gioco del sistema¹⁵⁹.

L'esposizione prevedeva per contratto anche una seconda parte, completamente dedicata alle tre grandi collezioni grafiche del museo. Il passaggio era marcato da *Les joueurs des cartes* di Balthus; un'opera scelta per la sua capacità di sintetizzare visivamente i due riferimenti visivi e concettuali dell'esposizione: gli scacchi e le carte. Mentre infatti la prima parte dell'esposizione era strutturata sul referente visivo della scacchiera, la sezione, dedicata alle collezioni grafiche, intendeva rinviare al gioco delle carte. La soluzione espositiva prevista si qualificava come l'inverso di quella utilizzata nella prima sezione, giacché lì dove le opere erano state staccate dalle pareti, per essere collocate al centro della sala, in questo caso disegni e incisioni erano stati verticalizzati sulla parete, con un procedimento utilizzato per i quadri¹⁶⁰. La distribuzione obbediva a dei raggruppamenti formali analoghi a quelli in uso nel gioco delle carte (coppia, tris, serie); ad esempio uno studio di Fra Bartolomeo per le braccia distese di un Cristo Crocefisso doveva acuire l'estensione orizzontale di una successione di paesaggi, mentre l'interposizione di una figura di Goya avrebbe dovuto conferire un movimento coreografico alla serie di figure di Tiepolo¹⁶¹.

Ma al di là della scenografia espositiva, indubbiamente suggestiva, il riferimento al gioco degli scacchi e delle carte costituiva lo strumento visivo di una riflessione tanto teorica, quanto antropologica sul problema della storia. La citazione degli studi dell'antropologo Steward Coulin, e più precisamente il riferimento a un'esposizione di carattere etnografico

¹⁵⁹ H. DAMISCH, *L'amour m'expose*, cit., p. 131.

¹⁶⁰ I disegni erano disposti lungo le pareti, ad eccezione di alcuni capolavori, collocati per il piacere degli occhi entro delle vetrine al centro della sala. Tra questi figuravano la *Leda* di Leonardo, l'album dell'atelier di Benozzo Gozzoli, un grande acquarello di Cézanne. Cfr. *Ivi*, p. 101.

¹⁶¹ *Ibidem*.

dedicata al gioco degli scacchi e delle carte¹⁶² forniscono in questo senso un'importante chiave di lettura del progetto damischiano.

Secondo lo studioso americano i due giochi avrebbero una comune origine divinatoria; più precisamente sarebbe possibile ricondurre la loro matrice a quelle primitive forme di divinazione, nelle quali l'uomo ha cercato a lungo risposte alle domande circa il destino individuale e collettivo¹⁶³.

Alla luce di questo esplicito riferimento, l'esperimento operato da Damisch a Rotterdam acquista un valore nuovo e supplementare: la scelta delle carte e degli scacchi, così come la riflessione sulla griglia operata da alcuni artisti contemporanei, farebbe rima ad una domanda sulla storia, ad oggi difficilmente codificabile in termini linguistici. Dirà Damisch in merito:

à quoi rimait, et visait, et tendait tout cela, sinon à approcher au plus près de la question - celle de l'histoire - dont on ne semble que, pour l'heure, seul l'art soit encore en mesure de lui prêter abri: et cela, au moins pour partie, sous des espèces quasiment divinatoires, ou qui travaillent sur les mêmes données, dans les mêmes formes, avec les mêmes instruments et selon les mêmes procédures que la vieille intelligence oraculaire ou les rituels antiques de fondation - comme s'il s'agissait pour lui d'en éprouver derechef les ressorts?¹⁶⁴

Accanto alle analisi storico-artistiche, e alle proposte museografiche, l'esposizione dimostrava dunque un chiaro interesse antropologico. Staccare le opere dalle pareti e collocarle sulla scacchiera, scegliere di posizionare alcuni capolavori grafici sulle pareti, legandoli in una successione che richiama il gioco delle carte, significava riflettere attraverso il museo, e i suoi mezzi sul concetto di storia. Fare delle opere d'arte i lessemi di un pensiero non verbalizzato; della loro disposizione la rappresentazione di una volontà, che nell'intreccio temporale esplicita l'adesione a una dimensione

¹⁶² Cfr. S. COULIN, *Chess and Playing Cards*, cit.

¹⁶³ H. DAMISCH, *L'amour m'expose*, cit., pp. 105-106.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 107. In un'intervista rilasciata alla rivista "Lier en Boog" Damisch confesserà: "I would like to show in my exhibition a beautiful piece by Bruce Nauman, in which he plays with a set of stones in a quasi-divinatory way, as if he needed to regress to an archaic way of dealing with history. A typical example of the same procedure is to be found in Jasper John's early work, in which, according to Leo Steinberg, he used to play with numbers and letters as with pebbles". Cfr. IDEM, *A genealogy of the grid*, cit., p. 52.

aperta della storia¹⁶⁵. Secondo Damisch individui e società potranno infatti sussistere solo mantenendo aperto il concetto di storia, e accettando che lo spazio reale e immaginario del museo ne venga permeato.

Le temps n'est plus où l'on pouvait se satisfaire du modèle auquel l'institution s'ordonne encore trop souvent, d'un grand récit réduit à une suite d'images et qui n'aurait de sens qu'à se vouloir encyclopédique et à s'étendre aux limites du monde, ce qui suffirait à en ruiner l'idée. Il est venu d'être plus modestes, mais aussi plus exigeants, et d'apprendre à tirer parti des contraintes inhérentes à l'institution pour travailler systématiquement dans le marge, là où quelque chose pourra se faire jour qui tout en n'obéissant à aucun plan préconçu, n'en sera que plus révélateur des voies en apparence rompues, discontinues, aux recoupements imprévisibles, qu'emprunte aujourd'hui l'histoire¹⁶⁶.

In questo senso il dispositivo ludico presentato a Rotterdam ridefinisce il profilo dell'istituzione museo, proponendo per questo nuovi obiettivi e possibilità di manovra. Il ritratto di Rembrandt si qualifica al riguardo come una buona chiave di lettura, giacché nell'obliquità e nell'elusività del suo sguardo è possibile riconoscere allo stesso tempo la rottura della struttura museo consegnataci dalla tradizione, e la ridefinizione del ruolo dello spettatore.

Lo sguardo obliquo del figlio di Rembrandt turbava la struttura chiusa ed immobile dell'istituzione, suggerendo per questo nuove possibilità di funzionamento¹⁶⁷. L'oggetto dell'attenzione del giovane uomo restava ignoto, ma il dialogo che questo sguardo istituiva con le altre opere disposte sulla scacchiera svelava un museo quale campo di forze, in cui la rete di scambi, influenze, tensioni, conflitti, che costituiscono la storia dell'arte acquisisce una dimensione spaziale. Non più dunque luogo funzionale alla celebrazione di alcuni capolavori, né tempio demandato alla contemplazione di una storia dell'arte ormai conclusa, quanto piuttosto gioco permanente di

¹⁶⁵ La scacchiera utilizzata a Rotterdam svolge in questo senso una funzione non dissimile da quella assunta presso gli antichi dalla griglia o dalla versione delimitata dell'*échiquier*. In entrambi i casi si tratta di uno strumento di organizzazione del reale attraverso il quale l'uomo traduce una configurazione epistemica o, come nel nostro caso, rende esplicita un'idea di ciò che è storia e del modo in cui l'arte descrive la sua storia.

¹⁶⁶ H. DAMISCH, *L'amour m'expose*, cit., p. 108.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 14.

rinvii, terreno aperto ad ogni tipo di operazione critica, in cui lo spettatore è chiamato ad assumere un ruolo attivo.

In relazione a quest'ultimo punto l'opera di Rembrandt si rivela emblematica, giacché nel congedo che impone allo spettatore, ridefinisce il margine di manovra di quest'ultimo. Nell'impossibilità di stabilire la sua posizione in relazione al quadro e al museo che lo ospita, questo è chiamato ad un *déplacement* che riqualifica in termini attivi il suo essere e la sua funzione¹⁶⁸.

Al termine dell'esperienza Damisch ricondurrà parte del successo della prima sezione al ruolo straordinariamente attivo degli spettatori, ai quali era lasciata la libertà di muoversi sulla scacchiera, e costruire il proprio percorso. Di contro ad un sistema museale tradizionale, che propone al visitatore un'esperienza in cui la dimensione diacronica prevale su quella sincronica, e gli spostamenti si inseriscono in un piano stabilito a priori, il dispositivo di Rotterdam disvelava le potenzialità insite in una dimensione ludica del sistema. Gli spettatori si muovevano con curiosità e libertà sulla scacchiera; costruivano progressivamente un percorso, che li conduceva a considerare le opere a una distanza ridotta, conferendo al dispositivo l'energia necessaria a mettere in moto opere e relazioni¹⁶⁹. La stessa impossibilità per lo spettatore di avere una visione d'insieme sufficientemente esaustiva si rivelò una risorsa preziosa, giacché lo spostamento continuo al quale quest'ultimo era costretto apriva prospettive continuamente nuove e diverse. Alcune opere si mostravano celandone altre, per la visione delle quali era necessario uno spostamento nello spazio, al quale non poteva non corrispondere un *déplacement* di ordine riflessivo¹⁷⁰.

Diversamente dai suoi studi di matrice prospettica, l'interesse di Damisch non è dunque per la posizione dello spettatore, quanto per il suo *déplacement*¹⁷¹, nel quale riconosce l'origine di una metamorfosi percettiva,

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 20.

¹⁶⁹ H. DAMISCH, *L'amour m'expose*, cit., p. 119.

¹⁷⁰ La seconda sezione espositiva si rivelò in questo senso un fallimento. I visitatori non dedicavano tempo sufficiente all'analisi della soluzione espositiva scelta, prestando attenzione ai singoli disegni piuttosto che considerare la serie in cui questi erano inseriti. Un deficit di leggibilità impediva allo spettatore di comprendere i principi che avevano condotto alla distribuzione delle opere in questa seconda sezione. Cfr. *Ivi*, p. 121.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 120.

e l'espressione di una fruizione costruita entro diverse possibilità di manovra.

Le scelte operate da Damisch in questo contesto erano dunque finalizzate alla creazione di un dispositivo che ridefinisse l'immagine tradizionale del museo, e il programma di una storia dell'arte, sostituendo all'organizzazione diacronica, e alle categorie enciclopediche e tassonomiche di quest'ultimo percorsi capaci di riflettere nella loro complessità il divenire della storia dell'arte. L'esperienza museale restituiva inoltre all'esposizione il suo vero valore. Le opere si esibivano esponendo lo spettatore al loro sguardo¹⁷². Era l'opera a dettare la sua collocazione, la stessa a convocarne altre, mentre allo spettatore era demandata la responsabilità di costruire il suo percorso riconoscendo nel suo investimento il presupposto necessario alla riattivazione del gioco interno all'opera, nonché il punto di vista temporale a partire dal quale considerare la dimensione storica della stessa. Opera e spettatore riconquistavano una centralità a partire dalla quale l'intero dispositivo museo era destinato a ridefinire il suo volto.

L'obiettivo di Damisch non era dunque negare il museo e l'istituzione da esso rappresentata, quanto trasformarne il funzionamento¹⁷³ per disvelare la sua ricchezza potenziale. Non a caso paragonerà la sua indagine espositiva alla sottile iconoclastia iscritta nelle prospettive di Pieter Saenredam¹⁷⁴, il punto di vista fuori asse scelto per queste ultime facendo eco allo sguardo obliquo del figlio di Rembrandt collocato sulla scacchiera. Un leggero slittamento del punto di vista era sufficiente a disvelare cappelle nascoste, così come uno spostamento impercettibile all'interno del dispositivo museo era in grado di mostrare inediti margini di manovra¹⁷⁵.

¹⁷² In quest'ottica va letto il titolo del testo che raccoglie le riflessioni di Damisch sul dispositivo museo e i due protocolli relativi all'esperienza di Rotterdam. *L'amour m'expose* recita il titolo facendo eco a un breve passo di Racine, e tutta la riflessione di Damisch sul museo, così come l'esperienza presentata al Museo Van Beuningen risponde al tentativo di recuperare la macchina del desiderio in cui si gioca il rapporto tra l'opera e lo spettatore.

¹⁷³ H. DAMISCH, *L'amour m'expose*, cit., p. 125.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 126.

¹⁷⁵ Ricordiamo, inoltre, che la mostra conteneva due piccoli spazi espositivi, dedicati l'uno, alla storia del Museo Boijmans Van Beuningen, l'altro alla crisi iconoclasta vissuta dall'Olanda all'epoca della Riforma. Fotografie e disegni architettonici documentavano i lavori di ampliamento realizzati successivamente all'acquisizione, avvenuta nel 1958, della collezione Van Beuningen. Tale parentesi indicava la storia all'interno della quale si inseriva un'esperienza come quella messa in atto da Damisch, contribuendo a privare quest'ultima di qualsiasi carattere astratto o meramente teorico. La proiezione del frammento del film *Batman* ricordava diversamente l'attacco iconoclasta condotto dallo

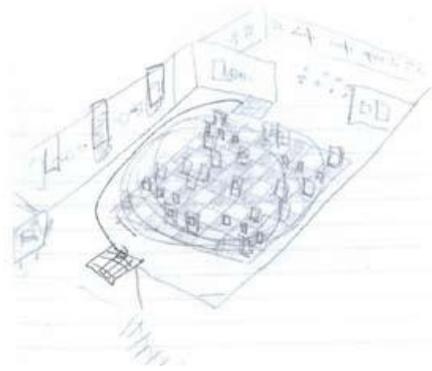


Fig. 3. Schizzo dell'autore per l'esposizione *Moves. Playing chess and cards with the museum*, Rotterdam 1997.



Fig. 4. Vista sull'esposizione *Moves*: in primo piano, in una vetrina, *Urne* (Paesi Bassi, 1918) in argento di Hendrik A. van den Eijnde; su un supporto bianco *La torre di Babele* di P. Bruegel (1563).

stesso Damisch nei confronti del dispositivo museo, mentre la scelta di Joker di sottrarre alla distruzione il capolavoro di Bacon rinvia al piano strategico condotto dallo studioso; un piano necessario, in assenza del quale qualsiasi critica nei confronti dell'istituzione diverrebbe strumento a disposizione della stessa l'industria culturale.

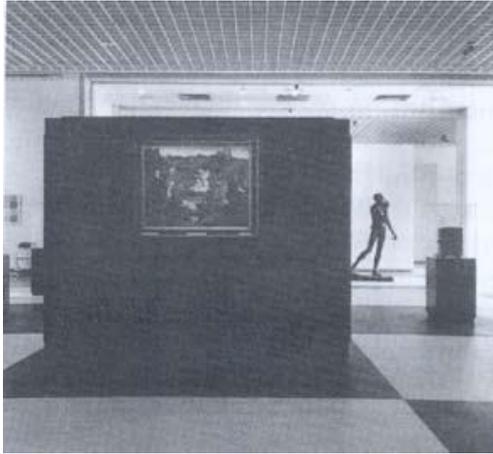


Fig. 5. Vista sull'esposizione *Moves*: sul supporto nero *Le tre Marie al sepolcro* dei Fratelli Van Eyck; a destra sullo sfondo, *Pierre de Wissant* (studio per *I borghesi di Calais*) di Rodin.

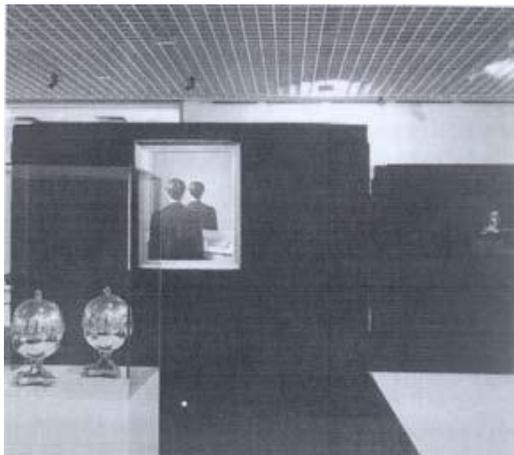


Fig. 6. Vista sull'esposizione *Moves*: a sinistra, in una vetrina, coppia di *Vases à châtaignes* (Paesi Bassi, 1819) in argento di Diederik L. Bennewitz; in secondo piano, *La reproduction interdite* (1937) di Magritte.

Fig. 7. Vista sull'esposizione *Moves*: in primo piano in una vetrina, *Coupe à fruits* (Paesi Bassi 1925) di Carel Begeer; sul supporto bianco, *Chaise* (1965) di Gerhard Richter.



Fig. 8. Vista dell'esposizione *Moves*: in primo piano *Ritratto del Figlio Titus* (1655) di Rembrandt. In una vetrina, a sinistra, coppa d'argento utilizzata per raffreddare i bicchieri di Anthony Donker (Amsterdam, 1708)



Fig. 9. Vista dal retro della prima sala dell'esposizione *Moves*



Fig. 10. Vista dell'esposizione *Moves*: da sinistra a destra, August Rodin, *Pierre de Wissant*, *Borghesi di Calais* (1885-1886); Man Ray, *Torso* (1936-1971) (foto di Bob Goedewangen, da Y. A. Bois, "*Moves*", in "Artforum", 36, n. 4, déc. 1997, pp. 114-115).

IV

Da la *Théorie du nuage* a *Le jugement de Paris*

All'interno della produzione copiosa e poliedrica di Hubert Damisch, si distinguono per complessità e ricchezza tre testi: *Teoria della nuvola*¹⁷⁶, *L'origine della prospettiva*¹⁷⁷, *Le jugement de Paris*¹⁷⁸. Tre testi distanti nel tempo, e difformi nell'oggetto, ma nei quali si riconoscono i nodi fondamentali di una riflessione destinata ad attraversare campi disciplinari e ambiti d'interesse eterogenei.

Riflettono indubbiamente stagioni diverse del suo pensiero, come dimostrano la graduale emancipazione rispetto ad alcuni modelli teorici, e la progressiva definizione della sua peculiare modalità d'analisi. Sarebbe tuttavia scorretto leggere la loro successione in termini esclusivamente evolucionisti, o farli corrispondere in modo paratattico a periodi rispettivamente influenzati dalla semiotica, dallo strutturalismo, dalla psicanalisi. Sarà più onesto valutare la processualità interna che li unisce, e, nel rispetto delle differenze, considerare ogni testo l'equivalente di un filo tirato all'interno del vasto ordito degli interessi damischiani.

IV.1 *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*

Il testo costituisce la prima e più articolata riflessione teorica di Damisch. Questi vi sviluppa una storia della pittura dal Rinascimento al Barocco, sulla base di un significante tanto modesto, quanto cruciale come la nuvola. L'apparenza sensibile, e le funzioni assunte da quest'ultima si dimostrano l'elemento conduttore di un'analisi volta ad indagare la produzione pittorica del periodo.

¹⁷⁶ H. DAMISCH, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Le Seuil, Paris 1972; trad. it. *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, Costa & Nolan, Genova 1984.

¹⁷⁷ IDEM, *L'origine de la perspective*, cit.

¹⁷⁸ IDEM, *Le jugement de Paris*, cit.

Punto di partenza teorico è il riconoscimento del Rinascimento come sistema pittorico dotato di proprie regole. Damisch parla di *aisthesis*, postulando l'esistenza in opere tra loro differenti, di una rete di legami strutturali, di possibilità formali ed espressive capaci di conferire coerenza storica alla produzione dell'epoca¹⁷⁹. Un'analisi di questo tipo muoverà dalla considerazione di alcuni segni o indici, a partire dai quali sarà possibile risalire per via sintomatica alle strutture profonde dell'immagine pittorica. In quest'ottica va collocata l'analisi del grafo nuvola, per il quale Damisch opera una distinzione, che dimostra i suoi debiti verso l'ambito linguistico, qualificando da subito l'obiettivo della ricerca. Si propone di collocare la parola nuvola entro barre oblique, qualora l'analisi richieda di considerare il grafo pittorico; ricorrerà al cosivo per esplicitare l'impiego denotativo, facendo appello alle virgolette per evidenziare il suo utilizzo quale significato¹⁸⁰.

La scelta di collocare già nel titolo la parola nuvola entro le barre oblique dimostra la volontà di indagare i significati diversi, nonché le funzioni difformi, assunte dal grafo nei molteplici contesti pittorici in cui si inserisce. Non possedendo infatti senso o funzione immanente saranno le relazioni e le opposizioni istituite con gli altri elementi del sistema pittorico a specificare il suo senso; queste a qualificare, accanto al suo valore denotativo e pittorico, il significato connotativo di cui è segno.

In generale le analisi dimostrano come la /nuvola/ tenda a rivelare una dimensione altra rispetto a quella indicata dal sistema pittorico di cui è parte; come questa abbia spesso svolto la funzione di cerniera tra terra e cielo, tra un mondo, che obbedisce alle sue leggi, e uno spazio divino che si pone al di là di queste. Il grafo è pertanto il viatico per l'accesso ad una realtà non rappresentabile perché inconoscibile.

La nuvola ha svolto questo ruolo prioritariamente da un punto di vista simbolico, assumendo per una lunga tradizione il valore di ierofania, ossia di oggetto che manifesta il sacro, o è strumento della sua manifestazione¹⁸¹. Javhé discese in una nube per intrattenersi con Mosé, e nella forma di una

¹⁷⁹ H. DAMISCH, *Teoria della nuvola*, cit., p. 22.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 23.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 66.

colonna di nubi condusse il popolo d'Israele fuori dall'Egitto¹⁸². Con la stessa funzione, ma in un ambito artistico, ritroviamo la nube nei mosaici di Santa Maria Maggiore a Roma. Per questi André Grabar aveva già notato l'importanza dell'inserimento del grafo nuvola in alcuni intarsi raffiguranti gli episodi salienti delle storie di Abramo e Giacobbe, Mosè e Giosué¹⁸³. Nella scena della *visione di Abramo* e della *lapidazione di Mosé, Caleb e Nun* riscontra per la prima volta la presenza della nube divina come accompagnamento a una teofania, e strumento per la sottrazione di un personaggio ai colpi dei suoi aggressori. Un inserimento che testimonia, secondo l'autore, l'acquisita consapevolezza di una discontinuità tra il mondo umano e l'ordine divino, accanto alla necessità di elaborare meccanismi figurativi in grado di rappresentare l'intervento di personaggi celesti negli affari umani¹⁸⁴.

Con la stessa funzione la nuvola giunge fino a Giotto, che la inserisce ne *L'estasi di san Francesco* ad Assisi quale strumento finalizzato a dissociare il Santo dai suoi compagni, come dal suolo della rappresentazione. In accordo alla tradizione la nuvola introduce anche in questo contesto una rottura, mostrando un ordine umano costantemente esposto a ciò che Damisch qualifica lo strappo del prodigio¹⁸⁵. Diversamente dai mosaici romani svolge però una inedita funzione sintattica, provocando la rottura delle relazioni drammatiche sulle quali si costruisce l'unità del ciclo.

Quale indice dell'evento miracoloso della Resurrezione, la nuvola compare nell'*Ascensione di Cristo* rappresentata da Mantenga nel Trittico degli Uffizi¹⁸⁶, mentre la ritroviamo quale inequivocabile cerniera tra terra e cielo in alcuni dipinti religiosi realizzati da Zurbarán alla metà del XVII secolo. In particolare Damisch fa riferimento a *La visione del beato Alonso Rodriguez*, in cui è chiara la contrapposizione tra la sezione inferiore, occupata dal Santo in preghiera e ordinata secondo le regole della prospettiva lineare, e la parte superiore, in cui Cristo, Maria e gli angeli compaiono entro la profondità indefinita di una cornice di nubi.

¹⁸² H. DAMISCH, *Teoria della nuvola*, cit., pp. 74-75.

¹⁸³ A. GRABAR, *Le Haut Moyen Age*, Genève 1957, p. 35. I mosaici in questione sono riprodotti alle pagine 34, 37 e 38. Cfr. C. CECHELLI, *I mosaici di S. Maria Maggiore*, Torino 1956.

¹⁸⁴ H. DAMISCH, *Teoria della nuvola*, cit. p. 151.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 99.

L'introduzione, all'interno di una composizione prospettica, di personaggi divini in una nuvola, è uno dei fondamenti costruttivi più diffusi nella pittura religiosa del XVI-XVII secolo, proprio in virtù della comunicazione che vi si verifica tra piano celeste e terrestre¹⁸⁷.

Voli in spirito, rapimenti, visioni miracolose, dal san Francesco di Giotto a Zurbarán, passando per la santa Teresa del Bernini, la nuvola è l'accompagnamento obbligato, se non il motore, dell'estasi e di diverse forme di ascensioni e trasporti. In generale evidenzia l'apertura dello spazio profano su uno spazio altro che le offre la sua verità, garantendo accanto all'irruzione del sacro il contatto tra due realtà difformi¹⁸⁸.

L'immagine di Javhé che si manifesta celandosi entro una nube, permette a Damisch di passare dalla considerazione della qualità simbolica dal grafo /nuvola/, all'analisi del suo valore teorico.

Per esplicitare quest'ultimo l'autore fa riferimento all'*Iconologia* di Cesare Ripa¹⁸⁹, e in modo particolare alla descrizione fornita da quest'ultimo dell'immagine della bellezza. Questa dovrà essere rappresentata con l'aspetto di una donna nuda, che tiene nella mano sinistra un giglio e nella destra una sfera e un compasso. La testa si perderà nelle nuvole, mentre il resto del corpo resterà avvolto entro una gloria abbagliante¹⁹⁰. Le giustificazioni condotte da Ripa per la scelta di una simile immagine sono emblematiche di una teoria classica della rappresentazione, ma soprattutto interessanti ai fini dell'analisi di Damisch. Afferma Ripa:

Si dipinge la bellezza colla testa ascosa tra le nuvole, perché non è cosa della quale più difficilmente si possa parlare con mortal lingue e che meno si possa conoscere coll'intelletto umano, quanto la Bellezza, la quale nelle cose create, non è altro, metaforicamente parlando che uno splendore che deriva dalla luce della faccia di Dio come definiscono i platonici, essendo la forma Bellezza una cosa con esso, la quale poi comunicandoci in qualche modo l'idea, per benignità, alle sue creature, è cagione che esse intendano in qualche parte la Bellezza; ma come quelli che guardano se stessi nello specchio, subito si scordano; come disse san Giacomo nella Pistola Canonica, così noi, guardando la Bellezza nelle cose mortali, non

¹⁸⁷ H. DAMISCH, *Teoria della nuvola*, cit., p. 64.

¹⁸⁸ *Ivi*, pp. 65-66.

¹⁸⁹ CESARE RIPA, *Iconologia*, a cura di P. Buscardi, prefazione di M. Praz, TEA Arte, Milano 1992.

¹⁹⁰ *Ivi*, pp. 38-39.

molto possiamo alzarci a vedere quella pura e semplice chiarezza, dalla quale tutte le chiarezze hanno origine¹⁹¹.

In ragione della natura divina della bellezza l'uomo non può vedere il volto della donna, ma solo intravederlo attraverso la superficie impalpabile di una nuvola, che assume pertanto un valore diverso rispetto a quello fin'ora definito simbolico. Lungi dal rinviare ad estasi o irruzioni del sacro, la nuvola svolge in questo contesto una precisa funzione teorica, indicando i limiti di ciò che è rappresentabile.

Dopo aver analizzato il significato simbolico e teorico del grafo nuvola Damisch passa alla considerazione del suo valore pittorico.

Nel suo trattato Alberti aveva circoscritto con nettezza i confini dell'ufficio del pittore, invitando quest'ultimo a simulare solo ed esclusivamente ciò che si vede¹⁹². Affermava: “della cose quali non possiamo vedere niuno nega appartenersene al pittore. Solo studia il pittore fingiere quello si vede”¹⁹³. Sarà inoltre utile precisare come il campo del visibile cui si riferisce Alberti in quanto pittore corrisponde a ciò che può iscriversi sul piano, ed essere ricondotto ad una combinazione di superfici. Il compito del pittore consiste pertanto nel rappresentare solo quei corpi di cui sia possibile circoscrivere le superfici e tracciare i contorni. Il corpo senza superficie né contorno della nuvola non poteva pertanto trovare spazio all'interno di una rappresentazione basata sulla riduzione dei volumi alla loro proiezione lineare. Solo un capovolgimento o una ridefinizione degli obiettivi della pittura avrebbe giustificato la sua rappresentazione. Non è un caso infatti che le nuvole compaiano all'interno della produzione di un artista come Leonado, che si era preoccupato di ridefinire il ruolo della pittura in funzione della percezione visiva¹⁹⁴.

¹⁹¹ CESARE RIPA, *Iconologia*, cit. pp. 38-29.

¹⁹² “Dico l'ufficio del pittore essere così: descrivere con linea e tigniere con colori, in qual sia datoli tavola o parete, simile vedute superficie di qualunque corpo che quelle, a una certa distanza et ad una certa positione di cietro, paiano rilevata et molto simili avere i corpi”. Cfr. LEON BATTISTA ALBERTI, *De Pictura*, cit., libro III, 52, p. 90. Definizione che concorda con quella formulata da Piero della Francesca: “La pictura non è se non dimostrazioni de superficie e de corpi degradati o accresciuti nel termine”. Cfr. PIERO DELLA FRANCESCA, *De Prospectiva Pingendi*, a cura di Fasola, Firenze 1942, libro III, p. 128.

¹⁹³ LEON BATTISTA ALBERTI, *De Pictura*, cit., libro I, 2, p. 10.

¹⁹⁴ L'attenzione riservata alle condizioni reali della percezione, e non più ai soli dati dell'ottica geometrica, ha come conseguenza il sovvertimento delle componenti della

In questa prospettiva risulta interessante l'analisi di Damisch circa la funzione assunta dalla nuvola all'interno di due opere: il soffitto della Camera degli sposi realizzato da Mantegna nel Palazzo di Mantova, e la cupola del Correggio nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma. In entrambi i casi l'adozione di una prospettiva dal sotto in su è funzionale all'apertura di una profondità senza orizzonti, nella quale si inseriscono nubi aeree e impalpabili. L'autore riconosce in questi due elementi la formulazione visiva di un infinito, che la stessa cultura occidentale avrebbe concettualizzato con Giordano Bruno e Niccolò Copernico solo nel XVI secolo; il che lascerebbe supporre che l'ordine chiuso e perfetto della tradizione aristotelica cominciò a frantumarsi proprio sotto i colpi muti dei pennelli. Se Raffaello replicherà ancora il sistema chiuso della tradizione nella cupola della Cappella Chigi, nel contesto profano della Camera degli sposi Mantegna aveva già introdotto una prima e significativa apertura verticale del cubo prospettico. L'ordine chiuso e perfetto sarebbe stato definitivamente sconvolto, vent'anni prima delle teorie copernicane, dalle cupole celesti del Correggio¹⁹⁵.

Come la prospettiva a punto di fuga unico teorizzata dal Rinascimento conteneva in potenza il disvelamento di un infinito geometrico-matematico, l'adozione di una prospettiva dal sotto in su, svincolata dall'orizzonte e coperta di nubi, sembrava presagire la concettualizzazione di un infinito di tipo cosmico. Sembrerà tuttavia paradossale, nota l'autore, che delle nuvole votate ad occultare la vista del cielo, possano evocare la profondità indefinita del cosmo. In realtà se, come affermava Bruno, l'infinito non può essere l'oggetto dei sensi, questi possono eccitare la ragione¹⁹⁶. Allo stesso modo se la pittura non può dare a vedere l'infinito, che è vuoto e assenza di corpi, può almeno suggerirlo, lasciarlo presentire, farne nascere il desiderio¹⁹⁷.

pittura stabilite dall'interpretazione lineare della costruzione prospettica. La forma, definita dal contorno, ha meno potere del colore, che, a sua volta è meno forte della sostanza, o per meglio dire dell'immagine della sostanza. Leonardo definisce quest'ultima la *similitudine corporea*, riferendosi alla massa visibile dei corpi al di là di ogni determinazione di forma e di colore. L'esperienza aveva provato all'artista che l'occhio non conosce i limiti di nessun oggetto e che gli è impossibile verificare con precisione lineare in quale parte del campo un oggetto si stagli.

¹⁹⁵ H. DAMISCH, *Teoria della nuvola*, cit., p. 240.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 247.

¹⁹⁷ *Ibidem*.



Fig. 11. Mantegna, Camera degli Sposi (1465-1474), oculo della volta, Mantova, Palazzo ducale, castello di San Giorgio.

È questo che compie Correggio nelle sue cupole parmensi, quando suggerisce dietro le nubi l'apertura di una prospettiva indefinita. In quella coltre di nubi era iscritta tanto la soluzione pittorica alla rappresentazione di uno spazio vuoto, quanto la cauta e discreta proposizione di un infinito cosmico non ancora teorizzato da filosofi e astronomi. La nuvola si prestava ad entrambe le problematiche: in virtù della sua qualità di corpo senza superficie, né contorno garantiva il passaggio pittorico dalla realtà al cielo, quindi da uno spazio popolato di corpi ad uno caratterizzato dal vuoto e dall'infinita; in un'altra accezione, che definiremmo meteorologica, svolgeva invece la funzione di cauta copertura¹⁹⁸. Piuttosto che fungere quale termine mediano tra terra e cielo le nuvole del Correggio segnano il limite del regno delle tenebre, non lasciando intravedere granchè del regno dell'al di là. Queste dissimulano prudentemente un cielo che non è più quello astrologico, ma quello visibile ed osservabile, che gli astronomi cominciavano a scrutare. In questo senso le cupole del Correggio suggeriscono un infinito nel momento stesso in cui lo negano, riproponendo, forse con più forza, l'opposizione tradizionale terra cielo, fisica metafisica¹⁹⁹. Si capisce a questo punto perché la stessa Chiesa, che avrebbe di lì a poco condannato Bruno e Galileo per le loro proposizioni, aveva tollerato nei suoi templi rappresentazioni quali quelle del Correggio. Vi riconosceva una salvaguardia del sistema, ignorando completamente come vi fosse iscritta l'intuizione di un infinito che filosofi e astronomi avrebbero di lì a poco concettualizzato, spazzando via il bastione di nubi con il quale l'arte stessa si era sforzata di mantenere il sistema.

La nuvola svolse una funzione non meno determinante all'interno del sistema prospettico, in relazione al quale si qualifica come elemento in grado di misurarne limiti e termini di flessibilità.

Nella tavoletta, nella quale la tradizione riconosce il prototipo della costruzione legittima, Brunelleschi aveva fatto ricorso ad una lamina

¹⁹⁸ In questo senso le nuvole di Correggio ricordano la funzione svolta dalla colonna nell'*Annunciazione* di Ambrogio Lorenzetti a Siena (1344). Questa aveva la funzione di dissimulare un punto di fuga, che avrebbe successivamente condotto alla definizione geometrica del punto all'infinito. Tanto nelle cupole parmensi, quanto nell'opera dell'artista senese l'infinito è dunque presente, ma si dà celandosi prudentemente.

¹⁹⁹ H. DAMISCH, *Teoria della nuvola*, cit., p. 243.

d'argento brunito per la resa dell'elemento aereo. Lungi dal pretendere di rappresentare il cielo l'architetto si era limitato a dimostrarlo, facendo ricorso ad un sotterfugio che permetteva di introdurre la realtà esterna attraverso un raddoppiamento speculare²⁰⁰. L'esperienza fissava pertanto fin dall'inizio i limiti teorici, oltre che rappresentativi, della prospettiva; questa avrebbe potuto conoscere, e dunque riportare al suo sistema, solo i corpi che occupavano un luogo e i cui contorni potevano essere definiti da linee. Criteri che escludevano necessariamente due realtà come le nuvole e il cielo, per i quali è impossibile stabilire luoghi certi e contorni fissi. Il procedimento utilizzato da Brunelleschi per dimostrare il cielo, più di un sotterfugio, aveva dunque valore di emblema epistemologico; figura in grado di rivelare, in virtù della sua estraneità al sistema,²⁰¹ i limiti di un codice destinato a qualificarsi come struttura chiusa ed escludente.

In realtà la pittura non si riduce alla messa in atto di un codice; e se è facile dimostrare come un numero esiguo di opere del Quattrocento soddisfi le esigenze di una costruzione prospettica²⁰², la pittura successiva alla sistematizzazione del procedimento testimonia una costante trasgressione delle sue leggi. Il codice prospettico fornì una costruzione geometrica dello spazio, determinando le regole di combinazione degli elementi; la pittura al contrario sembra aver vissuto, da Brunelleschi a Cézanne, nel trasgredire sempre e ripetutamente la legge che si era data²⁰³. Il sistema pittorico nato nel Rinascimento aveva determinato un campo di produzione possibile, all'interno del quale si collocarono fin da subito divieti, rifiuti, residui. La costruzione prospettica si qualifica dunque come un sistema che non si lasciò ridurre a codice, ma si costituì piuttosto come briglia e timone della pittura: la briglia avrebbe potuto allentarsi, il timone impazzire senza che il funzionamento del sistema fosse alterato nel suo principio generale.

In quest'ottica va considerata la crescente presenza del grafo /nuvola/ nella pittura del XVI secolo, rispetto alla quale l'affresco del Mantegna costituisce un anticipo tanto tacito, quanto indicativo.

²⁰⁰ Su questo elemento Damisch tornerà ne *L'origine della prospettiva*, dedicando ampio spazio sia alla ricostruzione del prototipo, sia all'analisi della scelta della superficie riflettente. Cfr. H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., pp. 75-174.

²⁰¹ IDEM, *Teoria della nuvola*, cit., p. 172.

²⁰² Damisch fa riferimento soprattutto alle analisi condotte al riguardo dal maestro Francastel. Cfr. P. FRANCASTEL, *Peinture et société*, cit., I parte.

²⁰³ H. DAMISCH, *Teoria della nuvola*, cit., p. 188.

Che fosse funzionale alla costruzione di uno spazio, come nella cupola del Correggio, o servisse all'introduzione della trascendenza divina, come nell'opera di Zurbarán, la nuvola testimoniava un'inquietudine spaziale da ricondurre all'interno della pittura. Piuttosto che fare appello a cause esterne, come la crisi mistica della Riforma d'inizio Cinquecento²⁰⁴, Damisch preferisce rintracciare all'interno dello stesso sistema pittorico i meccanismi regolatori della sua evoluzione. Riconduce le trasgressioni succitate all'interno di ciò che definisce l'*aisthesis* di un'epoca²⁰⁵, facendo delle nuvole l'emblema di ciò che era escluso dal codice prospettico della rappresentazione.

Dall'analisi condotta attraverso il valore simbolico, teorico, pittorico assunto dal grafo /nuvola/, risulta evidente come quest'ultima abbia in generale fornito l'accesso a ciò che è irrepresentabile: il divino, l'inconoscibile, l'informe. La pittura dimostra in questo senso la sua capacità di rappresentare ciò che è escluso dal nostro potere cognitivo, indicando in questa possibilità uno dei motivi della nostra attenzione per l'arte.

L'ultima sezione del testo è invece completamente dedicata alla funzione della nuvola all'interno della pittura cinese. L'autore varca i tradizionali confini geografici della disciplina storico artistica occidentale, facendo del grafo /nuvola/ la porta d'accesso a una cultura pittorica diversa nei suoi mezzi e nei suoi fini. La digressione diviene banco di prova sul quale misurare l'inadeguatezza di categorie elaborate in funzione della cultura occidentale, nonché l'occasione per interrogare le condizioni di possibilità di una teoria della pittura generale dal punto di vista sia storico, sia geografico²⁰⁶.

La tradizione pittorica cinese riconosce alla nuvola un ruolo tanto determinante, quanto diverso da quello fin'ora considerato. Se la sua presenza segna in Occidente il limite di una rappresentazione sottoposta alla

²⁰⁴ Il riferimento esplicito è alla ricerca di Max Dvořak. Questi aveva voluto dimostrare come la rinuncia alle regole della verosimiglianza fisica oltre che drammatica, e l'abbandono delle strutture obiettive della rappresentazione fossero inseparabili, nel loro principio, dal movimento generale della cultura del tempo, e in particolare dalla crisi mistica che seguì alla Riforma. Cfr. M. DVOŘAK, *Über Greco und den Manierismus*, in *Kunstgeschichte as Geistesgeschichte*, Wien 1928, pp. 261-276.

²⁰⁵ H. DAMISCH, *Teoria della nuvola*, cit., p. 207.

²⁰⁶ *Ivi*, p. 291.

linearità, e la sua proliferazione, più o meno controllata, l'inizio della dissoluzione di un ordine, nella pittura orientale questa si qualifica come un mezzo elettivo. Fiumi e nuvole costituiscono infatti il tessuto connettivo di un paesaggio finalizzato ad afferrare il principio stesso dell'universo²⁰⁷. Una definizione, questa, che permette di comprendere la funzione della nuvola all'interno della pittura cinese, ma che costituisce al tempo stesso il veicolo d'accesso all'essenza di quest'ultima. Diversamente da una pittura che fissa le sue origini nella delineazione di un'ombra riportata, la cultura cinese non le assegna alcuna funzione rappresentativa; la pittura non è copia o descrizione dello spettacolo della creazione, ma creazione nel senso letterale del termine, microcosmo la cui essenza e il cui funzionamento sono identici e paralleli a quelli del macrocosmo²⁰⁸. Per questo motivo, lungi dal cogliere l'aspetto fuggevole delle cose, il pittore tenderà di afferrarne il principio, eguagliando la sua attività, più che al teatro e allo spettacolo, a quella geomanzia che ha per oggetto la determinazione del valore dei luoghi²⁰⁹. Il paesaggio²¹⁰ non sarà copia di una realtà naturale, né il frutto di un'idealizzazione, quanto immagine capace di esprimere la sua profonda struttura antitetica, il suo principio.

Non è un caso che il termine che designa in cinese il paesaggio, sia costituito da due caratteri associati, *shanshui* “montagna/acqua”, che segnalano non la sostanza, quanto la legge che lo istituisce²¹¹. Questo segue lo stesso ritmo dell'ordinamento del mondo; come l'universo, il paesaggio è generato dal gioco di due principi antitetici, che lo conformano alla concezione ritmica che regge tutto il pensiero cinese, mitico oltre che filosofico²¹². Per questo motivo il pittore, prima di cominciare a dipingere, riserverà il posto del cielo e della terra, determinando solo successivamente, nello spazio lasciato vuoto, il paesaggio. Questo risulterà il superamento di

²⁰⁷ H. DAMISCH, *Teoria della nuvola*, cit., p. 290.

²⁰⁸ *Ivi*, p. 306.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 307.

²¹⁰ Damisch precisa come all'interno della cultura cinese il paesaggio occupi una posizione elevata nella gerarchia dei generi.

²¹¹ *Ivi*, p. 305.

²¹² Questo pensiero è sintetizzato nella formula *yi yin, yi yang* e potrà avere per simbolo ogni immagine che registri due aspetti contraddittori. *Yin* e *Yang* costituiscono una polarità che risponde alla classificazione di tutti gli aspetti della realtà, giacché l'ordinamento del mondo risulta l'interazione tra due insiemi di aspetti complementari, secondo una legge di bipartizione da cui dipende la nozione di totalità. Cfr. H. DAMISCH, *Teoria della nuvola*, cit., p. 305.

una relazione dialettica, mentre cielo-terra, lungi dall'apparire quali registri sovrapposti, si qualificano come i termini antitetici che concorrono, in virtù della loro stessa opposizione, alla creazione del paesaggio. All'interno di quest'ultimo nubi e fiumi assumeranno una precisa funzione connettiva, giacché, come dice Shitao, il cielo cingerà il paesaggio con venti e nuvole, mentre la terra lo animerà con fiumi e rocce²¹³.

L'analisi della modalità pittorica con cui è resa la nuvola, costituisce invece per Damisch la chiave d'accesso a una tradizione pittorica che riconosce nel pennello e nell'inchiostro i principi complementari dell'operazione pittorica. Anche se le nuvole realizzate al soffio, o con la polvere²¹⁴, lasciano supporre un'analogia con la soluzione rappresentativa occidentale, la critica dei teorici cinesi disvela una pittura che riconosce nel tratto del pennello la condizione della sua legittimità²¹⁵.

Il primato del tratto sarebbe iscritto nella definizione stessa della parola pittura; il grafo *hua* risulterebbe infatti un carattere complesso, composto da due elementi grafici: il carattere *Yu*, che deriva dalla mano che scrive con uno stiletto, e ha preso il senso di "pennello", e *Tian*, immagine di un pezzo di terra attraversato da solchi. Seguendo l'etimologia della parola dipingere significherebbe dunque tracciare con un pennello linee che conferiscano il contorno delle forme, come i sentieri limitano i campi determinandone la configurazione²¹⁶.

Questa lettura non impedisce però a Damisch di resistere alla tentazione di qualificare la pittura cinese in funzione del suo grafismo. In questa riduzione sarebbe insita la tendenza della critica occidentale a leggere tutta l'arte in funzione delle sue categorie. Un'analisi più attenta dimostrerà infatti come i concetti occidentali di contorno, superficie, limite, non

²¹³ H. DAMISCH, *Teoria della nuvola*, cit., p. 290.

²¹⁴ L'insegnamento del *Giardino del grano di senape* risulta esplicito al riguardo: la nuvola ha rapporto con il colore piuttosto che con la linea. L'autore racconta come i pittori di T'ang avessero due maniere di dipingere le nuvole: la prima, "metodo di soffiare le nuvole", consisteva nel dipingere la seta con un leggero strato di bianco corrispondente alle nuvole stratificate fluttuanti; il secondo metodo, definito di "tracciare la polvere", consisteva nel ripassare con la polvere i tratti lasciati dall'inchiostro. Cfr. *Ivi*, p. 292.

²¹⁵ Damisch precisa infatti che la teoria pittorica descritta in testi come i *Discorsi* di Shitao, o il *Giardino del grano di senape* fosse opera di letterati. La pittura ufficiale si caratterizzava, persino nel disegno delle nuvole, per un contorno netto e preciso, rispetto al quale il colore non rappresentava che un supplemento. La nuvola sarebbe in questo senso indice della rivalità tra un'arte ortodossa, se non accademica, costretta alla più stretta linearità, e una pratica che si pone esplicitamente come trasgressiva. Cfr. *Ivi*, p. 293.

²¹⁶ *Ivi*, p. 294.

abbiano nessuna presa su una pratica intesa come produttività piuttosto che come prodotto, e in cui non domina la linea, ma il tratto di pennello. La pittura orientale rinuncia alla nozione di contorno, e a qualsiasi distribuzione dei dati pittorici secondo le categorie del grafismo e della tonalità, per articolarsi entro i due termini del pennello e dell'inchiostro. I due principi, lungi dal rinviare al binomio, tutto occidentale, linea-colore, corrispondono a momenti e funzioni completamente invertite: non è il pennello che dà i contorni, ma l'inchiostro; spetta invece al primo determinare linee di forza, e per mezzo di tratti e increspature suggerire le cose nel vivo del loro rilievo²¹⁷. Dopo che le grandi linee dell'inchiostro hanno suscitato i contorni, le increspature si iscrivono all'interno per descriverne la tessitura, la luminosità²¹⁸. Ne deriva una nozione di forma che, non avendo nessun debito né con la delineazione nel senso occidentale, né con la distinzione colore-linea, impone l'assunzione di categorie nuove.

Almeno sotto un altro aspetto l'analisi della pittura cinese si rivela illuminante per la teoria come per l'arte occidentale. Se in entrambe le culture il lavoro della pittura è tradizionalmente accostato a quello della scrittura²¹⁹ il differente statuto riconosciuto a quest'ultima corrisponde non a caso al diverso rapporto che la pittura ha stabilito con il suo supporto. Il paradigma della scrittura fonetica, che in Occidente stabilì la dipendenza del grafo dalla *phoné*, corrispose ad un processo pittorico inteso in termini di rappresentazione, nonché ad una derivazione di quest'ultima da una struttura articolata secondo le vie del *logos*²²⁰. Diversamente, una scrittura quale quella cinese, in cui il carattere non si qualifica come il calco fedele della parola, ha delle evidenti analogie con una condizione d'indipendenza della pittura²²¹. Accanto ad una scrittura, che stabilisce la sua autonomia grafica dal linguaggio, la pittura si qualifica come pratica significativa specifica, ridefinendo in funzione di quest'ultima la sua relazione con il reale come un rapporto di conoscenza e non di espressione, di analogia e

²¹⁷ H. DAMISCH, *Teoria della nuvola*, cit., p. 297.

²¹⁸ *Ivi*, p. 298.

²¹⁹ Un unico grafo o carattere, *γράφειν* e *xie*, indica in Occidente e in Oriente le due pratiche della pittura e della scrittura. Cfr. *Ivi*, p. 314.

²²⁰ Damisch nota in particolare in quale misura il paradigma della scrittura fonetica abbia ordinato l'intera cultura pittorica del Rinascimento, fino agli sviluppi simbolici che l'età classica iscriverà sotto le voci dell'iconologia e dell'emblematica. Cfr. *Ivi*, p. 164.

²²¹ *Ivi*, p. 314.

non di raddoppiamento, di lavoro e non di sostituzione²²². Un lavoro e una conoscenza condotti con il pennello e l'inchiostro, ma per il quale è determinante la presenza del vuoto e del supporto.

Lì dove la pennellata occidentale è chiamata a coprire la tela, in analogia ad una scrittura che cancella la sua materialità nel tentativo di avvicinarsi alla *phoné*, la scrittura come la pittura cinese derivano parte della loro radiosità dalla seta o dalla carta su cui si iscrivono, di cui lasciano emergere ampi campi inutilizzati²²³. Perché una pittura quale quella occidentale votata all'illusionismo, e finalizzata alla *mimesis*, lasci emergere il supporto, tollerando il vuoto, bisognerà attendere la rottura introdotta da Cézanne, e il riconoscimento della tela quale spazio significante di scrittura.

L'*excursus* dell'arte cinese, di cui ho tentato di restituire i nodi fondamentali, fornisce dunque a Damisch la possibilità di condurre uno sguardo laterale sulla cultura occidentale, dimostrando il relativismo di alcune categorie storico-artistiche. L'elemento impalpabile della nuvola diviene chiave d'accesso ad una cultura lontana; l'analisi della sua funzione nel paesaggio, e della sua resa pittorica, strumenti in grado di svelare una pittura diversa, e gettare luce nuova su una tradizione pittorica come quella occidentale abituata a guardarsi dall'interno.

Il testo, del quale ho tentato di restituire le linee guida, possiede in realtà un ordito molto più ricco e articolato. Le analisi dei diversi valori assunti dal grafo /nuvola/ si alternano infatti ad ampie digressioni di carattere teorico, destinate ad accrescere lo spessore della riflessione e la qualità del testo. Quest'ultimo si costruisce entro i due assi de *l'histoire* e de *la théorie*; gli stessi nei quali Damisch avrebbe di lì a poco riconosciuto la forma entro la quale strutturare una storia dell'arte cosciente della sua autonomia e problematicità²²⁴.

In realtà l'intreccio di considerazioni rende a volte difficoltosa la lettura, mentre passaggi e digressioni offuscano una struttura che i testi successivi dimostreranno più agile e chiara. Se questi ultimi mostrano una disinvoltura maggiore nella tessitura dell'ordito, la *Teoria della nuvola*, enuncia

²²² *Ivi*, p. 316.

²²³ H. DAMISCH, *Teoria della nuvola*, cit., p. 316.

²²⁴ Mi riferisco al *Centre histoire/théorie de l'art* fondato all'interno de l'École des Hautes Études.

comunque una serie di problematiche che l'autore svilupperà nei decenni successivi in modo più autonomo e articolato

È già delineata nei suoi tratti fondamentali la posizione di Damisch nei confronti dell'approccio semiotico negli studi storico artistici. Contro la cieca applicazione di categorie linguistiche in ambito pittorico, l'autore sostiene l'estraneità della dicotomia *langue-parole/competence-performance* in una produzione quale quella artistica non riducibile ad un codice di forme definito a priori. Se esiste un sistema pittorico questo non ha realtà al di fuori dei prodotti in cui si iscrive, giacchè, come riconosceva lo stesso Saussure, il tesoro cui attingono gli artisti non è quello della lingua, quanto quello dei capolavori²²⁵. In queste postille teoriche riconosciamo i tratti fondamentali di una riflessione, che Damisch esprimerà in modo più articolato nel rapporto presentato nel 1974 al Primo Congresso dell'Associazione internazionale di Semiotica²²⁶.

Gli affreschi di Giotto ad Assisi divengono invece occasione per una riflessione circa la centralità logofonocentrica cui la cultura occidentale ha subordinato l'immagine. Dalla scrittura fonetica, al rapporto testo-immagine stabilito dall'arte occidentale, l'analisi dimostra una cultura che ha costantemente dimenticato l'istanza significativa del testo pittorico, facendo della lettura l'unica modalità di comprensione²²⁷. Non è dunque un caso che all'interno di un ciclo come quello assisiense, che stabilisce una forte dipendenza delle immagini dalla comunicazione linguistica²²⁸, Damisch abbia condotto un'analisi sulla base di quegli elementi non iconici²²⁹, ai

²²⁵ H. DAMISCH, *Teoria della nuvola*, cit., p. 125.

²²⁶ Cfr. IDEM, *Otto tesi pro (o contro?) una semiologia della pittura*, in *Semiotica della pittura*, a cura di O. Calabrese, Il Saggiatore 1980, pp. 123-139.

²²⁷ Su questi argomenti ritornerà ne *L'origine della prospettiva*, tuonando contro una storia dell'arte referenziale, ancorata al paradigma della lettura e dell'enigma.

²²⁸ Relativamente agli episodi rappresentati ad Assisi Damisch dimostra come il fatto che le immagini parlino all'occhio, e il loro testo possa essere inteso con un approccio linguistico, indichi la loro dipendenza dal pensiero verbalizzato, da una rappresentazione rivolta alla produzione di un senso fatto per essere inteso indipendentemente dai procedimenti scritturali messi in atto. I meccanismi presenti nel ciclo, per quanto difforni rispetto al circuito della comunicazione, si iscrivono in un sistema che li utilizza in funzione di finalità verbali. Cfr. H. DAMISCH, *Teoria della nuvola*, cit. p. 139.

²²⁹ Mi riferisco in particolare all'esame della scena *dell'apparizione di Francesco al capitolo di Arles*, per la comprensione della quale si rivela determinante l'orientamento da destra verso sinistra del Santo. La direzione si qualifica come una deroga rispetto ad un ciclo la cui sintassi rappresentativa si orienta da sinistra verso destra. L'infrazione ha valore di rottura, e in questo senso permette di leggere la scena come un'apparizione. Cfr. *Ivi*, pp. 135-139.

quali Schapiro aveva già riconosciuto una qualità significativa²³⁰. Tutta la successiva produzione critica di Damisch riflette questi principi: riconoscimento e rispetto delle modalità significanti dell'immagine; critica di ogni analisi tendente ad esaurire il senso dell'opera in un messaggio linguistico, e a ricondurre il suo aspetto visivo alla rappresentazione di qualcosa a lei esterno.

Nel testo trova spazio anche la considerazione dei rapporti che l'arte intesse con il teatro e la scienza; due nessi cui Damisch dedicherà ampia trattazione nella successiva *L'origine della prospettiva*, e in cui riconosce la possibilità di indagare il rapporto dell'arte con altre discipline, nonché la partecipazione di quest'ultima all'interno dell'ordine conoscitivo.

Il trittico di Mantegna agli Uffizi è in particolare l'occasione per un considerazione dei debiti contratti dalla pittura nei confronti degli accessori scenici propri del teatro. La comunicazione dei due settori della rappresentazione, già ampiamente documentata da Francastel, non impedisce però a Damisch di sottolineare le trasposizioni da un ambito all'altro. Se il maestro aveva riconosciuto nel repertorio figurativo del Quattrocento segni derivati dal teatro medievale e rinascimentale, l'analisi di Damisch si fa più cauta. La trasposizione non è senza resti, né l'individuazione della fonte teatrale sufficiente ad esaurire il senso assunto dallo stesso elemento all'interno del nuovo sistema pittorico²³¹.

Punto di fuga e cupole celesti sono invece il terreno sul quale misurare il rapporto arte-scienza, o meglio definire il ruolo dell'arte all'interno della storia del pensiero. Il punto di fuga, cui si ordinava la costruzione prospettica, sigillava la chiusura del sistema, recando al contempo l'esplicitazione visiva di un infinito che la geometria avrebbe concettualizzato due secoli dopo; allo stesso modo le cupole celesti del Correggio suggerivano dietro la compatta coltre di nubi la questione di un infinito cosmico, cui la scienza non prestava ancora attenzione.

Senza fare dell'arte il campo delle anticipazioni, o delle intuizioni, Damisch stabilisce all'interno di queste pagine una proposizione sulla quale tornerà

²³⁰ Cfr. M. SCHAPIRO, *Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel: champ et véhicule dans les signes iconiques*, in "Critique", 1973, pp.843-866.

²³¹ H. DAMISCH, *Teoria della nuvola*, cit., p. 108-109.

nei testi successivi²³²: l'arte pensa, e in virtù del carattere a-verbale della sua riflessione, ha permesso di rappresentare ciò che la scienza non era ancora in grado di simbolizzare, e la filosofia non aveva ancora concettualizzato.

Affermazioni come queste, unite alle considerazioni circa il prototipo brunelleschiano, e la lettura panofskiana della prospettiva, saranno oggetto di una più ampia trattazione nel testo del 1987²³³. La loro presenza all'interno della *Teoria della nuvola* fornisce comunque un'ulteriore dimostrazione della complessità di un testo che contiene molte delle linee sviluppate negli studi successivi. Sebbene non emergano ancora con nettezza i contorni del profilo intellettuale dell'autore, sono infatti già delineati i tratti caratterizzanti della sua ricerca.

Ovviamente sono evidenti anche gli elementi che qualificano la giovinezza del testo; tratti destinati a sparire negli studi successivi, conformemente ad una progressiva maturazione teorica.

È evidente per esempio il debito verso il maestro Francastel, e in particolar modo verso il concetto di linguaggio figurativo, cui quest'ultimo faceva corrispondere l'intero sistema dell'epoca. Il concetto damischiano di *aisthesis* si qualificava come una sintesi tra l'*episteme* di Foucault e il linguaggio figurativo di Francastel, rispondendo al tentativo di leggere il contesto figurativo di un'epoca come sistema²³⁴. In ossequio a questo concetto Damisch parla della prospettiva come di un codice, mentre di lì a pochi anni ne parlerà come di un paradigma destinato a sopravvivere ai limiti temporali solitamente assegnatagli. Nel termine coniato da Damisch è tuttavia iscritta una prima distinzione dalla strada percorsa dal suo maestro. Se il linguaggio figurativo di Francastel costruisce la sua legittimità e unità facendo appello ad elementi esterni all'ambito propriamente pittorico, quali il contesto sociale o la cultura del tempo, la pertinenza essenzialmente

²³² Mi riferisco in particolare a *L'origine della prospettiva*, ove il prototipo brunelleschiano e le tavole urbinati sono punto d'avvio di una riflessione circa i rapporti che intercorrono tra l'arte, la scienza, il teatro. Cfr. H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit. in particolare il cap. 16. Ugualmente indicativo il saggio dedicato al ruolo dell'arte nell'ordine cognitivo: IDEM, *Histoires perspectives, histoire projective*, in Roger-Pol Droit (éd), *L'Art est-il une connaissance?*, cit.

²³³ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit.

²³⁴ Damisch si allontanerà progressivamente dall'interesse che lo aveva spinto all'elaborazione di questo termine per ricercare piuttosto che l'*aisthesis* di un'epoca, ciò che in quest'ultima cerca di fare sistema.

artistica dell'*aisthesis* anticipa la scelta di Damisch di non ricercare il senso dell'arte o i meccanismi della sua trasformazione in fonti a lei esterne.

Il vocabolario traduce la forte influenza esercitata sull'autore dallo strutturalismo, dalla linguistica di Saussure, come dai formalisti russi. Altrettanto evidenti i rinvii alla distinzione operata da Peirce tra segno-icona-indice, e l'utilizzo di categorie elaborate da Foucault nella riflessione sull'*episteme* rappresentativa dell'età classica. Nei testi successivi il linguaggio si rivela molto più autonomo, i debiti filtrati, quali indice di un progressivo allontanamento dagli studi della linguistica, e una delineazione sempre più cosciente del suo profilo intellettuale.

Un altro elemento destinato a scomparire nella successiva produzione è l'inserimento dell'analisi entro limiti temporali definiti: il sottotitolo parla di una *storia della pittura*, che rinvia ad un'accezione ampia del lemma storia²³⁵; il testo fa del grafo /nuvola/ il veicolo di una storia che va dal Rinascimento al Barocco, per arrestarsi bruscamente al cospetto delle avanguardie artistiche del Novecento²³⁶. Uniche deviazioni alla linea temporale il rinvio all'arte medievale di Giotto, e l'accento alla rottura introdotta da Cézanne; due nomi, Giotto e Cézanne, che non a caso corrispondono ai limiti temporali entro i quali Francastel aveva descritto lo sviluppo della rappresentazione prospettica²³⁷. Le ricerche successive si dimostreranno molto più audaci e disinvolute in questo senso; sincronia e sovrapposizioni di linee temporali si sostituiranno alla diacronia; mentre l'arte contemporanea, lungi dal divenire frontiera di un'analisi condotta sull'arte moderna, si qualificherà quale punto d'avvio e termine di confronto ineliminabile.

Alla luce di quanto detto fin qui la *Teoria della nuvola* si rivela un testo determinante per la comprensione del pensiero di Damisch. Ordito

²³⁵ Abbiamo già osservato come Damisch rifiuti ogni accezione assoluta del termine storia, specificando come questa esista solo nella misura in cui sia possibile specificare il suo oggetto. Cfr. par. II.2.

²³⁶ Dopo aver accennato ai ritorni della nuvola nelle opere di Delaunay, Léger, Lichtenstein Damisch precisa: "Ma questi ritorni, queste svolte hanno un senso, assumono il loro senso dialettico solo riguardo a un'altra storia, ancora improbabile, quella dell'arte moderna, di cui il presente lavoro, nel suo sviluppo, intende soltanto indicare la soglia." Cfr. H. DAMISCH, *Teoria della nuvola*, cit., p. 323.

²³⁷ Mi riferisco all'analisi di Francastel in *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, cit.

complesso in cui i fili della sua formazione si intrecciano alle linee guida della futura e più definita riflessione di storico dell'arte filosofo.

IV.2 *L'origine della prospettiva*

Cronologicamente collocato tra la *Teoria della nuvola* e *Le jugement de Paris*, *L'origine della prospettiva* si qualifica come uno snodo fondamentale nel percorso critico dell'autore²³⁸. Passaggio in cui si relazionano con armonia la natura filosofica e storica dello studioso, e si fa intenso il dialogo tra teoria e storia promosso dallo stesso. Proprio in quest'ottica Damisch osserva con critico distacco la produzione che aveva eletto la prospettiva quale specifico campo di analisi.

“L'insofferenza”, denunciata in apertura del testo, contro ricerche erudite dalle connessioni filosofiche impercettibili, così come contro saggi densi di preconcetti, dogmatismo e soprattutto di precipitose conclusioni²³⁹, muove in effetti dalla consapevolezza dell'alto valore euristico del dispositivo prospettico.

Nonostante le ricerche condotte da Foucault su *Las Meninas* di Velázquez,²⁴⁰ e il continuo riferimento alla costruzione prospettica di cui danno prova le indagini lacaniane sul dispositivo quadro, la storia dell'arte non sembra aver raccolto l'invito ad indagare la prospettiva come oggetto

²³⁸ Il testo *L'origine della prospettiva* si qualifica come una sintesi di ricerche condotte da Damisch lungo gli anni. Vi convergono articoli precedentemente apparsi in riviste, e ricerche condotte per i suoi seminari à l'École. (Vi trovano nuova edizione i saggi: *Made in Germany*, in “La nouvelle Revue française” 311 (déc. 1978), pp. 150-154; *L'origine de la perspective*, in “Macula” 5-6 (1978), pp. 113-137; *Les voir, dis-tu, le décrire*, in “Versus” 29 (mai-août 1981), pp. 680-687; *Panofsky am scheidewege*, in “Cahiers pour un temps”: *Erwin Panofsky* (1983); *Le théâtre de peinture*, in D. Rosand (éd.), “Interpretazioni veneziane. Studi dell'arte in onore di Michelangelo Murano”, Venezia 1984; *Le point fou*, in “Furor” 13 (févr. 1985), pp. 3-17.) Il testo si compone di una seconda sezione dedicata alle ricerche, in questo caso inedite, che l'autore aveva dedicato alle tavolette brunelleschiane e alle cosiddette tavole urbinati; anch'esse oggetto dei suoi seminari all'EHESS nel corso degli anni Ottanta. L'autore prevede inoltre la pubblicazione di un testo che de *L'origine de la perspective* dovrebbe costituire il seguito. In questo testo, per il quale Damisch ipotizza il titolo di *Perspectives stories*, dovrebbero convergere gli studi, in parte già pubblicati, dedicati dallo studioso a Alberti e Piero della Francesca nel corso dei due decenni successivi.

²³⁹ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p.7.

²⁴⁰ M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, Bur, Milano 2004, pp. 17-30.

teorico e modello per il pensiero. La critica di Damisch contro la lettura ideologica fornita da settori esterni alla pittura²⁴¹, si unisce a quella, non meno dura mossa nei confronti di una riduzione della prospettiva a una tecnica neutra. La lettura ideologica fornita dai primi si basa in effetti secondo lo studioso su una serie di errori²⁴², ed è animata da preconcetti che ne compromettono la validità, mentre la riduzione realizzata dalla seconda priva la prospettiva di ogni veste teorica.

Al di là della confusione lasciata in eredità da tali letture Damisch risulta tuttavia molto più preoccupato delle conseguenze teoriche e metodologiche determinate dalla lettura evolucionistica e storicizzante dello stesso dispositivo prospettico, o meglio dalla sua riduzione a codice.

La nota avversità dello studioso nei confronti di un concetto di storia totalizzante e risolutivo lo inducono a prendere le distanze dalla considerazione della prospettiva come forma d'espressione convenzionale, e in parte arbitraria, corrispondente a un dato momento della rappresentazione, o meglio all'età della rappresentazione per eccellenza²⁴³; come prodotto storico di cui sia possibile ridisegnare a posteriori la genesi, l'evoluzione, il declino, all'interno di un'ottica organicistica capace di esaurirne il senso.

Si delinea dunque con evidenza lo scarto tra la linea analitica scelta da Damisch e una tipologia di studi storico-artistici di impostazione storicista. Mentre questi attribuiscono infatti alla storia una funzione determinante, e giustificano in un'ottica evolucionistica la progressiva resa naturalistica dello spazio, Damisch dichiara fin dalle prime pagine l'intento di non voler riprodurre nessuna storia della prospettiva²⁴⁴. Non solo prende le distanze dalla prospettiva intesa come codice o prodotto d'epoca, ma afferma di

²⁴¹ Damisch fa riferimento alla fotografia e al cinema, e più in particolare al dibattito che nella Parigi degli anni Settanta aveva preteso d'inserire la trattazione prospettica all'interno della critica delle ideologie. Cfr. H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 8; IDEM, *Cinq notes pour une phénomnologie de l'image photographique*, in "L'Arc", 21 (1963), numéro special *La Photographie*, pp. 34-37.

²⁴² Uno su tutti quello che aveva condotto una certa critica ad assimilare la prospettiva alla camera oscura, cui Marx faceva riferimento per esplicitare la falsa rappresentazione della realtà operata dagli ideologi tedeschi. Tale critica riconosceva inoltre nella prospettiva centrale il principio costruttivo della cinepresa e della macchina fotografica, attribuendo a queste ultime, per proprietà transitiva, la qualità di produrre ideologie. Cfr. H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 9.

²⁴³ *Ivi*, p. 10

²⁴⁴ *Ivi*, p. 15.

volerla indagare come paradigma, riconoscendo in questo dispositivo un oggetto teorico capace di oltrepassare barriere temporali e frontiere disciplinari.

Secondo lo studioso la prospettiva costituisce infatti uno di quei dispositivi paradigmatici capaci di funzionare come modelli per il pensiero, il quale se ne serve indipendentemente dal fatto che possano essere passati di moda²⁴⁵. Ad una storia della prospettiva, nella sua tradizionale accezione singolare, lo studioso propone infatti di sostituire un susseguirsi di storie prospettiche; storie che, senza tendere alla ricostruzione di un percorso storico, lavorino a dimostrare quanto il paradigma prospettico sia stato determinante per il pensiero dell'età classica, e per quello contemporaneo, che ancora oggi lo rinnega o cerca di liberarsene. Per lo stesso motivo l'indagine dovrà superare i confini del settore pittorico. La possibilità di afferrare la valenza ermeneutica e la natura paradigmatica di tale dispositivo dipenderà infatti dalla capacità di misurare l'azione di quest'ultimo relativamente a campi disciplinari eterogenei²⁴⁶.

Testo chiave per gli studi prospettici, e a maggior ragione per una ricerca che si propone di passare da una prospettiva come codice ad una come paradigma, è e rimane il testo di Erwin Panofsky *La prospettiva come forma simbolica*²⁴⁷. Di questo saggio Damisch afferma come esso costituisca una soglia da attraversare ancor prima che da superare²⁴⁸. Tutta la prima parte del testo - quella che ne stabilisce le fondamenta teoriche - mira in effetti a enucleare limiti e pregi di un saggio che, oltre ad essere un punto di riferimento ineliminabile per chiunque intenda indagare la prospettiva costituisce, secondo lo studioso, un modello fino a oggi ineguagliato dell'analisi storico-artistica²⁴⁹.

A Panofsky Damisch riconosce in particolare il merito di aver preso in considerazione per la prima volta la prospettiva come una di quelle forme simboliche attraverso le quali lo spirito apprende e interpreta il mondo. L'acquisizione della categoria cassireriana di forma simbolica permise

²⁴⁵ *Ivi*, p. 18.

²⁴⁶ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 16.

²⁴⁷ E. PANOFSKY, *La prospettiva come forma simbolica*, in IDEM, *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, a cura di M. Dalai Emiliani, Feltrinelli, Milano 2001.

²⁴⁸ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 24.

²⁴⁹ *Ivi*, p. 34.

infatti a Panofsky di elevare una tecnica rappresentativa alle altezze della dimensione concettuale, riconoscendo le qualità conoscitive di un dispositivo che la stessa storia dell'arte, da Vasari in poi, aveva progressivamente ridotto al rango di mera tecnica. Oltre a gettare nuova luce sull'argomento l'analisi dello studioso tedesco ebbe in questo senso il merito di dimostrare come l'arte appartenga di diritto alla dimensione ermeneutica, e in quale misura essa sia, o possa essere luogo e strumento del pensiero²⁵⁰. Deriva da tali consapevolezze l'assunzione della prospettiva come genere in grado di ammettere diversi modi di essere, così come la volontà, esposta in apertura del saggio, di verificare non la conoscenza o meno della, (di una)²⁵¹ prospettiva nelle diverse epoche e regioni dell'arte, quanto piuttosto le diverse prospettive da queste conosciute e adottate²⁵².

Il riconoscimento dei meriti dello studioso, così come l'affermazione del valore esemplare del saggio non impediscono tuttavia a Damisch di individuare gli errori dell'uno e i limiti dell'altro. Parte dell'analisi di Damisch è infatti finalizzata a enucleare le promesse dichiarate e non mantenute dallo studioso, mentre il superamento dei limiti del saggio panofskiano, e, dunque l'avvio della ricerca di Damisch, poggia proprio sul riconoscimento dei misconoscimenti nei quali lo studioso tedesco sarebbe incorso nell'interpretazione e nell'utilizzo della categoria cassireriana.

Per quanto riguarda le promesse non mantenute Damisch nota come, di contro all'intenzione dichiarata di voler indagare se le diverse epoche e regioni dell'arte conoscano la prospettiva²⁵³, il saggio si dedichi unicamente ad analizzare i periodi che avrebbero conosciuto (arte antica), rifiutato o negato (arte paleocristiana o romanica) l'adozione della resa prospettica. Il saggio esclude infatti la disamina delle civiltà che non conobbero affatto la prospettiva lineare, così come elude gli interrogativi che la considerazione delle stesse avrebbe lasciato emergere. Malgrado le intenzioni espresse, Panofsky esclude la possibilità di interrogarsi circa l'eventualità e il carattere di un'arte figurativa che non disponga di alcun tipo di prospettiva,

²⁵⁰ *Ivi*, p. 35.

²⁵¹ Damisch nota come la traduzione del testo tedesco rimanga ambigua tra *la* prospettiva o *una* prospettiva senza permettere una scelta obbligatoria. Cfr. H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., nota 24, p. 32.

²⁵² E. PANOFSKY, *La prospettiva*, cit., p. 50.

²⁵³ *Ibidem*.

o ancora - considerata la necessità delle relazioni spaziali - sulla forma che avrebbe potuto sostituirsi ad essa e svolgere funzioni simboliche affini²⁵⁴.

Si iscrive all'interno di tale elusione, allo stesso tempo come causa e conseguenza implicita, la scelta di analizzare le diverse rese prospettiche all'interno di una storia della prospettiva di stampo hegeliano. Conformemente a questa impostazione la fase paleocristiana, o ancor di più quella romanica, si configurano come antitesi, finalisticamente necessarie al raggiungimento della prospettiva a punto di fuga unico²⁵⁵. Succede così che il momento della negazione, invece di portare a domande ancora più radicali, potenzialmente capaci di sconvolgere l'assetto tradizionale degli studi, non divenga che l'anello indispensabile di una determinazione teleologica.

Il saggio dimostra in effetti in più punti l'adesione dello studioso a un'impostazione evolucionistica. Definendo ad esempio "corretta"²⁵⁶ la costruzione geometrica scoperta nel Rinascimento Panofsky fa sue le valenze semantiche dell'aggettivo, "legittima", con il quale, dall'Ottocento in poi, si sottolineava l'unicità e la valenza universale della resa spaziale quattrocentesca²⁵⁷.

Si unisce a questi errori il fatto di aver elevato l'immagine retinica a pietra di paragone sulla quale misurare la correttezza della costruzione prospettica. Questo significa infatti attribuire all'immagine composta sulla superficie curva del fondo dell'occhio un valore che esclude automaticamente la nozione di forma simbolica.

Sulla stessa linea si colloca, secondo Damisch, la contrapposizione tra le relazioni simboliche proprie di un'arte di pura superficie, come quella medievale, nella quale i rapporti di significazione si ridurrebbero a puro arbitrio, e le relazioni naturali alla base dell'arte moderna. Se infatti le prime sono simboliche perché stabilite da una convenzione rappresentativa, non si

²⁵⁴ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 33.

²⁵⁵ Proprio parlando dell'arte medievale, di quel cambiamento di rotta rispetto alle posizioni raggiunte, Panofsky la definiva un "distacco" che "prepara la ripresa creativa di problemi che erano già affrontati" nel periodo classico. In quel "prepara" è implicitamente iscritta la tendenza a leggere ogni periodo in funzione di una processualità, e in vista di un fine. Cfr. E. PANOFSKY, *La prospettiva*, cit., p. 54.

²⁵⁶ *Ivi*, cit., p. 37.

²⁵⁷ Per un'analisi più approfondita della storia e delle valenze semantiche della locuzione "costruzione legittima" rinvio all'analisi datane da Pietro Roccasecca in P. ROCCASECCA *la finestra albertiana*, catalogo *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva*, Giunti editore, Firenze 2001, pp. 65-78.

capisce, fa notare Damisch, per quale motivo le seconde, naturali e naturalistiche, dovrebbero dirsi simboliche. Si domanda a tal proposito che senso possa avere definire simbolica una resa spaziale che si riconosce anticipatamente come realistica e naturalistica, riconoscendo in questa miopia uno dei due grandi misconoscimenti operati da Panofsky nei confronti della categoria cassireriana²⁵⁸.

Alla base di tali errori vi è in effetti, secondo lo studioso, un'errata interpretazione della natura simbolica della categoria cassireriana, così come un fraintendimento delle relazioni che le forme simboliche stabiliscono tra loro nell'analisi offertane dal filosofo.

Riconoscendo nella prospettiva il simbolo di uno stile, e per estensione l'indice della *Weltanschauung* comune a un intero periodo, Panofsky dà prova di fraintendere una categoria che nell'accezione datale da Cassirer, non possedeva nessuna caratteristica d'epoca. Il primo grande misconoscimento operato da Panofsky nei confronti della categoria cassireriana corrispose infatti secondo Damisch all'interpretazione storicista di una categoria che Cassirer riferiva piuttosto alla struttura e alla forma delle facoltà operanti nelle attività mentali²⁵⁹.

Deriva, ed è strettamente connesso a tale misconoscimento la risoluzione offerta da Panofsky al problema delle relazioni tra le diverse forme simboliche (linguaggio, arte, scienza). Se Damisch riconosce infatti a Panofsky il merito di aver giustamente considerato la resa prospettica antica, per quanto spezzettata e discontinua, la sola corrispondente ad un pensiero incapace di pensare lo spazio se non come *quantum discontinuum*, non condivide la scelta di subordinare lo spazio figurativo e logico a una *Weltanschauung* comune a tutta l'epoca²⁶⁰. Ciò che Damisch ravvisa nell'analisi di Panofsky è infatti l'ombra di una visione totalizzante e risolutiva. Il rapporto tra i diversi settori del sapere esemplificato dal dispositivo prospettico è risolto a favore di un'unità di stile corrispondente

²⁵⁸ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 34.

²⁵⁹ Cassirer aveva affermato: "Il nostro studio non si concentra sulle opere d'arte, sui prodotti del pensiero mitico o religioso, ma sulle facoltà operanti, sulle attività mentali necessarie alla produzione di simili opere. Se riusciamo a gettare uno sguardo nella natura di queste facoltà, se le comprendiamo non nella loro origine storica, ma nella loro struttura avremo raggiunto una visione nuova del carattere della cultura umana." Cfr. E. CASSIRER, *La filosofia delle forme simboliche*, Firenze 1967, vol. I, pp. XII-XIII.

²⁶⁰ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., pp. 36-37.

alla *Weltanschauung* dell'epoca, in un'ottica dunque di coerenza generale. La supposta corrispondenza tra i diversi campi in cui si oggettiva lo spirito dell'epoca, e l'esclusione di fratture e concorrenze interne agli stessi avrebbero impedito a Panofsky di cogliere le incrinature e le peculiarità proprie di ogni sistema, inducendolo spesso in pericolose semplificazioni o semplicistiche forzature²⁶¹.

Proprio nello scarto tra le categorie cassireriane e l'interpretazione datane da Panofsky, nel ristabilimento del significato delle prime, e nel superamento degli errori riscontrati nelle analisi offerte dal secondo, si gioca la specificità e la direzione della ricerca condotta da Damisch.

Forte dell'intenzione di indagare la prospettiva come oggetto teorico Damisch attraversa infatti il testo di Panofsky, recupera la definizione di forma simbolica, strutturando su una più corretta interpretazione della categoria cassireriana una ricerca tesa ad indagare la prospettiva come paradigma. Si comprende in questo senso il valore che lo studioso attribuisce al saggio di Panofsky, e la funzione di quest'ultimo all'interno del testo in esame. Collocato tra la critica della riduzione della prospettiva a un codice, e il riconoscimento del suo valore paradigmatico, il saggio dello studioso di Hannover si definisce come un passaggio fondamentale; origine di una ricerca, come quella di Damisch, che ne amplifica le potenzialità e ne radicalizza l'*intentio* filosofica, derivando da queste la possibilità di

²⁶¹La critica di Damisch si colloca sulla stessa linea che aveva visto Gombrich attaccare Panofsky per i *Parallelen Geistesgeschichtliche*, e più recentemente Schapiro misurare il limite di una ricerca tesa a dedurre lo stile dal pensiero di un'epoca. L'analisi raccoglie e condivide queste la consapevolezza, sottolineando sia il pericolo di una riduzione dell'opera al rango di un segno che *sta per*, sia le forzature e gli errori storici che tale impostazione rischia di produrre. Nel caso in esame Damisch critica l'associazione, postulata da Panofsky, tra la prospettiva albertiana e una concezione di uno spazio infinito. Nota infatti come la prospettiva albertiana facesse ancora leva sulla geometria finita di Euclide, e lo spazio cartesiano non fosse ancora figurabile nel Quattrocento. Di contro alla tesi panofskiana del punto di fuga come simbolo concreto della scoperta dell'infinito Damisch riconosce infatti nel punto di fuga l'istituzione del simbolo concreto che, a distanza di due secoli, avrebbe condotto alla definizione geometrica del punto all'infinito. Non dunque simbolo dell'infinito, ma un segno, il cui fissaggio sulla tela corrispose all'inizio di un percorso di appropriazione teorica che, solo nel corso di due secoli, avrebbe condotto a esplicitare in campo matematico la nozione di punto all'infinito. La critica di Damisch non è meno dura nei confronti dell'unità tra le diverse forme del pensiero comuni a un'epoca postulata da Panofsky. Come le stesse analisi contenute nella terza sezione del testo dimostrano, le ricerche di Damisch mirano infatti ad individuare la possibilità di un incontro e di un concorso tra le diverse forme del sapere, così come l'eventualità che la loro rivalità giunga a provocare delle fratture in seno alla cultura cui fanno riferimento. Cfr. C. CIERI VIA, *Nei dettagli nascosto*, cit., pp. 160-161; M. SCHAPIRO, *Lo stile*, Donzelli, Roma 1995, p. 45; H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., pp. 37-38; 96.

superare la settorialità della disciplina e la dinamica storicista propria della stessa.

Attraverso il corretto recupero della categoria cassireriana, e una chiara distinzione tra un'ipotesi debole e una forte della lettura simbolica, Damisch fonda il proposito di indagare il paradigma prospettico, ossia il principio operante all'interno di un dispositivo da intendere come modello per il pensiero²⁶².

Anche rispetto a tale definizione del dispositivo prospettico l'analisi di Damisch tende ad evitare qualsiasi fraintendimento. Il paradigma cui l'autore fa riferimento non è il complesso di idee, usanze, credenze vigenti in una data epoca e determinanti la produzione intellettuale e scientifica della stessa²⁶³. Questo non dovrà essere inteso come prodotto di un'epoca, quanto piuttosto come dispositivo produttore di effetti²⁶⁴, questi ultimi dovendo essere considerati al di là della storia dell'arte, come dei limiti temporali entro i quali siamo soliti circoscrivere la validità di tale dispositivo.

Quest'ultimo non è infatti per Damisch né un mero fenomeno d'epoca, né una forma di cui si possa scrivere la storia da un punto di vista rigorosamente specialistico e settoriale²⁶⁵. E esso trae l'essenza del suo prestigio e la forza del suo potere proprio dai diversi campi nei quali ha trovato applicazione, e nelle diverse modalità in cui è stato declinato. Solo nel superamento dei confini storico-artistici sarà possibile comprendere in che misura il paradigma prospettico abbia funzionato come modello di riferimento epistemologico per il pensiero dell'età classica²⁶⁶, così come

²⁶² H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., pp. 39-41.

²⁶³ Questa accezione del termine paradigma, molto prossima alla *Weltanschauung* tedesca, è quella cui fa riferimento Samuel Edgerton. Questi legge la prospettiva come risposta alle esigenze culturali specifiche nell'ambito del paradigma rinascimentale. S. EDGERTON, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York 1975, p. 162.

²⁶⁴ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 46.

²⁶⁵ Se la prospettiva può essere indagata solo a condizione di ammettere che questa sia per definizione *plurale*, si comprende perché l'autore riconosca come più interessanti quei lavori che si mostrano attraversati da un "pensiero autentico"; quelli che scelgono di trattare un aspetto qualsiasi del problema, senza pretendere di restituire un quadro generale. Modelli di tale tipo di indagine sarebbero il testo di Jurgis Baltrusajtis sull'anamorfose e quello di Alessandro Parronchi sugli esperimenti di Brunelleschi. Cfr. IDEM, *L'origine*, cit. pp. 16-17.

²⁶⁶ *Ivi*, p. 68. A tal proposito Damisch rinvia alle ricerche di Louis Marin circa ruolo centrale assunto dal dispositivo prospettico all'interno della logica di Port-Royale e il pensiero di Blaise Pascal. Cfr. L. MARIN, *La critique du discours. Sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal*, Paris, Minuit 1975.

solo l'accezione filosofica del termine e l'abbandono di un'ottica storicista e congiunturale²⁶⁷ permetteranno di comprendere l'attualità del dispositivo prospettico; di valutare come e in che misura un'epoca come la nostra risulti pervasa dal paradigma prospettico addirittura più di quanto non lo sia stato il Quattrocento²⁶⁸.

La volontà di indagare tale dispositivo nella sua valenza ermeneutica conduce Damisch a risalire il lungo corso delle applicazioni pittoriche della prospettiva, come quello della sua teorizzazione, per giungere al suo punto d'origine. Diversamente da Francastel, che aveva fatto riferimento agli studi pedagogici di Jean Piaget per spiegare la progressiva acquisizione pittorica delle soluzioni prospettiche definite da Brunelleschi²⁶⁹, Damisch non si interessa all'evoluzione della resa prospettica. Non intende indagare i tentativi che da Masaccio e Masolino conducono alle stupefacenti soluzioni illusionistiche di Padre Pozzo; così come esclude la considerazione del percorso che da Alberti a Guidobaldo del Monte²⁷⁰ eleva una pratica pittorica alle altezze della scienza esatta. La consapevolezza che la prospettiva costituisce ben più di una convenzione rappresentativa destinata al perfezionamento illusionistico, e l'intento di afferrarne il senso originario

²⁶⁷ Proprio nel superamento della lettura congiunturale del dispositivo prospettico si gioca lo scarto più evidente tra gli studi di Damisch e le ricerche di Francastel. La declinazione sociologica della tesi panofskiana aveva indotto infatti Francastel a riconoscere nella prospettiva il linguaggio figurativo coerente alle esigenze di un'epoca compresa tra il XV e il XIX secolo, successivamente sostituito da uno spazio, come quello cubista, più adatto alle necessità teoriche e ideologiche derivanti dalla verità post-einsteiniana. Il testo *Peinture et société* ha infatti quali limiti temporali l'arte di Giotto e di Cézanne, mentre l'analisi dell'applicazione del dispositivo prospettico si muove quasi esclusivamente entro i margini storico artistici, lasciando solo ad alcune digressioni la responsabilità di indicare il valore euristico e le ricadute conoscitive della resa prospettica. Non stupisce dunque che, nonostante il grande debito di riconoscenze che Damisch non cessa di tributare al maestro, lo studio di quest'ultimo sulla prospettiva non faccia parte dei riferimenti bibliografici dell'autore, e il suo nome compaia raramente nelle note del testo. P. FRANCASTEL, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique*, cit.

²⁶⁸ Se la prospettiva continua a costituire un problema, se possiamo concepire il progetto di disfarcene, o ancora di decostruirla è perché questa rappresenta, come nota Damisch, tutt'altro che una "cosa del passato". È operante all'interno del cinema e della fotografia, come dimostrano i tentativi compiuti dalle nuove forme artistiche al fine di emanciparsi dalla tirannia del punto di vista e, più in generale dalle regole della prospettiva. Le indagini di Merleau-Ponty, e quelle di Lacan, così come l'analisi della filosofia di Wittgenstein e della stessa rete virtuale dimostrano a loro volta come tale paradigma continui a informare la nostra percezione, il nostro discorso, il nostro pensiero, rappresentando uno dei modelli attraverso i quali, ancora oggi, organizziamo la nostra cultura e il nostro modo di relazionarci al reale. H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., pp. 49-51; 56-57; 68.

²⁶⁹ P. FRANCASTEL, *Peinture et Société*, cit.

²⁷⁰ GUIDOBALDO DEL MONTE, *Perspectivae libri sex* (1600).

inducono lo studioso ad adottare un movimento inverso all'ordine diacronico.

La seconda parte del testo in effetti è interamente dedicata all'analisi delle dimostrazioni brunelleschiane nelle quali la tradizione è solita riconoscere l'inizio della prospettiva. Di queste tavole Damisch descrive l'aspetto, attraverso un'analisi delle fonti che dà prova della precisione storica e filologica dello studioso. Delle stesse tavole lavora ad enucleare il sapere che vi è implicitamente contenuto, tentando di comprendere sia l'esigenza di verità che ne è all'origine, sia lo statuto che occorre attribuirgli nella storia²⁷¹.

Di cosa è origine il prototipo di Brunelleschi? E se di storia si può parlare, di quale storia esso costituisce l'*incipit*? Si gioca in questi interrogativi il senso del titolo scelto da Damisch per il testo, così come il ruolo attribuito al prototipo brunelleschiano nell'economia dello stesso.

L'origine ostentata nel titolo non possiede nessun senso storico, né intende ricondurre il lettore alle origini del dispositivo prospettico. Non devono ingannare in questo senso le molte pagine dedicate da Damisch alle tavole dell'architetto fiorentino. Queste non rispondono in effetti alla volontà di ricostruire le tappe storiche del dispositivo, quanto al bisogno di indagare, attraverso l'analisi del prototipo, la tradizione che lo ha istituito in quanto tale. L'origine ha il valore di un distacco, e dovrà essere intesa nel senso attribuitole da Edmund Husserl ne *L'origine de la géométrie*²⁷².

Se il titolo scelto da Damisch fa eco a quello di Husserl è infatti perché Brunelleschi svolse, secondo lo studioso, un ruolo molto prossimo a quello che Husserl attribuisce a Talete. Quello che si realizza nelle tavole di Brunelleschi come nei teoremi di Talete è infatti l'inizio di un cambiamento epocale. L'uno come l'altro sono all'origine di una svolta.

Già Kant aveva riconosciuto a Talete il merito di aver dato valore di teorema a un'evidenza geometrica che non necessitava di prove per l'uomo comune²⁷³. Husserl continuò, riconoscendo nella Rivoluzione Geometrica

²⁷¹ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 88.

²⁷² EDMUND HUSSERL, *Beilage III*, in *Die Krisis der Euroäischen Wissenschaften und die Transzendente Phänomenologie*, Den Haag 1954; trad. it. *Appendice III*, in *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano 1961, pp. 380-405.

²⁷³ E. KANT, *Critica della ragion pura*, tr. it. a cura di P. Chiodi, Utet, Torino 1967, p. 41.

associata al nome di Talete, il momento in cui alla preistoria degli esperimenti pregeometrici seguì il salto intellettuale, in virtù del quale la scienza si diede un oggetto ideale, svincolato da ogni soggettività empirica²⁷⁴. L'origine di cui parla Husserl corrisponde dunque al momento in cui la geometria tagliò i legami con le fonti e si costituì come sistema; momento in cui l'interesse pratico si trasformò in interesse teorico, determinando il passaggio da un'arte empirica, come quella della misurazione, a un pensiero puramente geometrico²⁷⁵. L'analisi di Damisch si muove nella stessa direzione; la svolta avviata con Brunelleschi avrebbe infatti portato, secondo lo studioso, un'arte legata al sensibile, quale quella della pittura, a collegarsi, attraverso la geometria alle radici che questa "entro dalla natura fa sorgiere"²⁷⁶. Il rapporto tra la geometria di Talete e le conoscenze pre-geometriche è dunque uguale a quello che, seguendo l'autore, sarebbe intercorso tra la ricerca di Brunelleschi e le pratiche di bottega del XIV secolo. Sebbene infatti Damisch riconosca nelle esperienze empiriche, e più in generale nella geometria pratica, un terreno fondamentale per la nascita della prospettiva, non ha senso per l'autore considerare la prospettiva come il prodotto del perfezionamento di procedimenti empirici utilizzati nelle botteghe fiorentine²⁷⁷. In questa ottica infatti non vi è, né può esservi, partenza reale, né svolta, ma solo logica e progressiva razionalizzazione di un metodo empirico. L'origine di cui parla Damisch, e prima di lui Husserl, è invece priva di qualsiasi continuità, e si qualifica come *une déparure*, nei due sensi di *starting up* e *straying from*²⁷⁸. Un'origine dunque che nasce da un terreno, si alimenta di qualcosa, rispetto al quale costituisce tuttavia una deviazione che ha valore di rottura. Talete per la geometria, Brunelleschi per la prospettiva, costituiscono per la tradizione l'*incipit* di due sistemi, e ancor di più la giustificazione storica di un inizio cui si attribuiva valore di cesura.

²⁷⁴ E. HUSSERL, *Appendice III*, in *Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die Transzendente Phänomenologie*, Den Haag 1954, tr. it. *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano 1961, pp. 380-405.

²⁷⁵ E. HUSSERL, *La crisi delle scienze europee*, cit., p. 58.

²⁷⁶ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 91.

²⁷⁷ Questa la posizione di Robert Klein cui Damisch fa riferimento. Cfr. R. KLEIN, *Pomponius Gauricus et son chapitre "de la perspective"*, in *La Forme et l'Intelligible*, Paris 1970, pp. 267-268; trad. it. *Pomponio Gauricus e il suo capitolo "De perspectiva"*, in *La forma e l'intelligibile*, Torino, Einaudi 1975, p. 285.

Cfr. H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 93.

²⁷⁸ Y. A. BOIS, *A conversation*, cit., p. 5.

Ovviamente, se l'origine che intende indagare l'autore non è di tipo storico, non potrà essere analizzato in termini esclusivamente storici il sistema che vi ha avuto origine. Ciò di cui il prototipo costituisce l'avvio non è infatti una storia. Di quest'ultima non possiede né il carattere singolare, né la continuità e l'uniformità. Diversamente da ciò che il titolo lascia presagire, e, oseri dire, contrariamente alle attese che esso stesso contribuisce a determinare, il testo disattende qualsiasi aspettativa di tipo storicista. Il lettore non vi troverà infatti la storia, una e sistematica, di un procedimento rappresentativo, quanto la trattazione di una pluralità di storie passanti per il paradigma prospettico. L'interesse di Damisch non è infatti ricostruire, come aveva fatto Jonh White²⁷⁹, la storia del dispositivo prospettico, né tentare di disegnare, come Francastel²⁸⁰, il suo sviluppo organico, quanto tracciare i percorsi delle storie prospettiche che si sono intrecciate, e si intrecciano ancora, nella prospettiva. Storie che, nella loro varietà, molteplicità e differenza, invece di raccontare il percorso della *perspectiva artificialis*, tentino di renderla operante, permettendo di comprendere quale fonte sia stata per la storia del pensiero. Storie che varcano i limiti del campo storico-artistico, intrecciando senza soluzione di continuità i fili del teatro, della scienza, come delle più recenti arti del cinema e della fotografia.

Quest'ultimo aspetto risulta evidente nello stesso testo di Damisch. Le ricerche di Brunelleschi costituiscono infatti il punto d'avvio di linee d'indagine che giacciono su piani disciplinari diversi; che oltrepassano i limiti temporali all'interno dei quali siamo soliti ridurre la validità del codice prospettico, dimostrando la validità e l'attualità del paradigma.

Dalle ricerche sull'infinito alla filosofia cartesiana, dalla geometria proiettiva alla storia del teatro, la ricerca di Damisch racconta storie, diverse e plurali di cui l'indagine brunelleschiana costituisce l'origine simbolica. Di queste *histoires perspectives* rende ragione in particolare la terza sezione del testo. Attraverso l'analisi delle tavole urbinati e delle opere che una storia dell'arte di tipo strutturale vi collega, Damisch propone al lettore percorsi

²⁷⁹ J. WHITE, *Birth and rebirth of pictorial space*, London 1976; trad. it. *Nascita e rinascita dello spazio pittorico*, Il Saggiatore, Milano 1971. Nel corso di una conversazione avuta con lo studioso questo ha definito il suo testo come l'anti-John White, senza disconoscere per questo il valore del suddetto testo. (Intervista).

²⁸⁰ P. FRANCASTEL, *Peinture et société*, cit.

che contribuiscono a dimostrare l'ampia ricaduta del paradigma prospettico²⁸¹.

Uno degli aspetti più analizzati - quello che dà il titolo all'ultimo capitolo della terza sezione²⁸² - è quello che pone il soggetto al suo centro. Il punto di vista in funzione del quale l'opera stabilisce il punto di fuga e l'immagine si costruisce percettivamente prelude infatti l'avvento del *cogito* cartesiano, mentre si gioca all'interno dello stesso il riconoscimento della funzione sintetica dell'io kantiano²⁸³. In quello stesso punto si gioca la possibilità per lo spettatore di stabilire la propria posizione al cospetto dell'opera, e, cosa ancora più importante la possibilità per lo stesso di reperirsi come soggetto. Il riferimento agli studi di Lacan sull'ottica geometrica, e all'analisi fornita dallo stesso della funzione quadro costituiscono in questo senso i punti di riferimento di una ricerca sul luogo e il ruolo del soggetto che attraversa il testo e ne implica il superamento. Dalle tavole di Urbino, Baltimora e Berlino a *Las Meninas* di Picasso, passando attraverso il *Ritratto dei coniugi Arnolfini* e le tele di Carpaccio, la terza sezione del testo rende evidente l'interesse dello studioso per un problema, come quello del soggetto, sul quale continuerà ad interrogarsi, in forme e modi diversi, nel decennio successivo²⁸⁴.

Il prototipo di Brunelleschi costituisce in questo senso l'origine di una storia alla quale Damisch presterà particolare attenzione. Da una tavola che si costruisce in funzione del fruitore, che offre a quest'ultimo un *locus* dal quale questi deriva la certezza della propria implicazione e l'illusione della propria unità di soggetto, le opere prese in considerazione mostrano in effetti una progressiva messa in discussione della posizione e della funzione dello spettatore. La rottura della coincidenza proiettiva punto di vista/punto

²⁸¹ Per un'analisi più approfondita dei percorsi proposti all'interno di questa sezione rinviamo al paragrafo VII. 9.

²⁸² Il capitolo va sotto il titolo *I luoghi del soggetto*.

²⁸³ Anche qui, come nel caso dell'infinito, Damisch non parla di anticipazione, né riconosce nella prospettiva la realizzazione piana e cosciente delle riflessioni che saranno concettualizzate da Cartesio e Kant a distanza di secoli. Coerentemente al ruolo che Damisch riconosce all'arte nell'economia del pensiero, si tratterà di considerare l'apporto offerto da quest'ultima alla concettualizzazione di uno spazio geometrico infinito, così come il ruolo giocato dalla stessa nella definizione della nozione di soggetto.

²⁸⁴ Al problema del soggetto, e in particolare al modo in cui il contatto con le opere contemporanee impone allo spettatore di rivedere il proprio statuto di soggetto Damisch dedicherà alcuni saggi dei primi anni Novanta. La dimensione inconscia della soggettività sarà diversamente al centro della sua produzione analitica. Per un'analisi più approfondita di questi aspetti rinvio al capitolo VIII della ricerca.

di fuga, la tensione determinata all'interno delle stesse opere tra polo geometrico e narrativo, fino all'elisione del fruitore realizzata dalle tela di Velásquez costituiscono gli indici di una riflessione pittorica sul soggetto che trova nell'arte contemporanea la sua massima espressione.

Il problema del soggetto analizzato nell'ultima parte del testo getta inoltre luce sulla soluzione retorica adottata all'interno della stessa, contribuendo ad ampliare e meglio definire il senso dell'origine citata nel titolo.

La terza sezione del testo si costruisce infatti su un dialogo a due voci in cui riconosciamo Damisch e un non identificato interlocutore²⁸⁵. La scelta di articolare questa sezione sul modello dialogico non è in realtà un *unicum* nella produzione di Damisch²⁸⁶. Oltre a confermare l'interesse di Damisch per una modalità di riflessione che trae dal confronto con l'altro la forza e la ricchezza del proprio procedere, la scelta di adottare il dialogo in questa parte del testo risulta strettamente legata all'analisi del dispositivo prospettico. In particolare, questa andrà considerata in relazione alla funzione dello spettatore in opere costruite in prospettiva, o meglio a ciò che questi ne ricava in termini di soggettività.

Oltre a consegnare allo spettatore la certezza del proprio *locus* e della propria funzione, la coincidenza di punto di vista-punto di fuga offre infatti allo stesso la coscienza del proprio essere soggetto. Come il bambino nello stadio dello specchio riconosce, secondo Lacan, nell'immagine riflessa la prima forma della sua unità psico-fisica, il dispositivo prospettico diviene lo strumento, l'altro, attraverso il quale il soggetto-spettatore definisce la sua unità di *moi*. Tale lettura ribalta la tradizionale considerazione del rapporto

²⁸⁵Se è impossibile identificarlo, non è meno difficile tentare di afferrare il suo profilo intellettuale. Ci chiediamo infatti se incarni una posizione teorica diametralmente opposta a quella di Damisch, o se quest'ultimo abbia piuttosto proiettato in un doppio fantastico l'alterità dei suoi dubbi. Alcune affermazioni dell'interlocutore rinviano ad esempio a posizioni teoriche di Francastel, o più in generale ad una concezione storicista e referenziale dell'indagine storico artistica; elementi che lascerebbero intendere il dialogo come contrapposizione di due posizioni teoriche. Altri passi portano invece a riconoscere al dialogo la funzione di esplicitare la posizione dello stesso autore. Resta comunque evidente la funzione maieutica del dialogo, e le possibilità offerte da un "tu", che nello stesso momento in cui obbliga al confronto con posizioni opposte veicola l'esplicitazione delle proprie. Se infatti risulta impossibile identificare e tracciare il profilo intellettuale dell'interlocutore, attraverso il confronto che Damisch stabilisce con lo stesso si definiscono alcuni tratti del pensiero dello studioso.

²⁸⁶ Il testo *Voyage à Laversine*, edito nel 2004, si costruisce su un dialogo con François Rouan. In questo caso l'interlocutore è un artista, emblema dell'altro pittorico con il quale è chiamato a confrontarsi colui che pensa e si esprime attraverso percorsi linguistici. Cfr. H. DAMISCH, *Voyage à Laversine*, cit.

osservatore-rappresentazione prospettica. Se infatti lo spettatore è solitamente considerato colui che domina il campo visivo, il punto in funzione del quale questo si costruisce e dal quale dipende la coerenza dell'immagine, Damisch mira a sottolineare come lo spettatore dipenda dalla costruzione prospettica e da questa riceva l'illusione della propria soggettività unificata²⁸⁷.

In questo senso la prospettiva possiede un valore che rinvia alla funzione che Benveniste e Lacan riconoscono al linguaggio. Secondo questi ultimi infatti il linguaggio non possiede una funzione meramente descrittiva, né un significato esclusivamente referenziale; esso si qualifica al contrario come struttura fondamentale per il riconoscimento e la costruzione della soggettività.

Secondo Emile Benveniste il linguaggio rappresenta in effetti lo strumento attraverso il quale l'uomo si costituisce come soggetto, fondando nella sua realtà di essere il concetto di *ego*²⁸⁸. Questa proprietà del linguaggio sarebbe inevitabile nel caso di quei pronomi personali e spazio temporali, che definiamo deittici proprio per l'impossibilità di riferirli ad una realtà materiale, o ad un concetto preciso²⁸⁹. Tale funzione sarebbe ancora più evidente nel dialogo, in cui, come nota lo studioso, si dice "io" e si è detti "tu". Utilizzando il pronome "io" infatti, colui che parla stabilisce la sua soggettività, presentando sé stesso come origine di un vettore che può essere indirizzato verso un "tu"; alla seconda persona spetta la funzione, non meno determinante, di riconoscere la soggettività della prima persona, completando il processo di costruzione del soggetto²⁹⁰.

²⁸⁷ Questa dipendenza spiegherebbe l'attrazione degli spettatori per opere costruite prospetticamente.

²⁸⁸ E. BENVENISTE, *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano, 1971, p. 312.

²⁸⁹ Diversamente dai lessemi che in una lingua si riferiscono a realtà oggettive o particolari, i pronomi deittici si qualificano come segni vuoti, destinati a ricevere senso e significato solo all'interno del contesto discorsivo in cui sono utilizzati. I pronomi personali "io" e "tu" si riferiscono a persone diverse ogni volta che vengono utilizzati, così come i dimostrativi "questo, quello", e gli avverbi "qui" ed "ora" organizzano lo spazio e il tempo in relazione all'io parlante del discorso. L'unica realtà alla quale si riferiscono è una realtà di discorso, dunque affatto particolare.

²⁹⁰ "La coscienza di sé è possibile solo per contrasto. Io non uso "io" se non per rivolgermi a qualcuno, che nella mia allocuzione sarà un "tu". È questa condizione del dialogo che è costitutiva della persona, perché implica reciprocamente che "io" divenga "tu" nell'allocuzione di chi a sua volta si designa io. Per ciò stesso, "io" pone un'altra persona, quella che sebbene completamente esterna a me, diventa la mia eco alla quale io dico "tu" e che mi dice "tu". Cfr. E. BENVENISTE, *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano, 1971, p. 312.

L'indagine condotta da Lacan tralascia diversamente la relazione dialogica "io-tu" per interrogare la funzione del linguaggio all'interno dell'ordine simbolico. Unitamente alle leggi e ai ruoli imposti dalla cultura, il linguaggio costituisce infatti per Lacan uno dei mezzi fondamentali attraverso i quali l'uomo perviene alla coscienza di sé stesso. Proprio dall'alterità del linguaggio l'uomo deriva in effetti secondo lo studioso la forma del proprio *moi* e la struttura della propria coscienza.

Al di là delle differenze Benveniste e Lacan riconoscono dunque nel linguaggio, inteso quale rapporto con l'altro, un veicolo fondamentale per la costituzione della soggettività. Nel caso della prospettiva, la relazione tra l'"io" e il "tu" indicata da Benveniste, e il rapporto tra l'ordine simbolico e la soggettività di cui parla Lacan, si esplicitano in termini spaziali e visivi. Se, come dicevamo all'inizio, dalla prospettiva dipende la nostra coscienza di soggetti, quest'ultima passa in effetti attraverso una relazione a due termini, in cui ci è dato riconoscere il punto di vista e il punto di fuga. Tutto ciò è ben esplicitato dalle analisi e dalle ricostruzioni condotte da Damisch sulla tavoletta brunelleschiana e la *Città ideale* di Urbino. Nel caso dell'esperimento brunelleschiano Damisch propone di collocare il punto di fuga della rappresentazione nel vano della porta del battistero, all'altezza di un uomo stante di fronte ad uno spettatore collocato nell'andito della porta della Cattedrale²⁹¹. Una finzione, che trova tuttavia la sua giustificazione teorica una volta posta in relazione con la posizione del punto di fuga all'interno della tavola di Urbino. Questo si colloca infatti nell'apertura della porta del tempio, leggermente a destra dell'asse mediano, all'altezza dell'occhio di un osservatore che, Damisch ipotizza, "fosse stato là, mezzo nascosto dietro il battente chiuso della porta, dirigendo verso di noi uno sguardo ciclopico"²⁹².

²⁹¹ Si tratta ovviamente di una finzione che altera i dati della dimostrazione brunelleschiana, e che Damisch giustifica alla luce di ciò che l'arte successiva a tale prototipo mostra. Cfr. H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 125.

²⁹² *Ivi*, p. 351.



Fig. 12. Prima tavoletta di Brunelleschi. Il Battistero di san Giovanni. Ricostruzione.



Fig. 13. Tavola di Urbino. Edificio centrale.

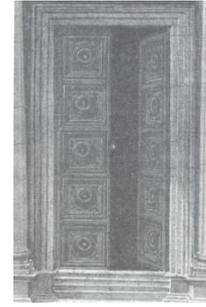


Fig. 14. Tavola di Ubrino. Particolare del nortale

Non è un caso, né un puro vezzo retorico, quello che spinge Damisch, in entrambi, i casi a parlare del punto di fuga rinviando all'immagine di un uomo stante di fronte allo spettatore. Il foro della tavoletta brunelleschiana e il forellino lasciato dal chiodo nella *Città ideale* rinviano infatti in entrambi i casi ad un soggetto che ci guarda dall'opera; un "tu" che funziona come interlocutore del nostro "io", divenendo garante e coartefice della nostra illusione di soggettività. L'io implicito nell'opera, o meglio *dell'opera*, non è che il "tu", la seconda persona, l'altro, necessario per il riconoscimento di un "io", visivamente espresso nel punto di vista.

Oltre a rispondere all'enunciazione di cui la prospettiva, secondo Damisch, avrebbe fornito la traduzione pittorica²⁹³, la soluzione del dialogo mira dunque a sottolineare la capacità della pittura prospettica di veicolare la costruzione del soggetto²⁹⁴.

Tale elemento permette di comprendere un altro aspetto del titolo, o meglio ci dice un altro modo in cui andrà sciolto l'intreccio semantico iscrittovi dall'autore. Accanto all'accezione husserliana (origine come *départure*/svolta/distacco) l'analisi dimostra come l'origine vada intesa in termini spaziali e psicoanalitici. L'origine espressa nel titolo rinvia infatti al punto di vista in funzione del quale la costruzione prospettica si costruisce e l'immagine si produce. Origine dunque come punto dal quale l'opera deriva

²⁹³ Secondo Damisch la *perspectiva artificialis* avrebbe dotato la pittura di una struttura simile all'enunciazione. Ad un'arte medievale, che imponeva allo spettatore una posizione contemplativa, e impediva a quest'ultimo ogni sorta di passaggio all'opera, sarebbe successa nel Quattrocento un'arte che presupponeva uno spettatore verso il quale indirizzare le proposizioni pittoriche e garantiva allo stesso la possibilità di reperirsi all'interno del sistema. Cfr. H. DAMISCH, *L'origine*, cit., pp. 456-457.

²⁹⁴ Il soggetto cui si fa riferimento è il *moi* di cui parla Lacan, il soggetto cartesiano non ancora dilaniato dalla scoperta del suo *alter ego* inconscio.

la coerenza e l'immagine la sua esistenza. All'origine intesa in termini spaziali, di cui lo spettatore è il luogo, si sovrappone quella, speculare, di cui l'opera è la matrice e lo spettatore l'oggetto. L'opera costruita in prospettiva si pone infatti all'origine della soggettività dello spettatore che si trovi al suo cospetto.

Nella sua enigmaticità il titolo si dimostra dunque sigillo emblematico della ricerca damischiana: la sovrapposizione di significati filosofici, spaziali, psicanalitici anticipa la complessità di percorsi contenuta nel testo; mentre la difficoltà di definire il suo senso conferma il carattere sfumato di una ricerca, che si muove lungo piste plurali, tratteggiando linee di riflessione di cui non ambisce mai a definire i contorni.

IV.3 *Le jugement de Paris*

Se le analisi condotte sulla tavoletta di Brunelleschi costituiscono il *trait-d'union* tra la *Teoria della nuvola* e *l'origine della prospettiva*, l'allegoria della bellezza di Cesare Ripa lega il primo testo al più tardo *Le jugement de Paris*.

L'impossibilità per l'uomo di vedere la natura divina della bellezza aveva spinto il trattatista del Cinquecento a elaborare l'immagine di una donna nuda, con il capo avvolto di nubi. A questa Damisch aveva fatto riferimento nel primo testo per esplicitare il ruolo teorico svolto dalla nube, quale forma funzionale alla visualizzazione di ciò che è inconoscibile e irrepresentabile. Nel testo del 1992 la stessa immagine compare all'interno di una riflessione destinata ad analizzare l'essenza della bellezza.

L'autore analizza fin dalle prime pagine la tendenza della storia dell'arte a considerare la bellezza sinonimo di arte, accanto a quella che avrebbe condotto la filosofia a ridurre l'estetica al sistema della Belle Arti²⁹⁵. La distinzione operata da Freud tra i caratteri e gli effetti prodotti da entrambe diviene al contrario occasione per una riflessione circa l'essenza della bellezza, e una ridefinizione del ruolo di quest'ultima nell'arte.

²⁹⁵ H. DAMISCH, *Le jugement de Paris*, Flammarion, collection "Champs", Paris 1997, pp. 15-16.

Cos'è la bellezza? Quale la sua origine? Quale la sua funzione nell'arte? Queste le domande dalle quali prende avvio un testo complesso, che si costruisce intrecciando analisi di ordine filosofico, storico-artistico, psicanalitico, con un costante riferimento ad interrogativi di natura antropologica. In questo senso *Le jugement de Paris* costituisce il testo più rappresentativo del pensiero di Damisch; quello in cui si intrecciano con più disinvoltura le componenti eterogenee della sua formazione, e trovano spazio d'azione i suoi interessi per la psicanalisi e l'antropologia.

L'approccio al problema risulta tanto inusuale quanto inaspettato, basato come è sulle osservazioni condotte sulla bellezza da uno psicanalista, che aveva riconosciuto avere poco o nulla da dire sul tema²⁹⁶, e un filosofo, che al contrario aveva fatto del giudizio estetico l'oggetto delle sua terza Critica²⁹⁷. Freud e Kant sono i due termini sui quali Damisch costruisce la sua analisi, la forma su cui struttura la riflessione storico-artistica.

Il testo in cui Freud ha espresso con più chiarezza la sua posizione è *Malaise dans la civilisation*, e sono in particolare due le osservazioni sulle quali Damisch si sofferma:

“L'utilité de la beauté n'apparaît pas clairement; on voit mal de quelle nécessité elle peut être au regard de la culture, et pourtant on ne saurait s'en passer dans l'état de la civilisation²⁹⁸”.

e

“Primitivement la “beauté” et le “charme” sont des attributs de l'objet sexuel. Il y a lieu de remarquer que les organes genitaux en eux-mêmes, dont la vue est toujours excitante, ne sont pourtant presque jamais considérés comme beaux. En revanche, un caractère de beauté s'attache semble-t-il à certains signes sexuels secondaires²⁹⁹”.

²⁹⁶ Freud aveva riconosciuto come la psicanalisi avesse poco, se non nulla da dire in merito alla bellezza; sicuramente meno di quanto la disciplina possa sostenere relativamente ad altri soggetti. Cfr. S. FREUD, *Das Unbehagen in der Kultur, Gesammelte Werke, XVI*, p. 441; faccio riferimento alla trad. fr. *Malaise dans la civilisation*, Paris 1971, p. 29.

²⁹⁷ I. KANT, *Critique de la faculté de juger*, Paris 1986.

²⁹⁸ H. DAMISCH, *Le jugement de Paris*, cit., p. 16.

²⁹⁹ *Ivi*, p. 17.

La prima affermazione concerne il valore d'uso, ma anticipa la direzione intrapresa da Damisch sulla scia di Freud. Se la bellezza non è necessaria alla civiltà, ma questa non può farne a meno, sarà necessario indagare il ruolo svolto da quest'ultima nella formazione della cultura; il motivo che l'ha resa indispensabile al suo funzionamento.

La seconda proposizione anticipa al contrario quel *rien* che la psicanalisi ha da dire sulla bellezza. Se la disciplina può dire su questo tema meno che sugli altri soggetti, questo meno sarà comunque superiore al silenzio con il quale l'estetica ha tralasciato d'indagare la natura e l'origine della bellezza. Dall'analisi condotta da Freud risulta che esisterebbe una profonda relazione tra l'emozione estetica generata dalla ricettività della bellezza, e l'eccitamento sessuale provocato dalla vista degli organi genitali. Sostiene al riguardo:

“L'emotion esthétique dérive de la sphère des sensations sexuelles, elle serait un exemple typique de tendance inhibée quant au but”³⁰⁰.

Le due emozioni sarebbero dunque strettamente legate nella loro origine, ma escludenti quanto al loro fine. Tutto ciò sarebbe dimostrato da una storia dell'arte che giudica bella l'opera d'arte a condizione che questa escluda la rappresentazione indecorosa degli organi genitali.

Sempre sulla relazione tra arte e genitali Freud si era espresso nei *Trois essais sur la théorie sexuelle*³⁰¹, attraverso alcune proposizioni che avevano il merito di porre in prospettiva la relazione tra bellezza e eccitamento estetico. Dopo aver analizzato il ruolo che l'impressione ottica può svolgere nell'evoluzione dell'oggetto sessuale verso la bellezza, Freud afferma:

La dissimulation progressive du corps qui va de pair avec la civilisation tient en éveil la curiosité sexuelle, laquelle aspire à compléter pour soi l'objet sexuel en dévoilant ses parties cachées, mais peut aussi être détournée (“sublimée”) en direction de l'art, lorsqu'il devient possible de détacher des parties génitales l'intérêt qu'elles suscitent pour diriger vers la forme du corps dans son ensemble³⁰².

³⁰⁰ H. DAMISCH, *Le jugement de Paris*, cit., p. 17.

³⁰¹ S. FREUD, *Trois essais sur la Théorie sexuelle*, Paris 1987.

³⁰² *Ivi*, pp. 66-67.

Osservazioni affascinanti che inducono a ipotizzare che la bellezza inerente l'arte sia il prodotto di un *déplacement*, frutto di una sublimazione dell'oggetto del desiderio sessuale. La suggestione risulterebbe però contraddetta dalla teorizzazione più rappresentativa della cultura occidentale circa il giudizio estetico, ovvero la *Critica del Giudizio* di Immanuel Kant³⁰³. In questa ampia e capitale trattazione Kant distingue nettamente tra il piacevole e il bello, riferendo al primo tutto ciò che piace ai sensi nella sensazione, e al secondo ciò che è conforme a un giudizio di gusto che riconosce nel disinteresse la sua caratteristica essenziale. Disinteresse e pretesa di universalità si rivelano infatti i tratti specifici di un giudizio che scaturisce dalla sola contemplazione della forma dell'oggetto, per concretizzarsi successivamente in giudizi estetici puri. Una nozione dunque che presuppone un osservatore imparziale al cospetto di un oggetto senza interesse, che piaccia universalmente senza concetto, e la cui forma sia la realizzazione stessa della sua finalità senza scopo³⁰⁴.

Se consideriamo che la vista degli organi sessuali genera eccitamento, comprendiamo come il disinteresse dell'osservatore sia in questo caso messo in pericolo, e il suo giudizio nullificato. Il che spiega perché i genitali non possano essere rappresentati in arte, e si possa parlare di bellezza solo in seguito ad uno spostamento dell'eccitamento sessuale³⁰⁵. Contrariamente ad un bello universale e disinteressato il concetto freudiano di sublimazione considera l'emozione estetica, una pulsione inibita nella sua realizzazione; processo che in luogo di procedere alla sua soddisfazione trova nella contemplazione estetica una sua deviazione³⁰⁶.

Proprio le osservazioni freudiane contenute nel *Malaise dans la civilisation* e nei *Trois essais sur la théorie sexuelle*³⁰⁷, forniscono a Damisch gli strumenti di una lettura attenta dell'analisi kantiana. Alla loro luce l'autore rintraccia i passaggi in cui il filosofo perviene a considerazioni che, per la loro analogia con le affermazioni freudiane, rischiano di mettere in crisi la critica del giudizio.

³⁰³ I. KANT, *Critica del Giudizio*, a cura di Alberto Bosi, Utet, Torino 1993.

³⁰⁴ N. ABBAGNANO, *Protagonisti e testi della Filosofia*, Paravia, Torino 1997, vol. II, p. 705.

³⁰⁵ Da un punto di vista strettamente artistico inoltre la nozione di bellezza non può essere applicata ai genitali, giacché questi ultimi sono tendenzialmente associati a ciò che è informe, diversamente da una bellezza intesa in termini di forma.

³⁰⁶ H. DAMISCH, *Le jugement de Paris*, cit., p. 26.

³⁰⁷ S. FREUD, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris 1987.

Nelle *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*³⁰⁸, pubblicate ventisei anni prima della *Critica del giudizio*, il filosofo consacra un'intera sezione alla differenza del bello e del sublime nel loro rispettivo rapporto ai sessi. Osserva come donne e uomini, pur essendo esseri umani, appartengano a generi, che rinviano nella loro diversità alle differenze esistenti tra il bello e il sublime. Le qualità del sesso femminile sarebbero associate al bello, mentre il sublime indicherebbe il segno dell'uomo³⁰⁹.

Alla luce di queste considerazioni sorge spontanea la domanda di Damisch: "Juger de la beauté d'une femme, est-ce là affaire de goût, est-ce là un jugement esthétique?"³¹⁰. Per il Kant della *Critica del Giudizio* la risposta non comporta dubbi, sebbene il giudizio non goda della purezza che dovrebbe distinguerlo. Per giudicare di una bellezza naturale, non sarà necessario disporre di un concetto relativo al suo dover essere, giacché la sua forma piacerà per se stessa, indipendentemente dal suo fine o dalla sua destinazione. Diversamente il giudizio di un oggetto artistico non potrà attenersi alla sola forma di quest'ultimo, ma dovrà considerare qualità come l'armonia, o la conformità delle parti ad una determinazione interna posta come fine³¹¹. Per quanto riguarda la donna è Kant stesso a formulare la domanda nel paragrafo 48 della sua *Critica del Giudizio*. Il filosofo si chiede:

"Mais une femme? Que pense-t-on quand on dit: "Voici une belle femme?"³¹².

La domanda costituisce indubbiamente un problema per il teorizzatore del giudizio estetico universale e disinteressato. Se quest'ultimo si applica bene all'oggetto artistico e naturale, il filosofo deve ricorrere ad una giustificazione supplementare per legittimare il suo riferimento alla donna. In questo caso la natura non sarà più giudicata in virtù della sua apparenza artistica, ma in quanto è realmente arte³¹³.

³⁰⁸ I. KANT, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Ehabenen*, 1764; trad. fr. *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Paris, 1980, Troisième Section, pp. 37-50.

³⁰⁹ H. DAMISCH, *Le jugement de Paris*, cit., p. 57.

³¹⁰ *Ivi*, p. 58.

³¹¹ H. DAMISCH, *Le jugement de Paris*, cit., p. 58.

³¹² I. KANT, *La critique de la faculté de juger*, cit., p. 142.

³¹³ H. DAMISCH, *Le jugement de Paris*, cit., p. 59.

La soluzione di Kant di promuovere la donna allo status di arte divina è evidentemente funzionale alla salvaguardia della sua filosofia del giudizio estetico, ma si dimostra, se non azzardata, almeno insoddisfacente. Per questo motivo, ispirato da Freud e Balzac, Damisch afferma: “Il y a une femme là-dessous”³¹⁴, riconoscendo al di sotto di ogni giudizio estetico una risacca, un fondo di desiderio sessuale.

La frase conclude in modo emblematico la prima sezione del testo, ed ha l'effetto di un disvelamento. Quel nulla che la psicanalisi non ha taciuto, e Damisch osa riprendere, solleva il velo con il quale la cultura occidentale ha dissimulato la connessione desiderio sessuale-godimento estetico. Un disvelamento destinato a gettare luce nuova sul mito, nel quale la cultura occidentale riconosce l'origine del giudizio estetico.

La storia greca del giudizio di Paride, e la rappresentazione di quest'ultimo all'interno dell'arte occidentale, costituiscono infatti l'oggetto della seconda parte del testo. La leggenda del principe pastore chiamato a giudicare della bellezza delle tre dee, si inserisce quale ulteriore filo all'interno del tessuto della riflessione, qualificandosi come il terreno sul quale verificare, in un'ottica artistica e antropologica, le affermazioni contenute nella prima sezione.

Proprio in relazione a quest'ultimo punto Damisch stesso si interroga circa la legittimità di una lettura del mito greco, e delle sue rappresentazioni, filtrata attraverso la *Critica del Giudizio* di Kant e il *Malaise dans la civilisation* di Freud. Si chiede:

“Mais que sens y a-t-il, encore une fois, à convoquer ainsi Kant, sinon Freud, à propos du jugement de Paris? Comment justifier une lecture de la fable à la lumière, et dans les termes qui peuvent être aujourd'hui le nôtre? Qu'est-ce qui nous autorise, d'un point de vue historique autant que critique, à manipuler, sinon à altérer ce qui fait la substance même de la légende antique en la coulant dans un moule qui lui est étranger, à la façon dont Chrysippe et ses successeurs ont pu déformer et dénaturer le récit homérique en lui imposant la forme de l'allégorie?”³¹⁵

³¹⁴ *Ibidem.*

³¹⁵ H. DAMISCH, *Le jugement de Paris*, cit., p. 135.

Come precisa Damisch il fine non sarà interpretare la leggenda greca nei termini di Kant o Freud, quanto piuttosto riconoscere nelle riflessioni di questi ultimi un valido aiuto nell'analisi di un mito, di cui la storia artistica e letteraria testimoniano l'ampia fortuna.

La scelta di lavorare su un oggetto quale il mito, che s'iscrive nella lunga durata, vive di variazioni, attraversando l'arte come la letteratura, si adatta bene al progetto dell'autore. Questo parte dalla citazione incongrua e criptata del mito nel *Déjeuner sur l'herbe* di Manet, per risalire, attraverso l'incisione di Marcantonio Raimondi, fino alle radici indoeuropee della leggenda. Il tutto senza escludere a priori nessuno degli echi o degli sviluppi cui quest'ultima ha dato origine in regioni del pensiero apparentemente lontane, come la filosofia e la psicanalisi³¹⁶.

Il mito, quale oggetto e veicolo d'analisi, si adegua bene ad un'indagine che intende procedere al di là delle distinzioni tra forme e sostanze d'espressione, senza operare alcuna divisione preliminare tra epoche e campi disciplinari diversi. Il quest'ottica Damisch colloca il mito greco, la sua rappresentazione artistica, come i testi di Kant e Freud cui si è fatto riferimento, all'interno di uno stesso complesso mitologico. Un'operazione di stampo strutturalista, che non intende affatto attribuire un significato identico alle diverse componenti prese in esame, quanto piuttosto riconoscere nella loro relazione l'unica possibilità di comprensione. Il testo costituisce al riguardo un'ottima esemplificazione del punto di vista scelto da Damisch: per conoscere la dimensione storica di un prodotto culturale è necessario stabilire di quale storia esso faccia parte, dunque di cosa sia storia. Sarà possibile comprendere il pieno significato del mito greco, come delle riflessioni di Kant e Freud solo considerando questa manifestazione storica di quella tensione tra giudizio estetico e desiderio sessuale, che sembra aver dominato la cultura indoeuropea.

Porre Kant, Freud e il mito greco all'interno della stessa prospettiva, o meglio all'interno dello stesso sistema conduce Damisch ad un'osservazione: come è possibile che una civiltà, quale quella occidentale, che ha costruito il suo sviluppo sulla sublimazione di un'eccitazione sessuale, abbia assegnato un'origine mitica alla storia di un giudizio estetico scorretto? Il giudizio di

³¹⁶ *Ivi*, p. 136.

Paride falsifica infatti la premessa sulla quale sembra essersi basata la cultura occidentale, ovvero la repressione del desiderio. Sebbene Giunone rappresenti la sovranità e prometta il potere, Atena incarni la saggezza e offra al principe il prospetto della vittoria, Paride sceglie Venere, cedendo al potere del suo fascino, e alla promessa di una donna; dunque a un desiderio, e alla possibilità della sua realizzazione. Lungi dal giudicare Venere come la più bella delle tre dee, Paride si rivela vittima di un'attrazione che non può non inficiare la purezza e il disinteresse del suo giudizio estetico. La presenza di Afrodite possiede per Paride un evidente interesse, mentre la promessa di Elena dimostra come il suo giudizio non sia determinato da una repressione dell'oggetto del desiderio, quanto piuttosto dalla possibilità di goderne. Nella sua esistenza la dea mostra il piacere che deriva dalla contemplazione della bellezza al suo apogeo; mentre la ricompensa annuncia quel *surplus* di piacere che, oltrepassando la pura pulsione scopica, implica il possesso dell'oggetto desiderato³¹⁷.

Il mito del primo giudizio estetico richiama alla memoria la storia del peccato originale, inducendo un confronto tra Paride e Adamo, il pomo della discordia e il frutto del peccato. Ma al di là del succitato parallelismo il mito del giudizio di Paride rappresenta l'esplicitazione di una riflessione sull'essenza della bellezza, all'interno della quale è iscritta la sua relazione con il desiderio sessuale. Se la bellezza non può essere intesa né nei termini della sovranità di Giunone, né della saggezza di Atena, la scelta di Venere qualifica come impossibile il progetto kantiano di un giudizio puro e disinteressato. La bellezza va intesa all'interno di una tensione tra forme e informi, che ha nel desiderio la sua forza propulsiva.

Damisch perviene a queste considerazioni attraverso un percorso complesso, in cui le riflessioni di Kant e Freud dialogano con la tradizione letteraria del mito greco, intessendo una fitta rete di relazioni con opere appartenenti ad epoche diverse. Dal *Déjeuner sur l'herbe* di Manet a Raffaello, passando come aveva già fatto Aby Warburg attraverso l'incisione di Marcantonio Raimondi, Damisch avvia un percorso destinato ad intrecciare con grande disinvoltura un materiale visivo tanto ampio, quanto eterogeneo. Il viaggio nel tempo, ha le sembianze di una rimemorazione, condotta senza soluzione

³¹⁷ H. DAMISCH, *Le jugement de Paris*, cit., p. 133.

di continuità lungo il percorso più o meno inconscio della cultura. L'analisi si spinge fino ai vasi a figure nere dell'età arcaica, passa per le miniature medievali per ritornare attraverso Lucas Cranach, Rubens, Watteau, alle opere di Cézanne e Picasso. Ogni separazione temporale decade sotto la spinta di un flusso d'immagini, che ricorda per continuità e ricchezza *l'Atlante della Memoria* di Aby Warburg³¹⁸.

Un'opera in particolare rappresenta per Damisch in modo emblematico lo spostamento del desiderio sessuale che precede il giudizio estetico: il *Giudizio di Paride* di Antoine Watteau. In questo dipinto, che l'autore considera in chiusura del testo, Paride è rappresentato nel momento in cui consegna la mela a Venere. La dea, come vuole la tradizione iconografica, è nuda, mentre Giunone, riconoscibile per il pavone, e Atena identificata dallo scudo, sono al contrario vestite. Sorprende invece la posizione di Venere, giacché a dispetto di una tradizione pittorica che la mostra frontale, Watteau la coglie di schiena. Un velo impalpabile impedisce allo stesso Paride la contemplazione del viso, come del seno della dea, mentre sono esposti alla sua vista gli organi genitali della stessa. Ciò che si mostra a noi spettatori, in sostituzione di ciò che solo il principe può vedere, è il volto della Gorgone collocato sullo scudo di Atena, il quale funziona come veicolo di un *déplacement*³¹⁹. L'opera in effetti offre uno spostamento sotto molteplici punti di vista: dal giudizio di Paride a quello condotto dallo spettatore sulla pittura; dagli organi genitali ai caratteri sessuali definiti secondari, fino a quello dagli organi genitali al volto, in cui è iscritto un *déplacement* dell'informe nella forma.

Attraverso il rinvio alle riflessioni filosofiche e psicanalitiche sul concetto di bellezza, unitamente all'analisi dello stesso motivo nel mito e nell'arte occidentale Damisch costruisce un testo che si qualifica come un crocevia di fili diversi. Da un punto di vista antropologico l'analisi getta luce su un

³¹⁸ Tra il testo di Damisch e il progetto di Aby Warburg, esistono in effetti evidenti analogie. La scelta di articolare la riflessione al di là della linearità diacronica, l'attraversamento di ambiti disciplinari diversi, il carattere antropologico dell'indagine del mito, fino all'interesse per il potere delle immagini artistiche, inteso da Warburg come *pathos*, e da Damisch in termini di attrazione, mostrano importanti corrispondenze. In questo senso sembra possibile affermare che *Le jugement de Paris* possiede, foss'anche involontariamente, un'impostazione warburghiana. Quello che si verifica nel testo di Damisch non è ovviamente il tentativo di reiterare un modello, quanto piuttosto un incontro tra due studiosi che a distanza di tempo, lungo percorsi diversi e indipendenti sono giunti a modalità d'analisi analoghe.

³¹⁹ H. DAMISCH, *Le jugement de Paris*, cit., p. 276.

aspetto fondamentale della cultura indoeuropea. Svela il meccanismo che è alla base dell'emozione estetica, riconoscendo nella funzione sostituiva dell'arte una giustificazione della sua utilità all'interno della cultura.

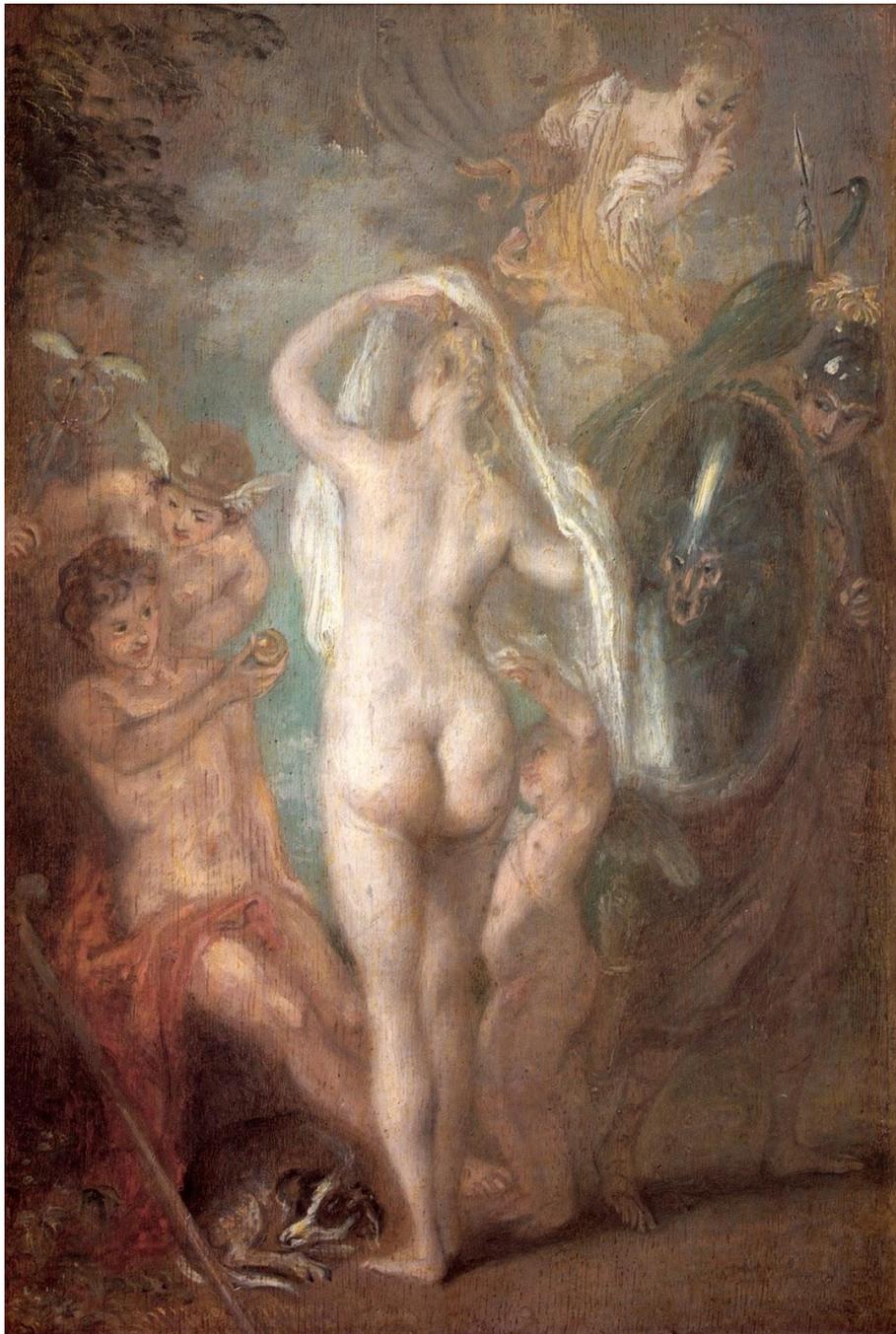


Fig. 15. Antoine Watteau, *Le jugement de Paris* (1720), Paris, Musée du Louvre.

In un'ottica prettamente storico-artistica mostra un modo altro di fare storia dell'arte, indicando un'alternativa affascinante all'iconologia di tradizione panofskyana. Le opere sono convocate in virtù di un'associazione libera che ricorda quella sfruttata dalla psicanalisi, mentre la loro successione non ha lo scopo di ricostruire la variabilità di un'iconografia in relazione al contesto culturale in cui è stata prodotta. L'interesse è piuttosto per la riflessione di cui le immagini, così come i miti, sono al tempo stesso causa ed effetto, veicolo e rappresentazione. La loro considerazione non è finalizzata alla ricostruzione della storia artistica del mito greco, quanto piuttosto ad un loro inserimento all'interno di una storia del giudizio estetico in cui si incontrano filosofia, arte, psicanalisi, antropologia.

Il testo permette inoltre a Damisch di analizzare sotto un altro punto di vista le ragioni che ci spingono verso le opere d'arte; le motivazioni che fanno di queste ultime oggetti capaci di esercitare una carica attrattiva anche a distanza di secoli. A questo problema, che per l'autore costituisce allo stesso tempo una certezza, Damisch si era diversamente occupato nei suoi studi antecedenti: nella *Teoria della nuvola* aveva riconosciuto al grafo /nuvola/ la capacità pittorica di condurre lo sguardo verso realtà ed entità non rappresentabili; ne *L'origine della prospettiva* aveva postulato il ruolo della costruzione prospettica nella definizione della soggettività. *Le jugement de Paris* si pone in questa linea, dimostrando come la nostra fruizione delle opere d'arte sia ben lontana dal disinteresse vaticinato da Kant. Un desiderio scopico ci induce al cospetto delle opere, mentre un'attrazione ci espone al loro effetto. A questa consapevolezza Damisch ha uniformato la sua attività di storico dell'arte filosofo, come dimostra il titolo scelto per uno dei suoi testi più rappresentativi, *L'amour m'expose*³²⁰, e la difesa della *mise du sujet* contro il presunto disinteresse di una storia dell'arte oggettiva.

Sempre in relazione agli studi di Damisch il testo si rivela indicativo del suo rapporto con la psicanalisi e la filosofia, fornendo la migliore esemplificazione della libertà con la quale l'autore intesse i diversi materiali.

³²⁰ H. DAMISCH, *L'amour m'expose*, cit.

Il riferimento a Freud, non implica l'adesione ad un'interpretazione analitica delle opere d'arte, né l'identificazione del *Mosé di Michelangelo*³²¹ o del *Souvenir d'enfance de Leonardo da Vinci*³²² quali modello di riferimento. Lungi dal ricercare nella psicanalisi le chiavi in virtù delle quali interpretare le opere d'arte, Damisch vi scorge interrogativi e problemi per la trattazione dei quali ricorre alle opere. Il processo risulta pertanto invertito nella direzione: non dalle opere alla psicanalisi alla ricerca delle soluzioni, ma dalla psicanalisi alle opere d'arte³²³. Comprendiamo in quest'ottica la risposta fornita dallo storico dell'arte ad uno degli organizzatori di un convegno a Karlsruhe sull'uso dei modelli freudiani. Alla domanda “comment se fait-il que l'historien d'art qui vous êtes ait pris tant d'intérêt à Freud, à ses écrits?”³²⁴ Damisch aveva risposto:

“Pour être en mesure de lire Freud, quelqu'un comme moi qui n'a, à ce jour, été exposé d'aucune manière à l'analyse, ni comme analyste, ni comme analysant, avait besoin, autant que d'une compétence critique de ce qui serait l'équivalent ou le substitut d'une expérience et d'un matériel clinique”³²⁵.

Una risposta che capovolge inaspettatamente i due termini della domanda riconoscendo nelle opere l'equivalente del materiale terapeutico con il quale è solito lavorare lo psicanalista. I sogni di Freud sono le opere d'arte di Damisch, materiale attraverso il quale accedere alla riflessione psicanalitica³²⁶.

La convocazione del testo di Kant all'interno della riflessione esplicita la posizione dell'autore in merito al rapporto estetica-storia dell'arte. Quando

³²¹ S. FREUD, *Der Moses des Michelangelo*, in *Zur Psychopathologie des Alltagsleben*, in *Gesammelte Werke*, t. X, pp. ssgg. 185, trad. fra. in *Essais de psychanalyse appliqué*, Paris, 1952, pp. ssgg. 23; ed. it. in *L'interesse per la Psicanalisi: il Mosé di Michelangelo e scritti: 1913-1914*, Newton Compton, Roma 1979.

³²² S. FREUD, *Eine Knderheitserinnnerung des Leonardo da vinci (1910)*, in *Gesammelte Werke*, VII, pp. 127-211; trad. fr. *Un souvenir d'enfance de Leonardo da Vinci*, Paris, 1987; trad. it. *Leonardo e altri scritti/ Sigmund Freud*, Boringhieri, Torino 1969.

³²³ “C'est l'analyse qui travaille avec l'art, donc pas dire qu'elle s'y applique. Il y a des gens, déjà Wajcman, qui disent que c'est l'art appliqué à la psychanalyse, la vraie formule c'est l'art appliqué à la psychanalyse, comment l'art nous apporte quelque chose sur la psychanalyse. La psychanalyse, elle ne nous donne pas, ce n'est pas de l'application, ce n'est pas une méthode.” (Intervista).

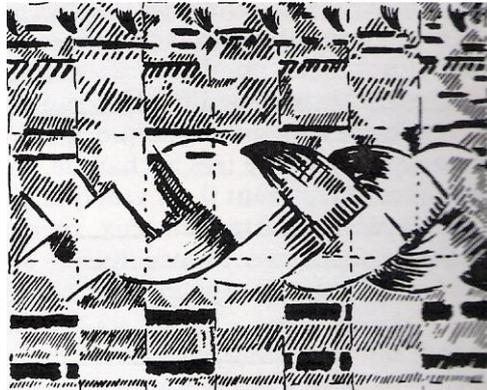
³²⁴ H. DAMISCH, *La mise du sujet*, cit., p. 215.

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ “Freud analyse ses rêves, essentiellement ses propres rêves, moi j'ai compris que les œuvres d'art étaient l'équivalent de ça” [...] “J'ai trouvé dans l'art les matériaux qui m'ont permis de comprendre Freud”. (Intervista).

si tratta di arte le dimostrazioni filosofiche sono tenute ad attenersi ad un rapporto sensibile con le opere d'arte, e alla storia di queste ultime³²⁷. Non a caso il rimprovero spesso mosso dagli storici dell'arte all'estetica kantiana si fonda sull'estraneità esibita da quest'ultima in relazione alle produzioni artistiche³²⁸.

Eterogeneità delle fonti del pensiero, giustapposizione di opere di epoche e stili diversi costituiscono il nerbo di un testo, nel quale meglio di altri si esprime il profilo caleidoscopico del suo autore. Con una libertà pari a quella dell'artista Damisch fa giocare Freud con Kant, la favola con la teoria, l'antropologia con la storia, lasciando aperte più strade di quante non ne chiuda. Solo la simultaneità e l'intreccio di un'opera quale quella di François Rouan potrebbe rendere l'ordito tessuto da Damisch, in quello che è senza dubbio il suo testo più riuscito.



³²⁷ D. COHN, *Une mythologie du jugement esthétique*, in "Critique" 547 (déc. 1982), p. 977.

³²⁸ D. COHN, *Une mythologie du jugement esthétique*, cit., p. 977.

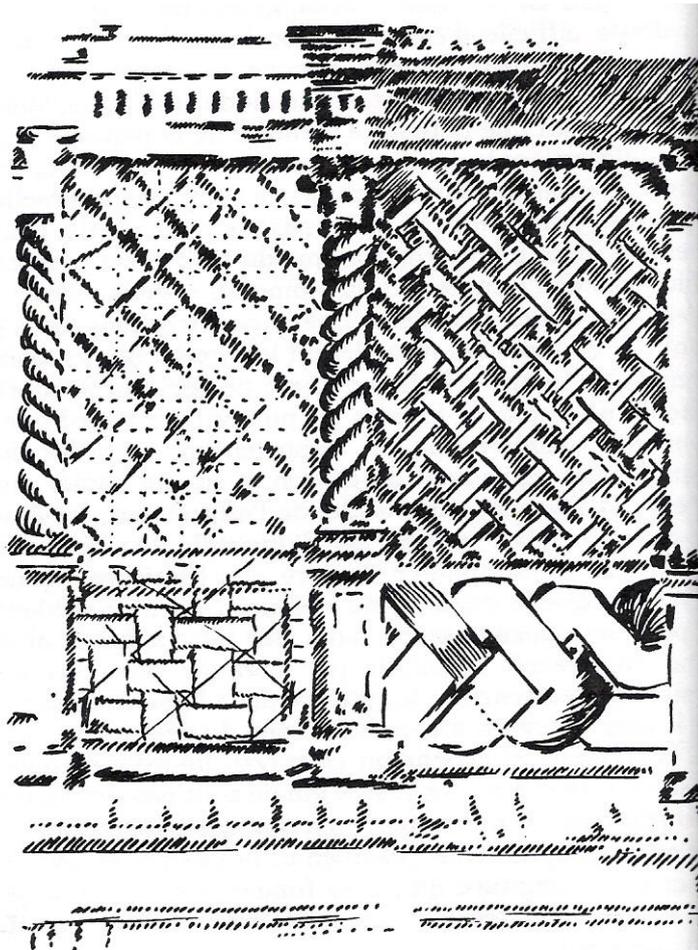


Fig. 16. Esempio di *tressage*. Immagine tratta dal testo di Hubert Damisch *Fenêtre jaune Cadmium, ou les dessous de la peinture*, Seuil, Paris 1984, p. 274.

V

Il dibattito sulla semiologia della pittura.

Hubert Damisch, Jean Louis Schefer, Louis Marin

Un'analisi che miri a comprendere la specificità e la singolarità del pensiero di Hubert Damisch non potrà fare a meno di valutare il contesto culturale nel quale questi ha agito e con il quale è stato chiamato a misurarsi. Per questo motivo, al primo piano fornito nei capitoli iniziali seguirà uno spostamento, nell'ordine della distanza, in grado di ampliare il campo visivo e, dunque, descrivere sia il paesaggio nel quale Damisch ha operato, sia i profili di alcuni suoi interlocutori. Tale panoramica, lungi dal fornire una descrizione dello spazio continuo e omogeneo nel quale Damisch e i suoi interlocutori si sono mossi, cercherà di individuare e rimettere in moto gli scarti, i contatti, i rinvii che fanno di un *milieu* neutrale un campo magnetico.

In ossequio all'ordine cronologico, prenderemo in esame il ruolo svolto dallo studioso nel contesto della Francia degli anni Sessanta-Settanta, con particolare attenzione per le posizioni da questi assunte in merito al dibattito su una possibile semiotica della pittura, unitamente al contributo dato dallo stesso ad una lettura innovativa dell'iconologia panofskiana.

Per quanto concerne il contesto francese degli anni Sessanta, sarà utile ricordare in quale misura esso fosse pervaso dal tentativo di delineare i confini epistemologici e le caratteristiche della nascente semiologia. In questa direzione si era mosso per primo Saussure, il quale, nel suo *Cours de Linguistique générale*³²⁹, auspicava la nascita di una scienza dei segni destinata a inglobare al suo interno la stessa linguistica³³⁰. Tale aspirazione avrebbe ricevuto una prima formulazione sistematica negli *Éléments de sémiologie* di Roland Barthes³³¹, un testo chiave nell'economia del dibattito del tempo per la capacità di fornire una risposta e stabilire un ribaltamento

³²⁹ F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris 1962. Nel corso del presente studio si farà riferimento all'edizione italiana: IDEM, *Corso di Linguistica Generale*, Laterza, Bari 1967.

³³⁰ *Ivi*, p. 26.

³³¹ R. BARTHES, *Éléments de sémiologie*, Seuil, Paris 1965; si farà riferimento alla traduzione italiana: IDEM, *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi 1966.

rispetto alle indicazioni fornite dallo stesso Saussure. Mentre quest'ultimo prevedeva una scienza dei segni, all'interno della quale la linguistica non sarebbe stata che una parte³³², sia pur privilegiata, Barthes, dal canto suo, postulava una semiologia come parte della linguistica³³³, operando in tal modo un capovolgimento delle relazioni gerarchiche e dei rapporti di forza destinati a influenzare in modo decisivo e duraturo il carattere della nascente disciplina. Iscrivere la semiologia nell'alveo della linguistica significava riconoscere ogni sistema semiotico come indirettamente e necessariamente legato al linguaggio, e soprattutto incapace di significare in modo autonomo. Proprio in relazione ai sintagmi iconici fondati su un sistema più o meno analogico, Barthes spiegava come la continuità del sintagma pittorico necessiti della lingua, e solo questa sia in grado di fornirle quel discontinuo che è indice di senso, giacché non vi è senso che non sia nominato, e il mondo dei significati non è altro se non quello del linguaggio³³⁴. È alla luce di tali assunti che si comprende l'intenzione dello studioso di dedurre dalla linguistica i concetti a priori ritenuti idonei all'avvio della ricerca semiologica³³⁵.

A pochi anni di distanza, lo stesso Émile Benveniste si esprimerà su posizioni affini, in un articolo destinato a fondare dogmatismo e patronato linguistico di tanta semiotica successiva³³⁶.

Simili riflessioni non potevano lasciare indifferente un settore quale quello storico-artistico, che manifestava, negli stessi anni, il desiderio di fondare scientificamente la disciplina, riconoscendo nella semiologia una possibile direzione d'indagine, quando questa non veniva addirittura identificata con la scienza dell'arte³³⁷.

Se questo è il contesto all'interno del quale occorre inserire alcuni testi di Damisch, sarà altrettanto importante considerare le posizioni espresse da alcuni interlocutori in merito al dibattito sulla semiologia della pittura.

³³² F. DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, cit., p. 26.

³³³ R. BARTHES, *Elementi di semiologia*, cit., p. 15.

³³⁴ IDEM, *Elementi di semiologia*, cit., p. 14.

³³⁵ *Ivi*, p. 15.

³³⁶ E. BENVENISTE, *Sémiologie de la langue*, in "Semiotica", 1 e 2, 1969, pp. 2-12; 127-135.

³³⁷ In relazione a questo problema, si rivela emblematico l'articolo di L. MARIN, *L'oeuvre d'art et les sciences humaines*, in *Encyclopaedia Universalis* (Organum), Paris, 1973, pp. 477-489. Ugualmente indicativa la recensione dedicata a due testi di Hubert Damisch e Pierre Bourdieu: cfr. IDEM, *Champ théorique et pratique symbolique*, "Critique", n. 321, 1974, pp. 121-145. Ripreso in *De la représentation*, a cura di D. Arasse, A. Cantillon, G. Careri, D. Cohn, P-A. Fabre et F. Marin, Seuil, Paris 1994, pp. 23-45.

Emblematiche in questo senso alcune riflessioni espresse da Jean Louis Schefer e Louis Marin alla fine degli anni Sessanta³³⁸; il carattere sistematico e programmatico dei testi, la datazione precoce (1968-1969) così come il tono semiologico che li pervade, li qualificano infatti come un campione indicativo dello spirito del tempo, e dunque un termine di paragone utile a misurare lo scarto dalla posizione che Damisch esprimerà qualche anno più tardi.

V.1 Jean Louis Schefer, *dire le tableau*

A distanza di un solo anno l'uno dall'altro, e contemporaneamente all'apparizione di alcuni articoli fondanti della disciplina semiotica, si colloca la pubblicazione di due testi di Jean Louis Schefer, all'interno dei quali il problema dell'applicabilità in ambito pittorico di categorie linguistico-semiotiche, come la definizione di una possibile semiotica della pittura, giunge a una soluzione di compromesso in grado di tenere insieme nuove aspirazioni, vecchi modelli interpretativi e caute precauzioni metodologiche.

L'articolo *Lecture et système du tableau*³³⁹, pubblicato nel 1968, e il successivo testo *Scénographie du tableau*³⁴⁰, forniscono infatti una proposta metodologica in linea con i tempi, senza per questo rinnegare consapevolezza e modalità di approccio derivanti dalla tradizione interpretativa della storia dell'arte. L'essenza del testo, come ci spiega Marin in una recensione pubblicata nel 1970³⁴¹, sarebbe ben illustrata dalla *démarche* adottata da Platone nel *Sofista* nel tentativo di definire il suo grande avversario³⁴². Intuite fin da subito la complessità dell'impresa e

³³⁸ J. L. SCHEFER, *Lecture et système du tableau*, in *Information sur les sciences sociales*, vol. VII, n. 3, (juin 1968). Faremo riferimento all'edizione contenuta in J. KRISTEVA, *Essays in Semiotics*, La Haya 1971, pp. 477-501; IDEM, *Scénographie d'un tableau*, Seuil, Paris 1969; L. MARIN, *Éléments pour une sémiologie picturale*, in *Les sciences humaines et l'oeuvre d'art*, Bruxelles 1969.

³³⁹ J.L. SCHEFER, *Lecture et système du tableau*, cit.

³⁴⁰ IDEM, *Scénographie d'un tableau*, cit.

³⁴¹ L. MARIN, *Le discours de la figure*, in "Critique", n. 270, 1969. Faremo riferimento alla versione riedita in *Études sémiologiques*, Klincksieck, Paris 1971, pp. 45-61.

³⁴² *Ivi*, p. 45.

l'insufficienza di una definizione singolare, Platone comprende come alla prima se ne sovrapponga una seconda e una terza, in un movimento continuo corrispondente all'acquisizione di punti di vista sempre nuovi e tuttavia incapaci di assicurarne una descrizione esaustiva. Se un solo nome sarà sufficiente per designare un uomo capace di focalizzare in sé molteplici saperi, tale nome non potrà essere che un'illusione; al filosofo non resterà altra possibilità che nominarlo nella molteplicità delle sue parole, senza cedere, per questo, all'illusione di poter individuare il centro in cui si uniscono tutti i saperi. Le funzioni del discorso sofistico apparterebbero allo stesso mondo della fantasmatica pittorica, e per questo motivo getterebbero luce sulle possibilità come sui limiti della lettura del quadro. Trattandosi di simulacri, di fantasmi, di quadri, il discorso che si condurrà su questi non farà che costruire il suo senso in una probabilità crescente, ma mai definita³⁴³. Nominando il quadro, esso, lungi dall'assicurarla, si sottrarrà invece alla presa; ciò nonostante non sarà preso che in questa denominazione.

Confrontandosi con un'apparenza rispetto alla quale non esistono rimedi nell'ordine del calcolo, della misura, del peso, l'analisi storico-artistica dovrà prendere coscienza di questo spostamento senza tregua nella direzione di un centro mancato. In questo senso tutto il testo di Schefer, così come l'articolo di carattere programmatico che ne precede di un anno la pubblicazione³⁴⁴, si qualifica come un commento a questo paradosso: "Je ne peux rien dire du tableau et je ne peux que dire le tableau"³⁴⁵. Affermazione il cui carattere apparentemente contraddittorio conferma la tensione tra il desiderio di pervenire ad una conoscenza il più possibile esatta dell'opera, e la consapevolezza della sua costitutiva alterità, della sua irriducibile distanza.

L'ossimoro iscritto in queste parole trova eco e conferma nel duplice postulato che apre il testo: la pittura non è una lingua, il quadro è analizzabile sistematicamente³⁴⁶. Due affermazioni fondamentali su cui bisognerà riflettere, poiché, nel rapporto e nello scarto che intercorre,

³⁴³ L.MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 46.

³⁴⁴ A dimostrazione dello stretto legame che intercorre tra i due saggi, sarà utile ricordare che il testo pubblicato nel 1969 reca in appendice la riedizione dell'articolo del 1968.

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ J. LOUIS SCHEFER, *Scénographie d'un tableau*, cit., p. 7.

Schefer sembra definire le possibilità come i limiti epistemologici della semiologia della pittura.

La proposizione negativa espressa nel primo postulato ci ricorda fin da subito come la pittura non funzioni, diversamente dal linguaggio verbale, secondo il concetto dicotomico della *langue* e della *parole*; i quadri non possono essere considerati come parole di una pittura da intendere come *langue*, sistema, istituzione. Un significato, questo, che mostra fin da subito le sue conseguenze operative, ma dietro il quale occorre riconoscere la precisa volontà di escludere l'applicazione diretta del modello linguistico alla pittura³⁴⁷. Affermare, infatti, che la pittura è una lingua, implicherebbe necessariamente una pittura non abordabile se non come una *langue*. Attraverso questo primo postulato, dunque, Schefer si esprime nei confronti di uno dei nodi problematici del periodo, definendo al contempo il suo obiettivo. Lungi dall'interrogarsi sul linguaggio pittorico o sui margini di applicabilità del modello linguistico alla pittura, Schefer sceglierà di analizzare e fondare ciò che lo storico dell'arte o lo spettatore dicono sull'opera, di definire lo statuto del discorso che questo acquisisce nello spazio pittorico, ossia l'articolazione nel quadro del visibile e del leggibile. Indagine, dunque, su un linguaggio destinato a collocarsi ad un livello altro rispetto a quello occupato dal discorso della pittura, e che per questo motivo si definirà metalinguaggio.

Nella formulazione di tale obiettivo è implicitamente iscritta una ridefinizione dell'oggetto della semiologia della pittura: anziché avere l'opera come suo oggetto, questa si occuperà della molteplicità di movimenti discorsivi attraverso i quali un quadro è detto; riflessione, quindi, non su cosa sia una pittura, ma su cosa mi permette, ponendo questa domanda, di parlarne, oltre che di vederla.

Proprio tale assunto costituisce la via d'accesso al secondo postulato, la cui proposizione positiva dichiara non solo la possibilità di analizzare sistematicamente l'opera, ma, carattere per noi più importante, identifica il luogo della sua leggibilità. Il quadro, ci spiega Schefer, non sarà analizzabile se non attraverso i suoi confini linguistici, geometrici, ossia i

³⁴⁷ Tale applicazione recava in sé il rischio di impedire la costituzione di una semiologia pittorica fondata.

suoi limiti³⁴⁸. Se infatti il quadro non possiede in sé la sua leggibilità - diversamente dovremmo tornare ad affermare che la pittura è lingua e il quadro parola - , questa verrà dalle sue frontiere. Il quadro sarà leggibile perché aperto su una molteplicità di sistemi formanti uno spazio epistemologico sufficientemente coerente e formulabile, sistemi nella cui sovrapposizione andrà ricercato il significato stesso del quadro.

Tale postulato fa *pendant* con la distinzione posta dall'autore come seconda proposizione fondamentale: un quadro sarà analizzabile in termini di sistema perché ciò che esso rappresenta non è ciò che lo stesso figura³⁴⁹. Ciò che esso rappresenta non sarà che la rappresentazione, o la configurazione, dello spazio epistemologico sul quale il quadro si apre e dal quale deriva la sua leggibilità. Implicita messa in scena della rappresentazione di riferimento, il quadro esibirà dunque delle figure capaci allo stesso tempo di designare referenti mondani e di rinviare, in qualità di indici, allo spazio epistemologico di cui il quadro è rappresentante. Pur indicando il mondo attraverso i suoi componenti mimetici, il quadro si qualifica dunque come figura emblematica di un sapere che vi si dissimula, e che spetterà alla riflessione semiotica rendere esplicito.

Capiamo a questo punto per quale motivo, senza considerare l'opera come un sistema in sé concluso, Schefer identifichi il quadro come momento costitutivo di un sistema più ampio dato dal rapporto opera-testo-lettura. La lettura dell'opera procederà per gradi, sovrapponendo ad un primo livello di articolazione un livello definito simbolico, vero e proprio terreno dell'analisi semiologica.

La prima articolazione di senso³⁵⁰ si instaurerà non al livello delle opposizioni tra unità significative e unità distintive, in una risalita

³⁴⁸ J. LOUIS SCHEFER, *Scénographie d'un tableau*, cit., p. 7.

³⁴⁹ J. LOUIS SCHEFER, *Scénographie d'un tableau*, cit., p. 7.

³⁵⁰ Indicativo l'utilizzo della parola articolazione, da intendere nell'accezione linguistica attribuita da Saussure. Secondo quest'ultimo, in materia di linguaggio l'articolazione indicherebbe tanto la suddivisione della catena parlata in sillabe, quanto la suddivisione delle significazioni in unità significative. Il riferimento è il termine latino *articulus*, da intendere come membro, parte, suddivisione in una sequenza di cose. Il lemma si rivela funzionale alla definizione della lingua come regno delle articolazioni in cui ogni termine costituisce un membretto, un *articulus* in cui l'idea si fissa in un suono ed il suono diviene il segno dell'idea. Ancora più significative, le due immagini utilizzate da Saussure per esemplificare il ruolo della lingua tra pensiero e materia fonica. Per indicare come il pensiero-suono implichi divisioni, e la lingua sia chiamata ad elaborare le sue unità costituendosi tra due masse amorfe lo studioso fa riferimento all'aria a contatto con un'estensione d'acqua: se la pressione atmosferica cambia, la superficie dell'acqua si

dissociativa verso i costituenti dell'immagine³⁵¹, ma nella superficie stessa del quadro, e corrisponderà a una nomenclatura delle figure sulla base di un codice analogico di riferimento. Questo non sarà tuttavia che un primo testo del quadro, la lettura facendo transitare la figura ricavata da questa prima articolazione attraverso altri testi simultaneamente impliciti nel quadro, dai quali quest'ultima deriverà il suo significato. Sarà compito di quella che Schefer definisce *lexie*³⁵², operare la scissione tra *denotatum designatum* e *denotatum definitum*, ossia definire sulla superficie la linearità di una catena di significati, per poi oltrepassarla nel tentativo di articolare lo spazio figurativo del quadro in funzione dei saperi e dei sistemi in esso iscritti³⁵³. La figura si qualificherà in questo modo come un'articolazione costantemente spostata, una stratificazione di discorsi che spetterà alla riarticolazione semiotica mettere in luce attraverso un lavoro di disimplicazione. Tale riarticolazione avrà il carattere sempre probabile e mai definitivo di un lavoro in fieri, senza acquisire per questo l'aspetto soggettivo di un senso errante. Sarà infatti la rappresentazione corrente a definire i limiti dell'errare del senso, mentre questo si definirà meno come un'essenza che come un orizzonte. Proprio tale configurazione epistemica costituirà il secondo livello di articolazione, quello in cui si colloca la riflessione semiologica e che Schefer definisce *simbolico*, pagando un evidente tributo alla tradizione che dalle forme simboliche di Cassirer giunge al contenuto intrinseco di Panofsky.

Questo modello di lettura permette di comprendere la ragione del recupero, operato da Schefer, delle categorie di Hjelmslev di processo e sistema, così come il senso di alcune sue proposizioni. Quando afferma che il quadro è messa in scena del sistema che sottende il processo, e definisce il quadro

decompone in una serie di divisioni, di increspature che danno un'idea dell'accoppiamento del pensiero con la materia fonica. La lingua sarebbe ancora paragonabile a un foglio di carta in cui il pensiero costituirebbe il *recto* e il suono il *verso*, e in cui fosse dunque impossibile ritagliare l'uno senza l'altro. Ritorna dunque il problema del taglio e della divisione come origine del senso e garanzia della sua comunicabilità. Cfr. F. DE SAUSSURE, *Corso di Linguistica Generale*, cit., pp. 20; 137.

³⁵¹ J. LOUIS SCHEFER, *Scénographie d'un tableau*, cit., p. 7. Da sottolineare un disinteresse per ciò che vi è prima della figura; atteggiamento che marca lo scarto con la ricerca di Marin, il quale mostrerà diversamente la volontà di spingere l'analisi nella direzione delle sottunità. Per un'analisi più approfondita di questo punto, si rimanda al paragrafo V. 2.

³⁵² J. LOUIS SCHEFER, *Lecture et système du tableau*, cit., pp. 481-484.

³⁵³ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 59.

stesso come figurabilità del sistema che lo sottende³⁵⁴, Schefer non fa che ribadire il quadro come messa in scena del *savoir*, come inventario dei costituenti del testo. Diversamente, quando sostiene che il processo (o testo) è fittizio³⁵⁵, non postula certo una sua irrealtà, ribadendo invece come questo non risieda nel quadro, ma nella lettura, o meglio nelle letture che mireranno ad esplicitare le stratificazioni dei discorsi impliciti in ogni figura. Per questo motivo il percorso del senso acquisirà un carattere inverso, giacché, lungi dallo scoprire i significati del quadro, mirerà a costituirne le figure. Leggere un quadro non corrisponderà a decifrare i significati a partire dai significanti, quanto piuttosto a costituire i significanti del quadro a partire dal sapere implicitamente iscritto nelle figure. A partire dallo spazio epistemologico che gioca sui suoi confini, il quadro esibirà in modo sfuggente il sapere in esso implicito, mentre fare di questa *implicatio* un'*explicatio*, disimplicare il sapere della figura costituendo il testo del *savoir*, sarà compito dell'analisi semiologica.

Una tale procedura d'analisi però, invece di chiudere il cerchio, reca in sé il pericolo di una continua mancanza: rappresentando il sistema, il quadro in quanto tale è illeggibile, mentre una volta reso leggibile attraverso l'apertura alla molteplicità di testi, dunque divenuto testo nella lettura, sarà il quadro stesso a sparire come figura. Si parlerà, dunque, di una semiologia del quadro condannata a svilupparsi attorno a una mancanza, e di un significato destinato a darsi nello scarto di un tragitto sempre ricominciato.

Priva di qualsiasi possibilità di possesso, la semiologia descritta da Schefer risulta dunque bloccata nell'alienazione dicotomica significato-significante, sistema-lettura, mentre il quadro si qualifica sempre più come spazio di un gioco tra testo e figura.

A tale problema si aggiunge il carattere fittizio di ogni testo prodotto dalla lettura; carattere che l'autore ci invita a qualificare come caratteristica della polisemia attiva della figura. Non solo, infatti, ogni lettura, ogni testo costitutivo del quadro è relativamente aleatorio, ma le figure da queste prodotte sarebbero destinate a manifestare la loro labilità facendosi e disfacendosi senza soluzione di continuità. Se le possibilità combinatorie messe in atto da ogni lettura si spostano sull'opera come una griglia mobile,

³⁵⁴ J. LOUIS SCHEFER, *Scénographie d'un tableau*, cit., p. 8.

³⁵⁵ *Ibidem*.

le figure offrono al deciframento una polisemia produttrice di numerosi sensi. La figura funzionerà dunque nel quadro come un fantasma, allo stesso tempo polisemico e bloccato nell'unità di una forma; forma produttrice di forme (*Gestalt-Gestaltung*) cui spetterà alla lettura disimplicare la polisemia a condizione di tornare ogni volta all'iscrizione della forma sulla superficie del quadro.

Dal carattere aleatorio della figura e dalla *lexie* deriverà tanto l'arricchimento indefinito, la costituzione sempre aperta dei significati operata dalla lettura, quanto l'impossibilità per questa di pervenire ad una sinossi di significati. Questi si sposteranno infatti *sur et dans le tableau* come un sistema aperto di forze in perpetua ricomposizione, in stato di perenne riarticolazione.

Considerando il programma descritto da Schefer nell'economia del dibattito circa la possibilità di applicare un modello linguistico ad una sostanza non linguistica, Marin riconoscerà a questi il merito di aver invertito la direzione di alcune opposizioni significative. Le coppie denotazione-connotazione e significante-significato subirebbero, attraverso l'introduzione della *lexie*, un'inversione radicale i cui effetti inciderebbero i fondamenti stessi della semiologia pittorica³⁵⁶. La chiave metodologica ed epistemologica dell'analisi di Schefer consistette, secondo Marin, nel riconoscere come, nel simulacro fantastico che è il quadro sia il campo semantico a costituirsi come campo di referenza, impedendo, malgrado le apparenze, qualsiasi prova di realtà. Se in un primo momento riconosceremo nel quadro una catena di significanti chiamati a funzionare come segni di un referente mondano, la lettura sarà chiamata a oltrepassare la superficie del quadro nel tentativo di articolare i significanti in virtù dei saperi in esso impliciti. In questa seconda fase, pertanto, il campo di referenza scivolerà nel campo semantico, o meglio sarà quest'ultimo a costituirsi come campo di referenza³⁵⁷. In questo modo non sarà più possibile costituire un modello analitico di lettura, all'interno del quale il sistema di denotazione sia preso come significante di un successivo livello di connotazione; non potremo più parlare di un livello puramente denotato, la *lexie* facendo apparire quest'ultimo al termine di un circuito di connotazione, e costituendo il suo

³⁵⁶ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 57.

³⁵⁷ *Ivi*, p. 58.

significante a partire dai significati che si implicano nel rapporto quadro-lettura- testo.

Nell'economia di un tale sistema verrà anche a decadere la prova di veridicità solitamente ricercata nella *langue*. Se infatti nel segno linguistico asse di designazione e di significazione si corrispondono, e il loro spostamento simultaneo è garanzia di veridicità, nel caso del quadro si avrà un discorso di verità senza messa a distanza referenziale dell'oggetto. Discorso di verità senza prova di realtà, dunque, o la cui prova di realtà corrisponderà ai testi cui si farà ricorso per disimplicare il sapere. Discorso, ci dice Marin, sempre probabile, mai definitivo, che si implicherà ai confini del quadro come molteplicità coerente di letture, attraverso le quali questo dovrà transitare nella vana ricerca della sua unità mancante³⁵⁸.

Il metodo elaborato da Schefer costituì senza dubbio una proposta importante nell'economia del dibattito del tempo. A lui va riconosciuto il merito di aver formulato in anni cruciali una risposta sistematica alle interrogazioni circa la specificità dell'analisi semiologica della pittura e il trasferimento di categorie linguistiche in ambito artistico. Ciò nonostante, la proposta derivava parte della sua credibilità, come della sua accettazione, dal tacito recupero di un modello interpretativo già in uso nella tradizione storico-artistica.

Se nel postulato "la pittura non è una lingua" dichiara la consapevolezza dello scarto tra il modello linguistico e la pittura, e dunque l'esclusione di qualsiasi illusione di lettura, il successivo "je ne peux que le dire" ha il sapore di un cedimento, un asservimento al modello logofonocentrico. Tutta la sua proposta risulta in effetti orientata e strutturata in funzione della centralità della parola, qualificata attraverso il termine *lexie* come condizione indispensabile per il passaggio al senso dell'immagine. Affermare, come fa Schefer, che l'oggetto della semiologia non è il quadro, ma il movimento dei discorsi che ne parlano, e ancora sostenere che il vero strumento di senso non risiede nell'opera ma negli spostamenti cui la *lexie* sottopone il quadro, significa pagare il tributo ad una tradizione logofonocentrica e, cosa ancora più importante, condannare l'analisi ad un perenne movimento centrifugo.

³⁵⁸ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 59.

Riconoscere nel quadro il termine di un sistema dato dal rapporto opera-testo-lettura, affermare che la leggibilità risiede nei suoi margini e il senso in questo tragitto che muove dal quadro, o meglio dai suoi confini, verso altri testi e saperi, significa postulare un'analisi in costante fuga dal centro non dicibile che è la superficie del quadro; movimento nel quale saremo tentati di riconoscere la volontà di evitare lo sguardo *médusant* e l'opacità silenziosa dell'oggetto quadro³⁵⁹.

Se un tale movimento garantirà alla ricerca un arricchimento di sensi potenzialmente infinito, questa acquisirà inevitabilmente il carattere di un pellegrinaggio attorno ad una mancanza continua.

Si affianca e fa *pendant* con tale spostamento verso l'esterno, un movimento nella profondità, che dichiara il suo debito nei confronti di un postulato di trasparenza dell'immagine e che diversamente sarà all'origine di un effetto di occultamento. Considerata inizialmente come *denotatum* di un referente mondano (primo livello di articolazione), e successivamente quale indice di un referente semantico corrispondente alla coeva configurazione epistemica (livello simbolico), la figura sarà sempre elusa nella sua natura di figura pittorica. Votata a sparire davanti ai referenti di cui sarà di volta in volta *denotatum*, questa non sarà considerata nell'aspetto formale che diversamente costituisce la sua specificità.

Centrata dunque su una parola tanto esterna quanto estranea all'opera, muovendosi ai suoi margini alla ricerca di un senso destinato a collocarsi al di là della sua superficie visibile, l'analisi proposta da Schefer non potrà non mancare l'opera nella sua specificità. Dall'al di qua del quadro in cui giace il punto di vista dello storico dell'arte, ai margini da cui questi deriva la sua leggibilità, fino all'al di là in cui giacciono i suoi sensi l'opera viene ad essere mancata.

Al cospetto di un tale modello d'analisi, delle sue ambizioni e dei suoi limiti, sarà importante interrogarci sull'originalità di un tale progetto rispetto al metodo iconologico. Cosa direbbe questa analisi semiologica che

³⁵⁹ Movimento che sarà importante distinguere dal *déplacement* di cui parla Damisch e di cui i suoi testi sono autentica espressione. Indicativo, in questo senso, l'intervento *Diplacing*, presentato in apertura del convegno organizzato in suo onore dall'Università di Amsterdam. Cfr. *Dialogues with Others: A Symposium with Hubert Damisch*, Universiteit van Amsterdam (28 and 29 May 2009). Atti in corso di pubblicazione.

non abbia già detto il modello iconologico? In cosa sarebbero differenti i loro oggetti? Il primo livello di articolazione descritto da Schefer non corrisponde forse al livello pre-iconografico descritto da Panofsky? E la scelta di collocare la semiologia in quel livello simbolico in cui la *lexie* sarà chiamata a disimplicare il sapere nelle figure, non corrisponde all'iconologia nel senso profondo codificata nel 1939? Allo stesso modo, come non riconoscere nel sistema coerente chiamato in causa da Schefer quale limite all'errare del senso, un rinvio alla storia dei sintomi culturali citata da Panofsky come correttivo all'interpretazione di terzo livello? E, ancora, come non riconoscere nell'esclusione della dimensione prettamente pittorica della figura l'eco di un'iconologia che escludeva la possibilità di una descrizione puramente formale, qualificando il suo campo d'indagine come il soggetto o il significato in opposizione alla forma?

Senza voler accentuare le analogie, sarà importante sottolineare come, nel tentativo di fondare la specificità di una semiologia della pittura, Schefer sia giunto a replicare un modello di analisi già codificato nella storia dell'arte; modello che proprio in quegli anni otteneva in Francia una prima ricezione³⁶⁰, e rispetto al quale la neonata semiologia della pittura non sembrava poter dire nulla di nuovo. Replicando obiettivi e limiti del programma panofskiano, il modello descritto da Schefer acquisiva la forma di un'iconologia vestita, o forse celata, di nuove categorie semiotico-linguistiche.

³⁶⁰ Importante ricordare come risalga agli stessi anni la ricezione francese degli scritti di Panofsky. Si colloca infatti nel biennio 1967-1969 l'edizione francese di alcuni testi capitali dello studioso di Hannover. Nello specifico, e in ordine temporale: *Architecture gothique et pensée scolastique*, con traduzione e postfazione di P. Bourdieu, (Minuit, Paris 1967); *Essais d'iconologie: thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* tradotto da Claudette Herbette et Bernard Teyssedre con presentazione e annotazione di quest'ultimo (Gallimard, Paris 1967); *L'oeuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts visuels*, con traduzione e postfazione di B. Teyssède (Gallimard, Paris 1969).

V.2 Louis Marin. *Éléments de sémiologie picturale*

Categorie semiotiche e ambizioni scientifiche costituiscono il campo di riferimento dello stesso Louis Marin, impegnato, proprio in quel biennio, a definire legittimità e obiettivi di una possibile semiologia della pittura.

In questo senso risulta emblematico l'articolo *Éléments de sémiologie picturale*³⁶¹, composto nel 1968 e pubblicato l'anno successivo all'interno della raccolta *Les sciences humaines et l'oeuvre d'art*. Il titolo rinvia già di per sé agli *Éléments de sémiologie* di Roland Barthes, mentre l'articolazione interna del saggio non fa che confermare il suo debito attraverso una struttura basata sugli stessi concetti che Barthes aveva dedotto dalla linguistica e riletto in funzione di un'applicazione semiotica. Se però l'articolo dichiara fin da subito la prospettiva dalla quale l'autore muove i suoi passi, nonché i suoi punti di riferimento, una serie di tensioni interne aprono il sistema apportando una problematicità che si rivela assente nel testo di Jean Louis Schefer. Fin dalla sua apertura, il testo dichiara l'istanza dicotomica dalla quale Marin muove la sua indagine e la cui dialettica costituirà il fondamento stesso della semiologia della pittura. Al desiderio di una scienza dell'arte, da identificare con la stessa semiologia della pittura e da intendere come corpo coerente e sufficiente di concetti esplicativi³⁶², Marin affianca considerazioni destinate a mettere in discussione la legittimità della sua esistenza. Come giustificare il linguaggio di qualcosa che non può essere linguaggio o è chiamato a esserlo *autrement*? Come fondare il linguaggio di ciò che deve necessariamente restare al di fuori del campo del linguaggio, quando non si qualifica per questo addirittura come una sfida³⁶³?

Aspirazioni e preoccupazioni, queste, che nello stesso momento in cui dimostrano l'appartenenza di Marin alla temperie culturale del tempo, rendono ragione del criticismo vigile che gli impedì di cedere al fascino di facili sistemi, o almeno di aprirvi faglie in grado di problematizzarli. Tale

³⁶¹ L. MARIN, *Éléments de sémiologie picturale*, in *Les sciences humaines et l'oeuvre d'art*, Bruxelles 1969. Faremo riferimento all'edizione contenuta in *Études sémiologiques*, cit., pp. 17-45. Una versione abbreviata del suddetto articolo sarà pubblicata nel 1972 come voce dell'*Encyclopaedia Universalis*; cfr. IDEM, *Sémiologie de l'art*, in *Encyclopaedia Universalis*, Paris 1972, pp. 863-865.

³⁶² L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 18.

³⁶³ *Ivi*, p. 17

polarità si manifesta fin dalle prime pagine dell'articolo ed è ben sintetizzata da una domanda dalla cui risposta Marin fa dipendere il progetto stesso. Si chiede infatti: "Mais une science de l'art est-elle possible? L'objet même qu'est la peinture ne se dérobe-t-il point, par essence, à ce qui constitue l'essence de tout projet scientifique?"³⁶⁴ Problema di legittimità e fondamento, la cui soluzione definisce la proposizione teorica destinata a funzionare come base d'appoggio dell'intera struttura del saggio.

La prima argomentazione chiamata in causa da Marin per risolvere il quesito fa direttamente riferimento alla linguistica di Saussure, rinviando indirettamente alle proposizioni espresse da Barthes e Benveniste in ambito semiotico. Già Saussure aveva osservato l'ambiguo rapporto tra linguistica e semiologia³⁶⁵, e Marin riprende la via indicata dai primi semiologi riconoscendo come la costituzione della semiologia in qualsiasi sistema extra linguistico, e in particolare nella pittura, implichi la necessaria mediazione del linguaggio. L'incompatibilità espressa nelle domande è dunque risolta attraverso la distinzione operata in ambito semiotico tra un linguaggio, nel nostro caso la pittura, e un metalinguaggio³⁶⁶, quest'ultimo da intendersi come un sistema secondo destinato a collocarsi ad un livello altro rispetto a quello del suo oggetto, ma dal quale quest'ultimo riceverà il suo significato. Apparentemente insoddisfatto da tale prova e come ossessionato dalla paura di dimenticare il livello stesso del sistema non linguistico³⁶⁷ Marin decide di affiancare una prova che chiama in causa il funzionamento stesso del pensiero umano. Il riferimento questa volta è Freud e in particolare la sua teoria della rappresentazione dell'oggetto cosciente come unione inscindibile di rappresentazione di parola e di cosa. Due momenti questi che non dovranno essere intesi, ci spiega Freud, come rappresentazioni dello stesso contenuto in due luoghi psichici diversi giacché la rappresentazione cosciente li comprende entrambi³⁶⁸.

³⁶⁴ *Ivi*, p. 18.

³⁶⁵ Saussure aveva spiegato come la linguistica non avrebbe potuto costituirsi come scienza se non integrandosi in una scienza generale dei segni, mentre questa scienza generale dei segni altri rispetto a quelli linguistici non avrebbe potuto costituirsi se non sul modello della linguistica come scienza. Cfr. F. SAUSSURE, *Corso di Linguistica generale*, cit., pp. 25-27.

³⁶⁶ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 18.

³⁶⁷ *Ivi*, p. 19.

³⁶⁸ *Ibidem*.

Alla prima argomentazione di carattere teorico scientifico Marin affianca, e quasi pone a fondamento una prova di carattere psicologico cui viene demandato il compito di giustificare il problema, essenziale per la semiologia in generale e per la semiologia della pittura in particolare, della lessicalizzazione immediata e necessaria della rappresentazione³⁶⁹. Sulla base di queste prove l'autore giunge a definire l'oggetto pittorico come testo figurativo in cui leggibile e visibile si annodano in una trama continua, all'interno della quale spetterà all'analista distinguere i fili e reperire i nodi, ossia articolare grazie al linguaggio il tessuto senza *déchirures* dell'opera.

Il quadro si definisce a questo punto come testo figurativo e sistema di lettura³⁷⁰, termine questo da intendere, specifica Marin, non metaforicamente, ma nella sua piena accezione, ossia tanto come percorso dello sguardo quanto come deciframento; due movimenti dedotti dal modello della lettura dei testi scritti e nei quali dovremmo riconoscere le operazioni fondamentali per il passaggio al senso dell'immagine.

Per quanto riguarda la prima accezione del termine lettura Marin ci spiega come fatta salva l'unità di visione del quadro questo presenti al suo interno un insieme di segni topici e dinamici in grado di guidare il nostro sguardo³⁷¹. Totalità strutturata, il quadro permetterà all'atto di lettura di sviluppare la molteplicità all'interno della totalità, la successione nell'istante di visione, mentre il carattere aleatorio, parziale e mai necessario di ogni percorso sarà garanzia dell'unità dell'oggetto d'indagine³⁷².

Mentre questa prima accezione del termine lettura permette a Marin di qualificare l'oggetto pittorico come insieme indissociabile del quadro e della lettura, da intendersi come totalità dei percorsi possibili, sarà l'altro versante della parola a determinare il passaggio al senso. Se infatti, ci spiega, il quadro è un insieme significante, un segno o un sistema di segni l'interpretazione dovrà effettuarsi nel percorso dello sguardo³⁷³. È proprio a questo punto però che la metafora della lettura dedotta dal modello testuale e applicata in ambito pittorico dimostra la sua problematicità, imponendo una pausa di riflessione necessaria a giustificarne i limiti di legittimità. La

³⁶⁹ *Ibidem*

³⁷⁰ *Ibidem*.

³⁷¹ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 20.

³⁷² *Ivi*, p. 21.

³⁷³ *Ivi*, p. 22.

consapevolezza dei rischi derivanti da analogie fallaci pittura-lettura, come da un'applicazione acritica del modello linguistico ad un oggetto non linguistico spingono Marin ad esplicitare lo scarto, garantendo in questo modo alla ricerca la possibilità di compiere un altro passo nella direzione della semiologia della pittura. Come fa notare infatti, mentre nella lettura i segni grafici sono attraversati in un movimento istantaneo nella direzione del significato, la dissociazione interna alla pittura rende problematico tale attraversamento. Uno scarto dal quale Marin deriva interrogativi fondamentali destinati a misurare i margini di applicabilità del modello linguistico in ambito pittorico: vi è in pittura qualcosa che possa essere messo in corrispondenza con il principio della doppia articolazione codificato da Saussure? E la distinzione *langue/parole* utilizzata da quest'ultimo per definire il processo del senso è trasportabile nel dominio pittorico? E ancora, potremmo mai parlare in modo non metaforico della *langue* di un pittore? Di un linguaggio pittorico³⁷⁴?

Queste domande danno la misura di come la definizione dell'opera pittorica come testo figurativo e l'adozione dei paragoni linguistici non impediscano a Marin di considerare lo scarto esistente tra semiologia e pittura, tra *langue* e pittura. Uno scarto che fa problema in questo breve saggio, che crea delle vere e proprie fratture nella successiva raccolta *Études sémiologiques*³⁷⁵ e di cui Marin riuscirà a rendere ragione proprio nella sua ultima produzione.

Tali dubbi non impediscono tuttavia il procedere dell'analisi, e se Schefer aveva risposto all'impasse facendo scivolare l'oggetto della semiologia dall'opera ai discorsi che la leggono, Marin li pone in apertura di una ricerca che mira a verificare non tanto l'applicabilità quanto piuttosto le trasformazioni dei concetti linguistici in ambito artistico. Il riconoscimento del quadro come testo figurativo diviene infatti giustificazione teorica di una lettura che procederà per livelli e nella quale dovremmo riconoscere la semiologia della pittura. È qui che i riferimenti alla linguistica e alla nascente semiologia si fanno più forti; qui che Marin paga con più evidenza il suo debito nei confronti di Barthes e di una storia dell'arte di stampo panofskiano. L'aspirazione alla scientificità recupera infatti vecchie

³⁷⁴ *Ivi*, p. 23.

³⁷⁵ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit.

aspirazioni della storia dell'arte, trovando nelle neonate discipline strumenti nuovi per vecchie questioni.

Il primo livello di lettura è definito sintagmatico e trae la sua ragion d'essere dall'assunto posto a fondamento di qualsiasi semiotica. Se non vi è senso che non sia nominato, e se il mondo dei significati non è altro che quello del linguaggio spetterà all'articolazione realizzata dalla parola fare della continuità pittorica un'unità significante³⁷⁶. Questo primo livello corrisponderà ad un livello di leggibilità primario chiamato ad articolare la superficie pittorica sulla base di ciò che è riconoscibile e nominabile. Nel caso della pittura di storia l'articolazione delle unità sintagmatiche pittoriche avverrà attraverso il significato della fonte testuale di riferimento, mentre per la pittura morta o di paesaggio si farà riferimento a ciò che è riconoscibile e nominabile sulla base di un codice analogico condiviso, prestando attenzione allo spazio occupato dalle figure³⁷⁷. Le unità sintagmatiche pittoriche così articolate costituiranno le unità di senso del quadro e corrisponderanno a ciò che in linguistica definiamo monemi. Procedendo in questa direzione, fa notare Marin, si aprirebbe la possibilità di spingere l'analisi al di là delle figure fino a un taglio delle sotto unità, e alla loro articolazione sintattica nelle figure destinate a costituire le unità di integrazione e di senso di tali segni figurativi³⁷⁸. Senza escludere la possibilità che tali sotto unità possano possedere un proprio significato, queste sarebbero destinate a perderlo nel momento dell'integrazione nella figura; o meglio al di fuori del contesto della figura, che le promuove alla dignità di unità, queste possederebbero un senso altro o diverso, ma comunque un senso³⁷⁹.

Su questo punto l'autore tornerà in modo più esteso nella parte conclusiva del saggio, ma già da ora sembra opportuno riconoscervi molto più del tentativo di replicare in ambito pittorico il modello della doppia articolazione codificata da Saussure. Nella proposta di una ricerca che vada al di là della figura, e nel riconoscimento di un loro autonomo valore

³⁷⁶ *Ivi*, pp. 23-24.

³⁷⁷ *Ivi*, p. 24-25.

³⁷⁸ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 25.

³⁷⁹ *Ibidem*.

significante si colloca infatti una delle faglie più importanti aperte da Marin nel sistema.

Le possibilità di articolazione aperte dallo scambio linguistico della sostanza visibile condurranno ad un secondo livello di lettura, definito paradigmatica pittorica. Il termine, anche in questo caso, deriva direttamente dalla linguistica, alla quale Marin fa ancora riferimento per approfondire il problema del senso. Già Saussure aveva distinto il rapporto sintagmatico in *praesentia* dal rapporto paradigmatico in *absentia*³⁸⁰; altri dopo di lui parleranno di prova di commutazione³⁸¹, riconoscendo come un segmento relativamente autonomo del sintagma prenda il suo senso dalla relazione con altri sintagmi che sarebbero potuti apparire nello stesso punto.

Sulla base di queste osservazioni Marin riconosce come ad un livello di leggibilità primario, teso ad articolare il quadro nelle sue unità di senso, succeda per estensione un livello di leggibilità secondario, in grado di aprire le serie sostitutive delle figure; spazio metaforico in cui si scoprirà la terza dimensione dei codici pittorici, e che per questa ragione si costituirà come spazio di cultura³⁸². Come i rapporti associativi di Saussure, distinguibili per suono e senso, le serie paradigmatiche di carattere pittorico possiederanno un duplice orientamento a seconda che si segua l'ordine stilistico o tematico³⁸³. Contrariamente alla chiusura del sistema linguistico, in grado di formare per combinazione l'infinità di messaggi linguistici, il sistema pittorico si qualificherà invece come aperto e potenzialmente infinito³⁸⁴.

Una volta definiti i due livelli di lettura e le loro specifiche caratteristiche Marin passa a indagare due ordini di problemi: come passare in modo

³⁸⁰ Il rapporto sintagmatico è *in praesentia* e si basa su due o più termini egualmente presenti in una serie effettiva, mentre quello associativo unisce dei termini *in absentia* in una serie mnemonica virtuale. Cfr. F. DE SAUSSURE, *Corso di Linguistica generale*, cit., p. 150.

³⁸¹ Questo concetto operativo si trova già in Trubeckoj, ma è stato così definito da Hjelmslev e Uldall al V Congresso di fonetica del 1936. La prova di commutazione consiste nell'introdurre artificialmente un mutamento nel piano dell'espressione (significanti) e nell'osservare se questo mutamento determina una modificazione correlativa del piano del contenuto (significati). Cfr. R. BARTHES, *Elementi di semiologia*, cit., pp. 58-59.

³⁸² L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 26.

³⁸³ *Ivi*, p. 28.

³⁸⁴ *Ivi*, p. 26. A dimostrazione dei diversi gradi d'apertura del sistema pittorico Marin analizza la figura del ponte all'interno di alcune opere di Poussin. Dal *Ritrovamento di Mosé*, a *Orfeo e Euridice*, a *L'Ordre*. L'analisi sottolinea la funzione compositiva e simbolica di volta in volta assunta dalla figura ponte, lasciando aperta la possibilità di estendere la serie all'intera pittura del XVII secolo o alla stessa arte moderna.

rigoroso da un livello di leggibilità primario ad una paradigmatica stilistica o tematica, e come giustificare l'esistenza di articolazioni del sintagma o del paradigma pittorico diverse da una lettura all'altra³⁸⁵.

Il passaggio dai rapporti associativi di cui parlava Saussure³⁸⁶ al paradigma cui fa riferimento Marin indica una volontà di rigore che è all'origine del riferimento di quest'ultimo al concetto di codice. Se leggere un quadro consiste non solo a percorrerlo con lo sguardo, ma a decifrarlo l'interpretazione implicherà infatti necessariamente uno o più codici per comprenderne il senso³⁸⁷. Nel livello di leggibilità primario faremo riferimento ad un codice analogico basato sulla percezione, la cui apparente innocenza non dovrà far dimenticare come la sua stessa esistenza implichi una dipendenza culturale, e una familiarità con la nozione di rappresentazione affatto universale³⁸⁸. In questo caso la lettura del quadro si rivelerà consustanziale al deciframento di un testo scritto; come nella scrittura il significante grafico è destinato a essere attraversato nella direzione del senso, non dovendo opporre nessuna resistenza, pena l'impedimento della lettura, allo stesso modo, al livello della sintagmatica pittorica il quadro sarà inteso come rappresentazione del mondo, suo *analogon*, dunque percepito come quest'ultimo.

Giunti a questo punto però è la presunta trasparenza del segno a fare problema, mentre il riferimento alla distinzione operata da Frege all'interno del segno diviene autorizzazione teorica per un passaggio al livello successivo. Se infatti il segno, come ci spiega Frege, esprime il suo senso oltre a designare la sua referenza, se questo è al tempo stesso *designant* il cui *designé* si trova a distanza come oggetto del mondo, e *exprimant* il cui *exprimé* è il senso, non solo la designazione non costituirà il fine del segno pittorico, ma, cosa per noi più importante, questo *exprimé* si designerà come l'oggetto della semiologia pittorica³⁸⁹. Ci spiega infatti Marin, se l'immagine pittorica in una pittura rappresentativa è segno figurativo, ciò significa che, oltre alla sua funzione denotativa, essa possiede una funzione d'espressione, o meglio che il *designant* che è questa immagine costituisce

³⁸⁵ *Ivi*, p. 28.

³⁸⁶ F. DE SAUSSURE, *Corso di Linguistica generale*, cit., p. 150.

³⁸⁷ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., pp. 28-29.

³⁸⁸ *Ivi*, p. 29.

³⁸⁹ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 30.

un insieme complesso che è lui stesso segno³⁹⁰. Proprio per rendere ragione di questa complessità l'autore fa riferimento alla distinzione introdotta da Hjelmslev, e sviluppata da Barthes tra denotazione e connotazione; distinzione che permette a Marin di uscire dallo schema lineare idea-immagine-oggetto, e di riconoscere nella stessa relazione denotativa il significante di un più profondo e complesso piano d'espressione, definito connotazione. Il sistema pittorico si qualificherà infatti come articolazione gerarchica di piani di connotazione, il sistema di significazione di un piano divenendo piano d'espressione del livello successivo, e i diversi livelli articolandosi in un sistema gerarchico in cui l'inglobante diventa a sua volta inglobato, il significato a sua volta significante³⁹¹. Tale teoria dell'*emboîtement* oltre a fornirci codici e sottocodici di deciframento funzionerà anche come introduzione all'ideologia, giacché, come notava Barthes, la forma dei significati di connotazione costituisce l'insieme delle rappresentazioni di un momento del mondo e della storia³⁹².

Ricapitolando, la fase della ricerca semiologica giungerà alla costituzione delle serie virtuali di segni figurativi necessari alla definizione di codici, mentre il valore operativo di questi ultimi sarà successivamente oggetto di una fase di verifica, responsabile dell'estensione differenziale delle serie programmatiche, come dell'eventuale distinzione di sottocodici³⁹³. Codici e sottocodici andranno comunque ricondotti all'ideologia di riferimento, così come, su un piano prettamente epistemologico, la semiologia in quanto teoria dovrà essere capace di integrare le ricerche effettuate in una totalità superiore e coerente³⁹⁴.

Prima di procedere nell'analisi del saggio sarà importante notare il rinvio allo studio della nuvola³⁹⁵ condotto da Damisch e indicato da Marin quale esempio operativo della teoria dell'*emboîtement* poc'anzi descritta. Lo studioso riconosce in particolare nel testo l'analisi emblematica di un sistema connotato all'interno del quale il piano di denotazione rinvierebbe

³⁹⁰ *Ibidem.*

³⁹¹ *Ivi*, p. 31.

³⁹² R. BARTHES, *Elementi di semiologia*, cit., p. 81

³⁹³ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 32.

³⁹⁴ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 31.

³⁹⁵ Il testo *Théorie du nuage* sarebbe stato pubblicato solo quattro anni più tardi (1972). Probabilmente Marin era a conoscenza della ricerca di Damisch e doveva aver letto l'articolo che ne costituiva una prima formulazione. Cfr. H. DAMISCH, *Un outil plastique: le nuage*, in "Revue d'esthétique", 1-2 (1958), pp. 104-148.

sia all'oggetto naturale "nuvola", sia all'oggetto simbolico codificato da una mistica ierofanica; mentre il piano di connotazione rivelerebbe, secondo le pitture e le epoche, nella struttura espressiva dell'opera dei significati diversi messi in luce attraverso l'applicazione della prova di commutazione e il riferimento alle serie paradigmatiche³⁹⁶.

La profondità dell'analisi garantita dalla teoria dell'*emboîtement* non impedisce tuttavia a Marin di porre delle domande in grado di compromettere i risultati fin'ora raggiunti. L'analisi si concentra sulla relazione codice-quadro, cercando di risolvere la problematica esteriorità del primo rispetto al secondo, nel tentativo espresso di raggiungere l'intenzione centrale del quadro senza per questo escludere riferimenti esterni³⁹⁷. La soluzione passa ancora una volta attraverso la linguistica e la semiotica, e in particolare attraverso la categoria di struttura doppia elaborata da Jakobson³⁹⁸ e Benveniste³⁹⁹. Nello specifico Marin fa riferimento al caso in cui il significato generale di un'unità del codice implichi un rinvio al codice stesso o al messaggio. Gli esempi presi in esame sono quelli del nome proprio e del simbolo indiziale, e se il caso di accavallamento (C/C) descritto dal primo esplicita bene la relazione che intercorre tra il quadro e il suo titolo⁴⁰⁰, è nel secondo che andranno ricercati gli elementi in grado di risolvere il rapporto codice-quadro. La categoria linguistica di *embrayeur*⁴⁰¹ conterrebbe infatti un grado di apertura e una struttura capace di salvaguardare l'autonomia del quadro, senza cedere per questo nella mera autoreferenzialità. L'esempio scelto da Jakobson e Benveniste è quello del

³⁹⁶ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 31.

³⁹⁷ *Ivi*, p. 33.

³⁹⁸ R. JAKOBSON, *Saggi di Linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 149 ssgg. Il testo riprende l'articolo *Schifters, verbal categories and the Russian verb*, Russian Language Project, Dep. of Slavic Languages and Literatures, Harvard University, 1957; ed francese *Essais de linguistique générale*, Minuit Paris 1963.

³⁹⁹ E. BENVENISTE, *La natura dei pronomi*, in *Problemi di Linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1971, pp. 301-308. Il capitolo è estratto da IDEM, *La nature des pronoms*, in *For Roman Jakobson*, The Hague Mouton & Co, l'Aja 1956.

⁴⁰⁰ Come fa notare Marin, *L'homme au serpent* di Poussin, *La Pourvoyeuse* di Chardin, *Diane dans le vent d'automne* di Klee sono degli appellativi che non designano nulla se non i quadri che si chiamano *L'homme au serpent*, *La Pourvoyeuse*, *Diane dans le vent d'automne*: caso particolare che non permette né classificazione, né astrazione, né discorso in generale; che designa l'essere nella sua assoluta singolarità, e per il quale non esistono che essenze singolari. Il nome proprio fa apparire nell'atto di nominazione un singolo chiudendo in questa singolarità qualsiasi possibilità di discorso o di senso. Tale passaggio attraverso il nome proprio confermerebbe il punto di vista secondo il quale il referente del quadro è il quadro stesso. L. MARIN, *Éléments*, cit., p. 33-34.

⁴⁰¹ Con *embrayeur* il francese traduce il termine inglese *shifter*, reso in tedesco con *Wechselwort* e in italiano con *commutatore*.

pronome personale *je*, il quale possiederebbe la duplice natura di simbolo, legato all'oggetto attraverso una regola convenzionale, e di indice stabilente con questo una relazione di tipo esistenziale. Ogni *je*, fa notare Benveniste, non ha esistenza linguistica che nell'atto di parola che lo pronuncia, mentre l'unica realtà cui possa riferirsi è quella del discorso in cui è colto⁴⁰². In modo analogo, osserverà Marin, il quadro si configurerà come simbolo indiziale: se i segni figurativi e le figure da questo esibite dipendono da codici, questi sarebbero destinati a restare vuoti se non fossero riempiti attraverso l'integrazione del discorso pittorico, o non trovassero attualizzazione nel quadro⁴⁰³. Quest'ultimo rinvierà dunque ad un codice, ma sarà ugualmente per se stesso il suo codice⁴⁰⁴.

Affermazione importante che nello stesso momento in cui fornisce la soluzione del rapporto codice-quadro permette all'autore di rispondere a una delle domande che lui stesso poneva in apertura del saggio, e che costituivano un portato del patronato linguistico della nascente semiotica. Alla luce di tali osservazioni infatti la distinzione saussuriana *langue-parole* si dimostrava inapplicabile in un ambito come quello pittorico in cui la *langue* non esiste se non nella *parole*⁴⁰⁵. Sarà dunque possibile costituire dei codici, e questi saranno utili all'analisi, ma i termini del codice occuperanno una posizione analoga a quella del *je/tu* nel messaggio linguistico, non potendo essere definiti se non in relazione al messaggio del quadro stesso.

Tale assunto fondamentale permette a Marin di confermare le teorie fin qui espresse senza cadere nell'isolazionismo benvenistiano. Pur salvaguardando la teoria dei codici e dell'*emboîtement*, ricorda come, qualunque sia l'epoca, il quadro non abbia un referente mondano oggettivo, il referente del quadro essendo il quadro stesso, o meglio il quadro essendo un referente il cui *référé* sarà l'istanza pittorica stessa; un *designant* il cui *designé* corrisponderà alla stessa istanza pittorica⁴⁰⁶. Da un lato dunque il piano di connotazione estenderà il livello primario di denotazione, ed è su questo asse di estensione che si situerà la costituzione delle serie paradigmatiche, dei codici; dall'altro il piano di connotazione gli sarà interno giacché

⁴⁰² E. BENVENISTE, *Problemi di Linguistica generale*, cit., p. 302.

⁴⁰³ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 34.

⁴⁰⁴ *Ibidem*.

⁴⁰⁵ *Ivi*, p. 35.

⁴⁰⁶ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 35.

l'insieme delle serie connotative non potranno avere valore se non nella loro attualizzazione. Virtualità necessaria del paradigma dunque cui dovrà corrispondere un passaggio all'attualizzazione⁴⁰⁷.

L'analisi semiologica di tipo pittorico riceve inoltre alcuni dei suoi strumenti operativi dal contatto con la psicanalisi. Le nozioni di spostamento e condensazione, utilizzate da Freud per illustrare il procedimento di figurabilità onirica⁴⁰⁸, costituirebbero in particolare uno strumento utile per l'analisi delle opere d'arte. Il carattere relativamente aleatorio di ogni percorso di lettura dovrà essere ricondotto alla labilità stessa delle figure, destinate per natura a farsi e disfarsi senza tregua. Vero e proprio nodo del tessuto dell'opera queste possiederebbero una polisemia attiva, in grado di offrire al deciframento una molteplicità di sensi. In questa prospettiva la figura si qualificherà come la condensazione di una serie di paradigmi, e acquisterà il suo senso dalla sovradeterminazione derivata dal campo associativo. Tutto ciò, lungi dall'escludere la leggibilità dell'opera renderà ragione della sua labilità e dinamicità, salvaguardando al contempo il carattere interminabile di ogni interpretazione⁴⁰⁹.

Una volta esaurito l'esame delle unità significative corrispondenti al livello semiologico fondamentale Marin recupera l'intenzione di spingere l'analisi semiologica verso quel livello più profondo corrispondente alla seconda articolazione linguistica. Vi sono in pittura gli elementi equivalenti ai fonemi? A quei tratti distintivi, non aventi senso per se stessi, ma che si definiscono come costituenti di un senso che le unità di primo livello ottengono attraverso la loro integrazione? La domanda costituisce il fulcro dell'ultimo paragrafo, rappresentando un ulteriore banco di prova teso a testare la resistenza del sistema descritto, o a sancirne la definitiva precarietà. A questo livello si misura infatti il limite dell'applicazione del

⁴⁰⁷ *Ivi*, p. 36.

⁴⁰⁸ Tentando di costituire una scienza del deciframento delle figure oniriche Freud constatava che il sogno è centrato attorno ad elementi diversi da quelli attorno ai quali si costruisce il pensiero del sogno, e definiva spostamento tale relazione tra pensieri latenti e contenuto manifesto. Notava ugualmente la concentrazione di numerosi elementi dei pensieri onirici latenti in un'unica rappresentazione del contenuto manifesto, fornendo in questo modo una ragione della sovradeterminazione di quest'ultimo.

⁴⁰⁹ Freud stesso ricordava che l'interpretazione di un sogno è propriamente interminabile, quest'ultimo lasciando sempre aperta la possibilità di rivelare un senso altro. Le interferenze e i corti-circuiti della lettura sarebbero infatti motivati dall'esistenza tra le figure oniriche di percorsi e legami più profondi. Cfr. L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 36.

modello linguistico a sostanze non linguistiche, dunque la possibilità di fondare in questa stessa differenza la specificità della semiologia in generale e della semiologia non linguistica in particolare⁴¹⁰. Illuminante in questo senso, e capace di definire l'orientamento dell'intera analisi di Marin, il riferimento ad un passo della semantica strutturale di Algirdas. J. Greimas. Questi aveva notato:

“Puisque il est convenu que les termes-objets seuls ne comportent pas de signification, c'est au niveau des structures qu'il faut chercher les unités significatives élémentaires et non au niveau des éléments. Ceux-ci, qu'on les appelle signes, unités constitutives ou monèmes, ne sont que secondaires dans le cadre d'une recherche portée sur la signification. La langue n'est pas un système de signes, mais un assemblage, dont l'économie reste à préciser, de structures de signification”⁴¹¹.

La struttura elementare di significazione presupporrebbe dunque l'esistenza della relazione tra termini destinati a presentarsi nella loro differenza e discontinuità; quest'ultima a sua volta non apparirebbe se non sul fondo di una continuità definita da Greimas asse semantico, qualificabile come il denominatore comune sul quale sarebbe destinata a liberarsi l'articolazione del significato⁴¹². In questo modo l'opposizione bianco nero permetterebbe di postulare l'asse semantico assenza di colore, così come quella grande piccolo, la misura del continuo. Tali osservazioni metodologiche ed epistemologiche si rivelano determinanti per il problema esposto nell'ultimo paragrafo, come per la definizione stessa delle caratteristiche della semiologia pittorica. Su queste basi infatti Marin fonda la sua ottica strutturalista, riconoscendo come, in qualsiasi livello di profondità lavori, l'analisi sia chiamata a mettere in evidenza strutture significative e assi semantici polarizzati, giacché solo a partire da questi sarà possibile articolare il senso. Semantica strutturalista dunque alla quale dovremmo fare riferimento per l'analisi delle figure e del loro senso, ma attraverso la quale sarà possibile recuperare quei segni figurativi o sotto unità solitamente

⁴¹⁰ *Ivi*, p. 39.

⁴¹¹ *Ibidem*.

⁴¹² L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 39.

esclusi dal livello del senso⁴¹³ Di conseguenza il quadro non potrà più essere considerato l'assemblaggio o la combinatoria di elementi sprovvisti di senso, o destinati ad acquisirne uno a partire da un certo grado di complessità e per un'operazione misteriosa. Fin dall'inizio gli elementi isolati dall'analisi avranno un senso proprio, benché afferrabile solo nella loro articolazione di senso⁴¹⁴. Emblematiche in questo senso le opere e i testi teorici di Paul Klee, al quale Marin fa riferimento per dimostrare la necessità, oltre che la possibilità di estendere il livello d'analisi a un grado di profondità fin'ora tralasciato dalla storia dell'arte. Come Marin fa notare, qualunque sia il sistema preso in considerazione da Klee nei suoi *Esquisses pédagogiques* (sistemi di linee, di dimensioni, di valori, di colori) nessuno dei termini dell'analisi è colto isolatamente, come elemento non significativo di una significazione pittorica a venire; si cercherà al contrario di coglierlo nella relazione che intrattiene con gli altri termini, di ripercorrere l'asse semantico che li lega, tentando al limite di afferrarlo nella sua stessa generazione⁴¹⁵.

L'esperienza teorico-pittorica di Klee e la Semantica strutturale di Greimas permettono dunque a Marin non solo di sottolineare l'ottica strutturalista dell'intera analisi, ma di postulare l'esistenza di assi semantici e strutture di significazione propriamente pittoriche, la cui concettualizzazione permetterebbe di rendere ragione di quei segni figurativi solitamente esclusi dall'ambito semantico⁴¹⁶. Tali elementi pittorici, afferenti a quelli che in termini linguistici potremmo definire un'articolazione di secondo livello,

⁴¹³ Lo stesso Schefer aveva affermato che l'analisi semiologica non avrebbe riguardato la ricerca degli elementi costituenti. Cfr. J. LOUIS SCHEFER, *Scénographie d'un tableau*, cit., p. 7.

⁴¹⁴ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 39.

⁴¹⁵ Nessun elemento potrà mai essere considerato, ci spiega Klee, indipendentemente dall'energia che si dispiega in lui e attraverso esso stesso, e sebbene l'opera sia destinata a celare la struttura che la fonda e l'ha generata la ricezione dello spettatore potrà ancora afferrare qualcosa dell'origine del senso. Cfr. *Ivi*, p. 39-40.

⁴¹⁶ Strutture elementari di significazione pittorica appartenenti al dominio che Klee definisce, riferendosi all'ambito di produzione pittorica e della sua ricezione, produzione ricezione attiva. Strutture che il pittore mette in atto e lo spettatore coglie, e che appartengono ad un ordine di significazione proprio. Indicativo l'esempio del colore, che per il pittore è prima di tutto qualità, successivamente densità, poiché oltre a un valore cromatico possiede anche valore luminoso, e infine misura, in quanto dotato di limiti, contorni, estensione. Da sottolineare in particolare il fatto che Klee definisce la misurabilità del colore non attraverso l'analisi fisica delle lunghezze d'onda o delle vibrazioni come farebbe un fisico, quanto attraverso la sua appartenenza all'asse semantico della figura. Una definizione di metodo questa che risulta tanto più importante se consideriamo che proprio sul colore Benveniste basa la sua dimostrazione dell'inesistenza di una semiologia della pittura. Cfr. E. BENVENISTE, *Sémiologie de la langue*, cit., pp. 128-129.

non sarebbero sprovvisti di senso come i monemi, né possederebbero per se stessi un autonomo valore di significazione; sarà la struttura, collocandoli all'interno di assi di significazione pittorici, a configurare la loro significazione. Ovviamente lo scopo di Marin non é fornire un sistema completo ed esaustivo di tali assi, quanto dimostrarne la possibilità, e su questa base rivoluzionare parte dell'analisi delle opere d'arte. Emblematico dell'ottica strutturale, di questa apertura nella direzione degli elementi pittorici e del loro modo di significare il rinvio ad un testo di Klee nel quale Marin riconosce l'esempio di un programma completo e rigoroso di ricerca semiologica. Con queste parole l'artista descriveva il suo procedere artistico:

J'ai déterminé les moyens plastiques séparément puis dans leur rapport très particulier. J'ai essayé de montrer qu'ils pouvaient être retirés de cet ordre de rangement. J'ai tenté de les montrer se groupant pour élaborer ensemble des formations réduits au début, puis s'étoffant davantage. Des formations auxquelles se peut donner l'appellation abstraite de construction, mais qui peuvent aussi revêtir des noms concrets tels qu'étoile, vase, plante, animal, tête ou home suivant les associations qu'elles provoquent⁴¹⁷.

E l'acquisizione di una tale lezione non poteva non capovolgere l'ottica d'analisi di una storico dell'arte attento come Marin.

Le piste di ricerca descritte dall'autore sembrano dunque rendere sufficientemente ragione alle aspirazioni di scientificità espresse in apertura del saggio, senza per questo dissimulare il carattere problematico della loro articolazione e la loro locale insufficienza. Spetterà, ci dice infatti l'autore, ad un successivo discorso epistemologico il compito di verificarne la pertinenza⁴¹⁸, mentre il contemporaneo movimento nell'ordine della pratica e della teoria sarebbero già indici della fecondità della ricerca intrapresa.

Senza voler ridurre l'originalità del progetto descritto sarebbe comunque difficile non riconoscere il debito contratto da tale programma nei confronti

⁴¹⁷ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 42.

⁴¹⁸ Si colloca in questa linea e sembra svolgere una simile funzione il successivo articolo pubblicato sull'*Encyclopaedia Universalis*. Cfr. L. MARIN, *L'oeuvre d'art et les Sciences humaines*, cit.

dell'iconologia codificata da Panofsky, o quanto meno la persistenza, più o meno consapevole, di alcune delle sue categorie interpretative.

Le corrispondenze concernono soprattutto i livelli nei quali è chiamata ad articolarsi un'analisi che mantiene invariata la sua ambizione di lettura, quando non si qualifica essa stessa come lettura. La sintagmatica pittorica corrispondente all'articolazione del piano denotativo sulla base di un codice percettivo includerebbe nei suoi non definiti confini i primi due livelli dello schema panofskiano. Sebbene la definizione teorica di questa prima fase sembri rinviare unicamente alla descrizione pre-iconografica codificata da Panofsky, gli esempi citati da Marin dimostrano l'inclusione della stessa analisi iconografica. Accanto alla natura morta, per l'articolazione della quale faremo riferimento al solo codice percettivo, Marin cita infatti il quadro di storia, per il quale sarà determinante la conoscenza della fonte testuale corrispondente⁴¹⁹. I due livelli panofskiani risultano dunque sintetizzati nella sintagmatica pittorica descritta dallo studioso francese, nella quale ritroviamo invariati gli oggetti, l'ordine e gli strumenti d'interpretazione.

La successiva paradigmatica pittorica condivide invece con il terzo livello panofskiano il suo obiettivo; la considerazione di serie paradigmatiche virtuali e di diversi codici di deciframento permetterebbe infatti all'analisi semiologica di afferrare un *exprimé* dell'immagine nel quale è difficile non riconoscere un rinvio al significato intrinseco dell'interpretazione iconologica. Il concetto stesso dell'opera come sovrapposizione gerarchica di codici di deciframento, e la possibilità attraverso quest'ultimo di accedere all'ideologia di riferimento si rivelano coerenti alla direzione dell'analisi codificata dallo studioso di Hannover. È qui che andrà riconosciuta la corrispondenza più importante poiché è qui che si manifesta la permanenza di un modello interpretativo teso ad indagare l'immagine in funzione del suo senso. Definire l'opera come sovrapposizione gerarchica di piani di connotazione la cui analisi permetterà di giungere ad una comprensione sempre più profonda della stessa; affiancare l'immagine ad un segno che nello stesso tempo designa il suo referente e esprime il suo senso, e qualificare la semiologia come scienza del senso votata ad afferrare un

⁴¹⁹ IDEM, *Études sémiologiques*, cit., pp. 24-25.

*exprime*⁴²⁰ significa collocarsi in una tradizione interpretativa che ha in Panofsky il suo mentore.

Sulla natura di tale profondità e sull'identità di tale *exprimé* occorrerà tuttavia soffermarsi poiché lì giace la definizione dello specifico dell'immagine pittorica, e, cosa più importante ai fini della nostra indagine, la possibilità di enucleare l'oggetto di una semiologia della pittura. Ad un *exprimé* che corrisponda, come vuole Marin, al livello connotativo e che colleghi l'opera alla coeva ideologia non potrà che corrispondere una semiologia votata ad oltrepassare il significante visivo dell'immagine, mentre lo specifico dell'opera correrà ancora una volta il rischio di qualificarsi come un altrove rispetto alla superficie pittorica.

Frenano tali fughe, o riducono il rischio di derive nell'ordine del senso le differenze esistenti tra il modello panofskiano e la semiologia della pittura descritta da Marin. Quest'ultima si distanzia dal primo per almeno due punti e se è inevitabile, come dimostrato, riconoscere nella semiologia descritta da Marin un'iconologia vestita da una nuova consapevolezza semiotica, sarà l'iconologia stessa a derivare da tale rilettura l'indicazione di piste d'indagine capaci di ridefinire il suo volto.

La prima differenza concerne il grado di chiusura o apertura del sistema in esame; di contro al carattere definitivo dell'interpretazione panofskiana l'analisi descritta da Marin manifesta in più punti la consapevolezza della sua inevitabile e interminabile apertura. Se nel livello sintagmatico afferma il carattere aleatorio di ogni percorso di lettura, e nel livello di leggibilità secondario ribadisce la polisemia attiva iscritta in ogni figura, da cui la sua natura di *Gestalt-Gestaltung*, Marin non può non escludere la possibilità di pervenire ad una panoramica di senso. Per questo parlerà di sistema di letture, di sinossi di significati, di lettura dinamica, rintracciando nella sovradeterminazione e nella perenne trasformazione delle figure la ragione della sua indeterminatezza.

La considerazione o l'esclusione degli elementi prettamente formali costituisce invece la ragione del secondo scarto. Già parlando del primo livello di articolazione Marin avanzava l'ipotesi di spingere l'analisi del sintagma quadro al di là delle figure fino ad un taglio delle sottounità e alla

⁴²⁰ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 30.

loro articolazione sintattica. Sebbene le figure fossero definite come le unità di integrazione di senso di tali segni figurativi, l'autore non escludeva il riconoscimento del loro autonomo valore significante, parlando di un effetto di senso, o di un senso dato dall'isolamento rispetto al segno figurativo. Tale consapevolezza, necessariamente inesplorata in questo primo livello di lettura, veniva recuperata alla fine del saggio divenendo oggetto di un'analisi specifica. Riconosciuti nel loro autonomo valore significante questi segni erano infatti inseriti in strutture elementari di significazione pittorica in grado di articolarne il senso. Ciò che era stato escluso dal livello sintagmatico, o al quale questo non poteva riconoscere autonomo valore di senso, sembra dunque divenire l'oggetto di un livello⁴²¹ che miri ad analizzare gli elementi prettamente pittorici. In questo senso lo schema proposto da Marin introduce un oggetto d'analisi che il metodo panofskiano escludeva, o recuperava solo al termine del suo circolo metodico. L'articolo pubblicato nel 1932 su "Logos" affermava l'impossibilità di pervenire ad una descrizione prettamente formale⁴²², mentre l'introduzione del 1939 recuperava tali elementi formali solo al termine dell'analisi per leggerli quali sintomi della coeva *Weltanschauung*⁴²³. Su questo punto l'indagine semiologica descritta da Marin segna dunque uno scarto importante rispetto al modello panofskiano; scarto nel quale dovremmo riconoscere una faglia corrispondente all'apertura del sistema e all'inserimento di un nuovo oggetto d'indagine, se non di un vero e proprio livello. Non a caso rivisitando a vent'anni di distanza il modello d'indagine panofskiano Marin proporrà l'inserimento di un livello infra-pre-iconografico destinato a

⁴²¹ Sebbene Marin non parli qui di livello, in questi termini si esprimerà negli anni Ottanta. La nostra scelta terminologica non fa dunque che anticipare una formulazione più tarda, di cui l'articolo del 1969 porta già in sé gli elementi cardine.

⁴²² E. PANOFSKY, *La descrizione e l'interpretazione del contenuto*, in *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, cit., p. 216.

⁴²³ IDEM, *Studi di Iconologia*, Einaudi, Torino 1999, pp. 5; 18. Il significato intrinseco, ci spiega Panofsky, si definisce come un principio unificatore che sottende e spiega tanto l'evento visibile quanto il suo significato intellegibile, determinando persino la forma nella quale l'evento visibile è destinato a configurarsi. Contro questa lettura muoverà le sue critiche Meyer Schapiro in un celebre saggio pubblicato nel 1953. Osserverà come in una simile prospettiva lo stile sia considerato come mera incarnazione o proiezione di disposizioni emotive e forme mentali comuni a tutta la cultura. Cfr. M. SCHAPIRO, *Lo stile*, cit., p. 44.

recuperare gli elementi anteriori alla forma, al dicibile e che tuttavia costituiscono lo specifico dell'immagine pittorica⁴²⁴.

L'attenzione per questi elementi e il loro autonomo effetto di senso possiede un valore peculiare anche in relazione al pensiero dello stesso Marin. Se nell'economia del singolo saggio impedisce la fuga nella direzione del senso, e dunque l'assunzione dell'immagine quale segno *à lire* nella sua trasparenza, lo stesso è indice di un interesse per il significante pittorico che è costante nella sua produzione e da elemento disturbatore diverrà vero e proprio oggetto d'indagine. Mentre fa problema nelle ricerche semiologiche degli anni Settanta, e la sua considerazione lo spingerà ad auspicare una semiotica critica⁴²⁵, gli studi degli anni Ottanta dedicati all'opacità riusciranno a renderne ragione.

V.3 Il problema del segno negli *Études sémiologiques*

A distanza di pochi anni, e con il nuovo titolo *Éléments pour une sémiologie picturale*, il saggio poc'anzi analizzato sarà ripubblicato in apertura della raccolta *Études sémiologiques*⁴²⁶. Se l'articolo del 1969 dichiarava in modo evidente il suo debito nei confronti del testo di Barthes, il titolo della raccolta del 1971 contiene un rinvio più velato e indiretto, ma non per questo meno importante, agli *Studies of Iconology* di Erwin Panofsky⁴²⁷. Riferimento indiretto perché problematico, del quale sarà importante

⁴²⁴ L. MARIN, *Mimesis et description, Word and Image*, conferenza pronunciata al colloquio di Amsterdam, aprile 1987, e pubblicata in *Proceeding of the first international Conference on Word & Image/Actes du premier congrès international de Texte & Image*, numero speciale di "Word & Image. A Journal of Verbal/Visual enquiry", 4 (1988), pp. 25-36. Ripreso in *De la représentation*, pp. 251-266; trad. it. in *Della rappresentazione*, cit., pp. 118-137. Nel corso della ricerca si farà riferimento all'edizione francese del testo.

⁴²⁵ IDEM, *Champ théorique et pratique symbolique*, in "Critique", n. 321, 1974, pp. 121-145. Ripreso in *De la représentation*, cit., pp. 23-45. Per un'analisi più approfondita di questo saggio e della semiotica critica rinvio al paragrafo V. 4.

⁴²⁶ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit. La prima edizione del testo recava in copertina *Les clefs brisées* di Paul Klee, diversamente dal *San Giovanni Battista* di Philippe de Champaigne scelto per la recente edizione del 2005. Il passaggio da un'opera all'altra tradisce a mio avviso la volontà di ridurre le tensioni che mettono in moto il testo e che, come vedremo, traggono proprio dall'arte contemporanea parte della loro energia.

⁴²⁷ E. PANOFSKY, *Studies of Iconology*, Oxford University Press, New York 1939.

valutare tanto le analogie quanto gli scarti, nella consapevolezza che proprio da questi ultimi deriva la possibilità di aprire nuovi campi d'indagine.

Al testo di Panofsky la raccolta fa eco già nel titolo (*Études- Studies*), mentre la sostituzione dell'iconologia con la semiologia dichiara un'intenzione programmatica la cui novità, apparente più che sostanziale, andrà rintracciata soprattutto ai suoi margini. Analoga la natura plurale del testo⁴²⁸ così come la scelta di articolare i saggi che lo compongono, e che le sono preesistenti, secondo una struttura che subordina ad un'apertura di carattere teorico metodologico una serie di studi esemplificativi. Se il saggio d'apertura e la successiva recensione al testo di Schefer rinviano, per posizione e contenuto, all'introduzione panofskiana del 1939, risulta tuttavia diversa la funzione che questi assumono nell'economia del testo. L'aggettivo/sostantivo *problématiques* che li qualifica in quanto titolo di questa prima parte priva infatti i due testi teorici di qualsiasi certezza programmatica, mentre l'intera raccolta, lungi dall'assolvere una funzione esemplificativa, si qualifica come una continua ridefinizione critica degli assunti espressi in apertura. A dispetto della struttura e delle attese generate dalla natura programmatica dell'apertura, la raccolta rivela infatti un carattere problematico piuttosto che sistematico. Priva della stabilità e della sicurezza che caratterizzano tradizionalmente le proposizioni metodologiche, questa vibra per le tensioni che la pervadono, disegnando equilibri continuamente ridefiniti dallo spostamento del baricentro e dalla riarticolazione dei rapporti tra i suoi termini d'indagine.

Il campo della ricerca e il motore del dinamismo ad essa interno si danno nel sottotitolo della raccolta, corrispondendo all'intervallo che corre tra *Écritures* e *peintures*. Un binomio, quest'ultimo, dietro il quale riconosceremo facilmente la polarità classica segni naturali-segni convenzionali, *images-lettres*, ma che lungi dall'indicare una relazione piana e continua tra i due termini sembra piuttosto rinviare alla tensione che intercorre tra due cariche all'interno di un campo magnetico. Il sottotitolo dovrà dunque essere indagato in tutta la sua estensione, indicando tanto gli oggetti d'indagine, quanto il problema della loro relazione. Tale duplice lettura risulta ben espressa dal ricorso alla virgola, il cui valore cangiante

⁴²⁸ In entrambi i casi si tratta di un raccolta di saggi.

(pausa-relazione) permetterà di passare dalla considerazione di due universi ben distinti all'analisi della loro relazione.

Il titolo - *Études sémiologiques* - dice dunque l'intenzione programmatica, mentre il suo carattere plurale contiene un'indicazione circa la genesi e la coerenza plurale del testo. Il sottotitolo - *Écritures, peintures* - esibisce diversamente i due oggetti d'indagine, iscrivendo nella loro relazione un obiettivo teorico-epistemologico destinato a problematizzare l'intenzione programmatica espressa nel titolo. Gli studi raccolti concernono infatti le due grandi regioni del visibile e del leggibile⁴²⁹, mentre il rapporto tra questi ultimi è veicolo di un'analisi circa il problema della lettura della *mimesis*, della sua possibilità di fatto e di diritto, come della legittimità dei suoi discorsi. Dietro quest'ultimo obiettivo dovremo riconoscere la volontà di indagare il campo epistemologico della semiologia della pittura, i suoi fondamenti, così come i legami che essa intrattiene con la linguistica. Proprio dalla definizione di tale rapporto derivava infatti la possibilità di una disciplina autonoma, tanto nei suoi oggetti, quanto nelle sue categorie d'indagine.

Il problema che si pone Marin, e che costituisce una delle chiavi di lettura dell'intera raccolta, consiste proprio nella possibilità di applicare in ambito pittorico categorie derivate dalla linguistica: prima tra tutte, quella nozione di segno forgiata in ambito linguistico e rapidamente assunta quale modello di tutta la semiologia. Problema di segno, dunque, del segno linguistico, della sua funzione operativa e modellizzante, come delle conseguenze che porterebbe una sua adozione nel campo della semiologia della pittura. Si chiede infatti Marin:

“Y a-t-il dans le visible, quelque chose que nous puissions nommer signe, au sens d'une “unité distincte d'un système sémiotique”, (en l'occurrence du système sémiotique figuratif) comportant lui-même, comme l'écrit E. Benveniste, « un répertoire fini de signes, des règles d'arrangement qui en gouvernent les figures,

⁴²⁹ Il leggibile, ossia la superficie in cui si dispiegano i segni del linguaggio scritti per offrirsi allo sguardo, e il visibile, da intendersi come luogo degli oggetti che rappresentano e figurano. Il visibile cui fa riferimento Marin è dunque distinto da quello del mondo e delle cose. Scopo dello studioso è infatti indagare quello che le opere d'arte offrono allo sguardo, e che pur derivando dalla percezione non è più riconducibile a quest'ultima. Le sei parti del testo possono essere distinte in due grandi sezioni: la prima, relativa al visibile, comprende i capitoli I-IV, la seconda, contenuta nei capitoli V-VI, è dedicata all'analisi semiotica di testi sacri.

indépendamment de la nature et du nombre des discours que ce système permet de produire⁴³⁰».

Se il segno linguistico è stato elevato a modello di tutta la semiologia possibile, pur essendo una struttura semiotica tra le altre⁴³¹, la sua validità in ambito pittorico sarà misurata attraverso un'analisi della vita, dell'effetto, del senso che gli saranno propri una volta entrato a far parte del quadro. Se il segno linguistico costituisce il modello, e il problema epistemologico è verificare la validità di tale modello in pittura, si qualifica come un cavallo di Troia la scelta di Marin di analizzare la sorte e la trasformazione subita dallo stesso una volta entrato a far parte della superficie bidimensionale del quadro. La metamorfosi subita dai segni linguistici sarà infatti indice dello scarto tra il dominio linguistico e pittorico, dichiarando automaticamente la difformità del modello linguistico, o quanto meno le trasformazioni⁴³² cui le sue categorie dovranno essere soggette prima di divenire operative nel campo della semiologia della pittura. Sintesi dell'ipotesi di lavoro che Marin si propone di condurre è, non a caso, una frase di Nicolas Poussin cui l'autore fa riferimento con preciso intento problematico. “*Lisez l’histoire et le tableau*” scriveva Poussin a Chantelou, anticipando la sua opera e le modalità di contemplazione richieste da quest’ultima⁴³³; *Lisez l’histoire “comme” le tableau?* diremo noi traducendo la volontà espressa da Marin di indagare possibilità e condizioni della leggibilità del visibile.

In questo senso si dovrà privilegiare una delle due accezioni iscritte nell'ipotesi di lavoro. La frase contiene infatti sia il problema della trasposizione intersemiotica testo-quadro, sia il rinvio alla possibilità di testi nel quadro o di figure nel testo. Nel primo caso si parlerà di testi anteriori (fonti iconografiche) o posteriori (descrizioni), comunque esterni alla sua natura oggettuale, mentre nel secondo si prenderanno in esame tutti quei casi in cui testo e immagine convivono in una stessa *texture*, sia essa la tela bidimensionale del quadro o la pagina di un testo scritto. Proprio l'analisi di questi ultimi oggetti permette a Marin di considerare una dimensione del segno linguistico solitamente trascurata, e dimostrare su un piano

⁴³⁰ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 9.

⁴³¹ *Ibidem*.

⁴³² *Ibidem*.

⁴³³ *Ivi*, p. 10.

epistemologico l'impossibilità di trasferire, senza radicali trasformazioni, il modello linguistico del segno al visibile artistico.

Risulta strettamente legato a tale problema, e funzionale al suo stesso svolgimento il secondo nucleo di coerenza della raccolta, teso ad analizzare l'impossibilità di eliminare dalla semiologia il problema della rappresentazione. L'analisi oscilla ancora tra il visibile e il leggibile sottolineando la convergenza tra un'arte, come quella occidentale, fin dalle sue origini mimetica, e una definizione di segno linguistico⁴³⁴ ancora pervasa dalla nozione di rappresentazione. Un nesso da considerare nella sua storia, e rispetto al quale, secondo Marin, la semiologia dovrà interrogarsi, scegliendo di mantenere la rappresentazione al suo interno come problema, e non come relazione obbligatoriamente postulata dei modelli esplicativi che si sforza di costruire⁴³⁵.

Il primo problema o nucleo di coerenza citato dallo studioso è ben espresso dall'articolo *Textes en représentation*⁴³⁶, originariamente pubblicato sulla rivista "Critique", e destinato a costituire una sezione a sé stante nella successiva riedizione all'interno degli *Études sémiologiques*. Il saggio si rivela significativo fin dalla posizione acquisita nell'economia della raccolta, dove segue il capitolo introduttivo contenente il modello semiologico proposto da Marin⁴³⁷ e la recensione dello stesso al programma elaborato da Schefer⁴³⁸. Come anticipato il testo costituisce per se stesso la seconda sezione della raccolta, assolvendo anche in virtù di questo isolamento la funzione di una pausa critica, se non di una vera e propria messa in discussione. Se l'apertura di carattere programmatico lascia infatti presagire una successione di studi applicativi⁴³⁹ la seconda sezione, *Écriture*, si impone al lettore, se non come un ostacolo, come una battuta d'arresto capace di rimettere in discussione il sistema d'analisi appena codificato. Pausa di riflessione dunque, che lungi dal costituire una

⁴³⁴ Benveniste scriveva: "le signe est le représentant d'autre chose qu'il évoque à titre de substitut". Cfr. E. BENVENISTE, *La nature du signe linguistique*, in *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966, p. 49.

⁴³⁵ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 11.

⁴³⁶ IDEM, *Textes en Représentation*, "Critique" n. 282 (1970), pp. 61-83; riedito in *Études sémiologiques*, cit., pp. 61-84. All'interno della raccolta il testo costituisce di per sé la seconda parte, iscritta sotto il titolo *Écriture*.

⁴³⁷ IDEM, *Éléments pour une sémiologie picturale*, in *Études sémiologiques*, cit.

⁴³⁸ IDEM, *Le discours de la figure*, in *Études sémiologiques*, cit.

⁴³⁹ Come accade negli *Studi di iconologia* di Panofsky.

contraddizione all'interno del sistema, dovrà essere intesa come l'espressione di un ambito d'interesse dello studioso destinato a entrare in tensione dialettica con le proposizioni contenute nel saggio d'apertura.

Tali poli d'interesse trovano una esplicitazione emblematica nei primi due paragrafi del testo, indicativamente intitolati *Images e Lettres*. Fin da subito l'autore ci ricorda come, pur essendo una condizione necessaria, la sola visione sia insufficiente alla lettura, poiché leggere eccede il vedere e in tale eccesso giace il senso che l'uomo cerca nella lettura dei testi come delle opere⁴⁴⁰. Ci spiega Marin, non che nel vedere non vi sia senso, ma in questo caso si tratterà di un immediato corrispondente ad una specie di non senso⁴⁴¹. Faremo esperienza di tale non senso davanti ad un paesaggio come al cospetto di un quadro: osservando un albero e l'erba questi si daranno a me immediatamente come l'albero e l'erba fino all'estraneità e alla nausea; allo stesso modo davanti a un'opera che li rappresenti, l'albero ed l'erba insisteranno immediatamente nella visione fino a quando, divenuti pittura, e perso qualsiasi ancoraggio alla familiarità immediata della percezione, si definiranno come *étranges/étrangers*, privi di senso e in attesa di acquisirne uno nuovo⁴⁴².

In queste parole si trova sintetizzata la polarità che pervade la ricerca di Marin di quegli anni; quella che lo distanzia dalle soluzioni logofonocentriche di Schefer, e che rende ragione dell'interesse che esprimerà qualche anno più tardi per le formulazioni di Hubert Damisch⁴⁴³. Marin ci dice come la pittura emerga nella sua specificità lì dove si dissolvono gli elementi immediatamente riconducibili ad un referente mondano. Se dopo una prima visione referenziale il nostro occhio accetterà di non scivolare via, di restare al cospetto dell'opera, questa si mostrerà per sé stessa, determinando un effetto di non senso e di nausea difficilmente sostenibili⁴⁴⁴. Sebbene in questa condizione l'opera si dia per ciò che è, ossia pittura, l'insostenibilità del suo non senso spingerà infatti l'osservatore, come lo storico dell'arte a trovare un ancoraggio e un senso nuovi. Si chiede infatti Marin:

⁴⁴⁰ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 62.

⁴⁴¹ *Ibidem*.

⁴⁴² *Ibidem*.

⁴⁴³ Per una trattazione più ampia di questo punto rinvio al paragrafo V.4.

⁴⁴⁴ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 62.

“mais quel autre sens sera alors évoqué? Par quel artifice de l’histoire et de la culture savante, innée ou acquise, sera-t-il provoqué?”⁴⁴⁵.

Senso da cercare e provocare, dunque, nel tentativo di coprire quel vuoto che è il non senso esibito dall’opera; senso altro, alternativo, la cui evocazione dipenderà dalla possibilità di allontanare il quadro nella distanza inafferrabile della storia e della cultura⁴⁴⁶. Insostenibile, e quasi invisibile nel non senso esibito dalla pittura⁴⁴⁷ il quadro si dovrà allora smembrare⁴⁴⁸ nella molteplicità di visibilità offerta dalla cultura e dai saperi, poiché solo questi potranno ridefinire figure e contorni irrimediabilmente dissolti nella visione ravvicinata della sua essenza pittorica. Allontanato nella distanza rassicurante della cultura, e smembrato nell’intelligibilità dei diversi saperi che saranno chiamati ad interrogarlo, il quadro cesserà di essere visto e visibile divenendo pretesto visibile di un’interrogazione cui fornirà un breve elemento di risposta. L’opera sarà ciò di cui si parla e non ciò che è detto; ciò che si proferisce attorno a un centro vuoto e a partire da una contemplazione perduta⁴⁴⁹.

Tali affermazioni descrivono con lucidità analitica un procedimento usuale nella storia dell’arte, e rinviano alla consapevolezza che lo stesso Schefer aveva espressa nel testo del 1969⁴⁵⁰. Tanto in Schefer quanto in Marin in effetti è forte la coscienza dell’inadeguatezza della parola rispetto all’immagine, del dicibile rispetto al visibile, come della linguistica e dello stesso progetto semiologico rispetto alla pittura. Tuttavia, lungi dal divenire punto di partenza per la definizione di un’analisi nuova nei suoi oggetti come dei suoi strumenti, tale consapevolezza descrive piuttosto i limiti all’interno dei quali sarà chiamata ad agire una soluzione di compromesso. Se la consapevolezza semiologica permette a Schefer, come a Marin di non

⁴⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁴⁷ Su questo punto ritornerà a distanza di decenni George Didi-Huberman. Cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *L’art de ne pas décrire. Une aporie du détail chez Vermeer*, in “La part de l’Oeil”, n. 2 (1986), pp. 102-119; ripubblicato sotto il titolo *Question de détail, question de pan* in appendice a *Devant l’image*, Minuit, Paris 1990, pp. 273-318.

⁴⁴⁸ Questo smembramento sarà oggetto d’analisi in un saggio che riprende e sviluppa molti dei principi contenuti in questa raccolta. Cfr. L. MARIN, *L’oeuvre d’art et les sciences humaines*, cit. .

⁴⁴⁹ IDEM, *Études sémiologiques*, cit., p. 62.

⁴⁵⁰ “Je ne peux rien dire du tableau et je ne peux que dire le tableau”. Cfr. *Ivi*, p. 46.

cadere nell'illusione del significato, e di considerare in modo più problematico il rapporto testo-immagine-cultura, il modello proposto finisce per ricalcare il programma iconologico, tanto negli obiettivi quanto negli strumenti.

Tuttavia, dopo aver descritto le ragioni che rendono inevitabile, oltre che usuale il percorso senso del referente-non senso-altro senso, Marin non cela la sua attrazione per quell'immediato di senso dato nel visibile, che abbiamo detto costituire l'altro polo della sua ricerca. L'analisi di quest'ultimo passa ancora una volta attraverso il riferimento alla scrittura e in particolare attraverso la disamina delle mancanze iscritte nella sua usuale considerazione. Nella lettura infatti la lettera è destinata ad essere attraversata nella direzione del significato, non potendosi mai dare come tale senza determinare la morte del senso stesso. L'atto di lettura consiste infatti nell'attraversare la lettera senza vederla, al fine di cogliere quell'altro della sua visibilità cui quest'ultima non dovrà fare ombra, pena il mancato assolvimento della sua funzione. Mero schermo trasparente, la lettera funzionerà come punto di scambio necessario al raggiungimento di un al di là, la cui instaurazione corrisponderà alla sua morte. Un al di là dunque in cui si esaurisce la vita come la funzione della lettera, e che rinvia alla concezione idealista che ha condizionato la storia dell'arte fin dalle sue origini⁴⁵¹.

Rispetto a tale situazione Marin si pone il problema di come restare nella lettera percorrendola, come vederla senza cercare ciò che nasconde, animato dalla consapevolezza che il senso non è al di là di quest'ultima, o almeno non solo. Difficile non cogliere le implicazioni e le conseguenze storico-artistiche di una simile proposizione, così come l'esplicitazione di un interesse diametralmente opposto a quello espresso nel testo d'apertura e nel primo paragrafo *Images*. In realtà, secondo Marin, è proprio la pittura a riscattare la lettera, permettendole di accedere alla visibilità e di portare alla vista un senso altro. La rappresentazione delle lettere in pittura permetterebbe infatti di far divenire visibile l'invisibile dell'*écrit*, designando al contempo l'essenza stessa della pittura⁴⁵².

⁴⁵¹ Anche su questo punto ritornerà Didi-Huberman quando denuncerà l'impostazione neokantiana della storia dell'arte. Cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, cit.

⁴⁵² L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 63.

In questi due paragrafi iniziali si iscrivono dunque i poli entro i quali oscilla la riflessione dell'autore di quegli anni, e ai quali occorrerà fare riferimento per tentare di comprendere i movimenti e gli spostamenti interni alla stessa raccolta. Il paragrafo *Images* descrive il bisogno di sovrapporre al non senso esibito dall'immagine dei sensi ottenuti attraverso il ricorso ad altri saperi, e una progressiva messa a distanza dell'opera⁴⁵³. Diversamente il paragrafo *Lettres* rende ragione di un interesse per quell'immediatezza di senso esibita dall'immagine nella quale occorre riconoscere l'essenza stessa della pittura⁴⁵⁴. Due poli in tensione, dunque, nei quali riconosceremo il punto d'avvio di movimenti diversi nella direzione come nell'obiettivo: uno teso ad oltrepassare la superficie pittorica alla ricerca di un al di là di senso che renda ragione della sua stessa forma, l'altro destinato a *bouter* la superficie opaca del quadro, sperimentando l'inadeguatezza dei propri mezzi linguistico-descrittivi. Di questa incommensurabilità Marin è cosciente, e la sua ricerca teorico come pratica di quegli anni rende ragione. Quest'ultima descrive in effetti un movimento incessante tra rassegnazione e aspirazione, tra una scienza dell'arte i cui obiettivi sono definiti a partire dalla coscienza dei suoi limiti, e l'attrazione per nuovi e inesplorati campi d'indagine; tra la rassegnazione a una semiologia che identifica il suo oggetto con il senso al di là del quadro, e l'aspirazione a una ricerca più prossima alla specificità di quest'ultimo; tra la rassegnazione ad una semiologia destinata a ripercorrere le tracce come gli obiettivi dell'iconologia, e il desiderio di una disciplina che dia qualcosa di nuovo alla ricerca storico-artistica.

Di questa insoddisfazione il saggio in esame rende ragione, e sebbene l'analisi del significante pittorico passi ancora attraverso la disamina di segni linguistici, questi permettono, non di meno, all'autore di enucleare l'essenza della pittura. L'esame della vita dei segni linguistici all'interno della pittura ha infatti la duplice funzione di disvelare un aspetto del segno linguistico solitamente trascurato, e di rinviare alla natura originaria della pittura.

⁴⁵³ Questo polo sarà sistematizzato sul piano epistemologico-metodologico nell'articolo *L'oeuvre d'art et les sciences humaines*.

⁴⁵⁴ Questo ambito d'interesse sarà ben espresso nella recensione dedicata da Marin al testo di Damisch *Théorie du nuage*. Cfr. L. MARIN, *Champ théorique et pratique symbolique*, cit.

L'analisi dei libri in pittura ci dice le nuove funzioni assunte dal segno linguistico una volta entrato a far parte della *texture* pittorica. Il nesso nome-figura all'interno del ritratto dimostra il sottile smascheramento determinato dal rinvio all'interno di una stessa superficie⁴⁵⁵, mentre titoli, etichette e firme diventano occasione per una riflessione sul nostro modo di contemplare l'opera⁴⁵⁶. Parole in rappresentazione, parole di rappresentazione attraverso le quali la rappresentazione si annulla, essendo queste destinate a sancire il rinvio dall'*ici* della superficie al *nulle part* della parola.

Si rivela particolarmente importante ai fini della nostra indagine l'analisi di quelle che Marin definisce le scritture del rappresentato⁴⁵⁷, nelle quali dovremo leggere un riferimento a libri, codici, rotoli, filatteri. Come fa osservare l'autore, quando questi oggetti sono rappresentati nel mondo della pittura, e quand'anche presentino segni leggibili, questi non sono attraversati, ma trattenuti per se stessi. Per la prima volta trattenuti nella loro sostanza, questi si mantengono nel loro essere di segni, divenendo oggetto di una leggibilità non *à lire*, ma *à voir*⁴⁵⁸. Sciogliendoli dalla loro funzione canonica la pittura renderebbe infatti visibile ciò che nel libro reale è invisibilmente presente nel momento della lettura. Marin parla di puro significante di riconoscimento⁴⁵⁹, indicando con tale definizione un significato spostato rispetto alla sua funzione di segno; un significato che, lungi dal significare, si limiterà a indicare il libro del mondo reale. Nell'unicità della rappresentazione si troverà così precisato il doppio gioco, contraddittorio e complementare, della scrittura e della figura, mentre lo spettatore si troverà nella condizione di una continua oscillazione tra lettura

⁴⁵⁵ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., pp. 74-80. L'iscrizione del nome nel ritratto definirebbe un rapporto complesso, destinato a mettere in luce la mancanza piuttosto che la piana corrispondenza dei due termini. L'immagine comporterebbe infatti una parcellizzazione del nome impedendo a quest'ultimo di assolvere la sua ambizione di totalità, mentre quest'ultimo non farebbe altro che indicare la *défaillance* ontologica iscritta nell'immagine. L'incontro del nome e del ritratto sulla stessa superficie avrebbe dunque il duplice effetto di denunciare la figura come *mimesis* perfetta e il nome proprio come designazione totale.

⁴⁵⁶ *Ivi*, pp. 64-70. Queste ultime scritture sarebbero emblema e strumento di una lettura dell'opera tesa a pervenire all'esatta corrispondenza tra visibile e leggibile. Le parole attirerebbero l'occhio dell'osservatore, coltivando la sua speranza di pervenire a un significato in grado di rimettere il quadro a distanza.

⁴⁵⁷ *Ivi*, p. 70.

⁴⁵⁸ *Ivi*, p. 71.

⁴⁵⁹ *Ivi*, p. 72.

e visione. I testi, le parole, i nomi che reca in sé l'oggetto rappresentato non funzioneranno infatti come testi, ma come testi in rappresentazione, all'origine di una lettura *troublée*, sempre in procinto di riassorbirsi nell'immagine. Falsa lettura chiamata a concludersi in una visione, e che continuerà tuttavia a prolungarsi in una lettura destinata a restare incompiuta; falsa lettura o lettura duplice per la quale Marin parla di *transcodage* di sistemi significanti⁴⁶⁰, al fine di indicare una lettura alla quale mancherà sempre il livello del significato. Il testo infatti eccede attraverso il suo significante il significato di cui è veicolo, aprendosi, in virtù della sua appartenenza all'immagine, a una referenza interna che lo slega dalla sua appartenenza all'oggetto del mondo per legarlo in modo indissolubile ad una trama pittorica. Una volta rappresentate in pittura, dunque, lettere e parole acquisiranno spessore, il loro valore non potendo più essere quello di semplici veicoli trasparenti da attraversare nella direzione del senso. Il loro essere nell'immagine, e il loro coesistere nella pittura determineranno un accrescimento dell'opacità assente nelle usuali condizioni di ricezione dei testi scritti. Anticipando alcune delle osservazioni di Damisch oseremo dire che in questa nuova natura il segno, quand'anche linguistico, si carica di quella materia che costituisce il riciolo della pittura⁴⁶¹, e ancora del peso⁴⁶² che distingue l'immagine pittorica da qualsiasi altra immagine.

Se l'inserimento nel quadro del segno testuale comporta, come dimostrato, una trasformazione delle sue funzioni, definendo per via indiretta i limiti di validità del modello linguistico, come anticipato, questo ha anche il pregio di svelare l'essenza della pittura, imponendo una riqualificazione del nostro modello di lettura. È quello che accade in alcune opere di Klee nelle quali Marin riconosce il tentativo di un vero e proprio ritorno alle origini della pittura, e al cospetto delle quali non potrà fare a meno di interrogare il precetto poussiniano. Emblematica in questo senso la *Villa R* (tav. 5) che, come dice il titolo stesso propone, o forse impone allo spettatore la visibilità sovradimensionata di una consonante destinata a restare pura forma.

⁴⁶⁰ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 73.

⁴⁶¹ Il "riciolo" di cui parlava Pontormo all'inizio del XVI secolo, e al quale fa riferimento Damisch in apertura del testo del 1972. Cfr. H. DAMISCH, *Théorie du nuage*, cit.

⁴⁶² Per un'analisi più dettagliata di questo punto rinvio al dialogo che Damisch intreccia con l'artista François Rouan nel testo *Voyage à Laversine*, cit.

Superstite di una parola esplosa, e priva di qualsiasi fonema in grado di darle senso, la lettera abbandonata a se stessa costituisce con l'immagine un altro testo⁴⁶³. Chiusa in questo nuovo tessuto la lettera segna la fine di quella temporalità di lettura in cui le forme sono attraversate per essere presto dimenticate, e lo sguardo chiamato a percorrerle nel tentativo di decifrarne il senso. Priva di qualsiasi vocale capace di darle voce, qui la lettera è pura forma, non più come l'albero o la figura frammento dell'immagine, il suo significato non è più né iconico né arbitrario, né naturale né d'istituzione. Senza significato eppure ancora segno giacché, come ci spiega Marin, questa *insignifie* nel duplice senso del prefisso di negazione e di introduzione⁴⁶⁴. Pur senza significare infatti la lettera fa segno, indicando un *rien* che sospende il potere delle *formes imageantes* e rompe la complicità che lo sguardo intesse con queste. Senza impedire lo spettacolo illusorio della rappresentazione la lettera lo mina dal suo interno, lasciando emergere sulla superficie del quadro un invisibile che non è senso nascosto, ma semplice *rien*, un nulla destinato tuttavia a squarciare la superficie del quadro. Dipinta, sovrainposta, la lettera scopre il supporto come quel neutro del quadro che la pittura cela, e dal quale tuttavia questo deriva la sua stessa esistenza⁴⁶⁵.

Indice di un niente da identificare con la condizione ontologica dell'opera stessa, la lettera sarà non di meno la traccia di una forza, l'impronta lasciata sulla tela da una potenza che la eccede e che è alla sua origine. Ricordo di un gesto, permanenza silenziosa di una forza anonima che si è nominata in un'iscrizione, ma che doveva essere dimenticata affinché il quadro potesse acquisire senso⁴⁶⁶. In questo senso la lettera esibita dal quadro non fa che indicare ciò che la rappresentazione produce e dissimula, ciò che la pittura fu alle sue origini e che ancora oggi costituisce la sua matrice, ossia la scrittura⁴⁶⁷. Nella sua insignificanza la lettera conterrebbe pertanto la dichiarazione di ciò che la pittura è nella sua essenza, e l'invito implicito a

⁴⁶³ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 80.

⁴⁶⁴ *Ivi*, p. 81.

⁴⁶⁵ *Ivi*, p. 82.

⁴⁶⁶ *Ibidem*.

⁴⁶⁷ *Ivi*, p. 83. Su questo punto lavorerò lo stesso Damisch. Cfr H. DAMISCH, *Traité du trait/Tractatus tractus*, Paris, Reunion des musées nationaux, 1995; IDEM, *Traits*, catalogue de l'exposition Roland Barthes (dal 27 nov. 2002 al 10 marzo 2003 Centre Pompidou), coéd. Centre Pompidou-IMEC-Seuil, Paris 2002, pp. 95-97.

una contemplazione in cui leggere è vedere, non immediata fuga nella trascendenza del senso.

Accanto dunque alla critica del più recente proposito di applicare in pittura le categorie derivate dal dominio linguistico, la considerazione della sorte delle lettere in pittura mette in discussione una tradizione storico-artistica di lunga memoria, alla quale partecipa lo stesso Marin, come dimostrano le ambizioni espresse nel saggio d'apertura. Proprio per questo motivo il saggio apre una faglia nel sistema della raccolta, giustificando il ritorno dell'autore su alcune problematiche apparentemente risolte nelle prime pagine. L'incontro con la pittura di Klee impone un arresto, conducendo lo stesso autore a domandarsi come sia possibile applicare al cospetto di queste opere il precetto poussiniano *Lisez l'histoire et le tableau*⁴⁶⁸. Se già nel saggio d'apertura il riferimento alla pittura e agli scritti teorici di Klee lo avevano guidato alla considerazione di un nuovo livello, e favorito un'apertura del sistema a carattere iconologico, l'analisi di un'opera come *Villa R* e di altre opere⁴⁶⁹ sembrano condurre ad una messa in discussione dell'intero sistema. Nata come riflessione sulla sorte del segno linguistico in pittura il saggio conduce nel cuore della pittura stessa, imponendo un capovolgimento degli livelli esposti con sicurezza programmatica nel saggio *Éléments pour une sémiologie picturale*.

Nella successiva sezione torna infatti a chiedersi *Comment lire un tableau?*⁴⁷⁰ passando dall'analisi dei segni in pittura alla considerazione di quelli che lo storico dell'arte è solito pronunciare al cospetto delle opere d'arte. L'oggetto saranno allora quei segni, le parole, che rinviano ad altri segni, le immagini, nel tentativo di convertirli; quel percorso tra il quadro e lo sguardo nel corso del quale le parole sono destinate a cambiare natura,

⁴⁶⁸ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 80.

⁴⁶⁹ Marin aveva visto l'esposizione *Paul Klee* allestita nel Musée National d'Art Moderne di Parigi (25 nov. 1969-16 feb. 1970). A questa aveva dedicato un primo articolo, pubblicato su la "Quinzaine littéraire", nel dicembre 1969, sviluppato e pubblicato l'anno successivo sotto il titolo *Retour à l'origine* ne la "Revue d'Esthétique". Questa seconda versione entrerà poi a far parte della raccolta *Études sémiologiques*, testimoniando l'origine della tensione iscritta nella sua riflessione semiologica. Cfr. L. MARIN, *Klee ou le retour à l'origine*, in "Revue d'Esthétique", n. 1 Klincksieck, Paris, (janvier-mars 1970), pp. 71-78; riedita in *Études sémiologiques*, cit., pp. 101-108.

⁴⁷⁰ La terza sezione del testo si iscrive sotto il titolo indicativo *Lectures de tableaux* mentre il primo dei tre saggi che la compongono titola *Comment lire un tableau?* Cfr. IDEM, *Comment lire un tableau?*, in "Noroit" (mai) 1969, pp.10-34; riedito in *Études*, cit., pp. 89-99.

passando dal linguaggio, che converte in modo immediato le apparenze viste, al discorso che parla dietro le apparenze dipinte⁴⁷¹. In questo senso le pagine occuperanno quell'intervallo tra la superficie e l'osservatore che si qualifica come spazio di una significazione, e che non si origina che una volta proferito, preso, tradotto dalla parola⁴⁷².

Difficile non riconoscere nella definizione di tale oggetto, e nella scelta di farlo seguire alle proposizioni critiche contenute nella seconda sezione un brusco ripiegamento verso lidi più sicuri. In realtà il movimento è coerente con l'oscillazione descritta e ha la sua origine nella natura polare dell'indagine condotta dallo studioso. Fin dall'apertura del saggio l'autore precisa come il quadro obbedisca a leggi altre rispetto a quelle del linguaggio, possieda un vocabolario e una grammatica irrimediabilmente altri, qualificando come ozioso qualsiasi interrogativo circa la possibilità di leggere un quadro come un testo. Nonostante ciò, ci spiega, lo sguardo dell'osservatore intrattiene con il quadro una complicità segreta, rispondendo al lavoro unico del pittore con un lavoro e un sapere altro, eterogeneo al primo per natura e per mezzi, ma convergente con questo sulla superficie divenuta quadro, testo⁴⁷³. Si tratterà dunque di un incontro sulla superficie del quadro, cui un discorso secondo, la semiologia nella fattispecie, dovrà decifrare gli elementi e le relazioni significanti. In particolare questa dovrà far emergere quei codici di deciframento che non mette in opera né la mano dell'artista, né l'occhio dell'osservatore, ma un discorso analitico che lavori al loro incontro sulla superficie⁴⁷⁴. Compito della semiologia sarà analizzare le articolazioni, le immagini, i segni, dimenticandoli necessariamente per far emergere *en deça d'eux*, e in modo interminabile, i sensi che la mano dell'artista aveva iscritto e l'occhio dell'osservatore aveva letto senza esserne pienamente cosciente. *Oubli* al servizio di un'anamnesi non del più arcaico o del più nascosto, ma dei sensi⁴⁷⁵.

⁴⁷¹ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 85.

⁴⁷² *Ivi*, p. 86.

⁴⁷³ *Ibidem*.

⁴⁷⁴ *Ibidem*.

⁴⁷⁵ *Ibidem*.

Queste affermazioni recuperano alcune delle posizioni espresse da Marin nell'articolo d'apertura⁴⁷⁶. Senza cedere all'illusione di un semplice ripensamento, e restando nell'ottica della tensione dialettica che ci sembra animare la riflessione di Marin in questi anni, sembra possibile distinguere nell'apertura di questa terza sezione l'esplicitazione problematica di ciò che la semiologia poteva o non poteva essere. Rispetto al dibattito circa la possibilità di una semiologia della pittura Marin è fermo nel sostenere la sua contrarietà a qualsiasi progetto volto a rintracciare in ambito pittorico categorie di tipo linguistico. Alcune nozioni non potranno essere ammesse senza trasformazioni, mentre concetti di natura sistematica come vocabolario e sintassi si dimostreranno privi di qualsiasi validità. A tale limitazione non corrisponderà però una rinuncia quanto piuttosto uno spostamento della semiologia della pittura e del suo oggetto. Nell'impossibilità di analizzare il quadro nella immediatezza del suo non senso questa tenderà ad uscire dal quadro per lavorare in quello spazio che intercorre tra la superficie e lo spettatore, e che attraverso l'intervento di saperi esterni si qualificherà come spazio dei sensi. Pertanto se la semiologia non può indagare l'opera nella sua specificità⁴⁷⁷ (cosa che ci si aspettava da lei) non le resterà che indietreggiare e riconquistare una posizione conforme ai suoi limiti, anche se questo la porterà a sovrapporsi alla già nota iconologia⁴⁷⁸. Tale movimento spiegherebbe non solo il passaggio dall'analisi dei segni in pittura (II parte) al problema della conversione di quest'ultima in segni linguistici (III parte), ma anche e soprattutto quell'indicativo invito a lavorare tra l'*en deça* e l'*aude-là* della superficie pittorica. Collocata al di fuori del quadro, chiamata a lavorare *en oubli* della dimensione pittorica al fine di cogliere i sensi posti nel suo *au-de là*, questa sembra destinata a mancare quel livello pittorico nel quale abbiamo riconosciuto uno dei due poli della ricerca di Marin.

Ancora una volta però l'analisi dei testi che seguono nella raccolta impedisce qualsiasi netta definizione, ridisegnando continuamente rapporti e

⁴⁷⁶ A queste posizioni Marin conferirà uno statuto epistemologico in un saggio pubblicato qualche anno più tardi nell'*Encyclopaedia Universalis*. IDEM, *L'oeuvre d'art et les sciences humaines*, cit. Per un'analisi più approfondita di questo articolo rinvio al paragrafo V. 4.

⁴⁷⁷ Diversamente da quanto aveva fatto la linguistica con il linguaggio.

⁴⁷⁸ Negli stessi termini si era espresso Schefer, il quale, senza cedere all'illusione di poter parlare della pittura come della lingua, si era limitato ad analizzare l'opera dai suoi margini e attraverso altri saperi.

impedendo proposizioni assiomatiche. Non resta dunque che lasciarsi condurre dalle riflessioni del suo autore, seguire gli spostamenti, gli indietreggiamenti, gli avanzamenti descritti dal suo pensiero, sicuri che proprio in questi percorsi indecisi e indefiniti risieda parte della ricchezza della sua riflessione. La polarità che il primo articolo lasciava intravedere al suo interno⁴⁷⁹, e che la raccolta esibiva nella scelta di far seguire ad un saggio programmatico una riflessione come *Textes en représentation*, si manifesta nella sua interezza all'interno del saggio che apre e costituisce il perno della terza sezione⁴⁸⁰. Vi ritroviamo infatti tanto l'applicazione pratica del procedimento analitico descritto nel saggio d'apertura, quanto la verifica delle linee problematiche accennate nell'ultimo paragrafo e sviluppate in modo autonomo nella sezione successiva. I problemi sono ancora quelli della lettura, del segno, del significato, e se il titolo sembra indicare un rassegnato ritorno a tradizionali modalità di fruizione (si parla ancora di lettura dell'opera sebbene compaia un indicativo punto interrogativo) la scelta degli oggetti dichiara un'intenzione ben più problematica.

Marin rinuncia alla pittura di storia, col dichiarato intento di sottrarre la sua analisi alla facilità di una produzione che si fonda su un codice generale della rappresentazione, e che risulta giustificata, fin nei suoi dettagli, sulla base di un referente iconografico di carattere testuale⁴⁸¹. Questa duplice facilità aveva guidato la stesura del suo progetto semiologico, e la sua rinuncia dice la volontà di metterlo alla prova, l'esigenza di misurare la sua validità su altri campi. Oggetto dell'analisi sono infatti la natura morta e l'arte astratta. Rispetto a questi campi, Marin torna ad interrogarsi circa la possibilità della lettura della pittura, ripercorrendo ancora una volta le orme di Panofsky - il quale, proprio al cospetto di questi oggetti si era trovato costretto a misurare i limiti del suo sistema iconologico⁴⁸². Dopo aver replicato, più o meno consapevolmente, procedure e obiettivi

⁴⁷⁹ Mi riferisco al paragrafo *Les structures élémentaires de signification picturale* che conclude il saggio *Éléments pour une sémiologie picturale*. Cfr. L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., pp. 38 ssgg.

⁴⁸⁰ IDEM, *Comment lire un tableau?*, cit.

⁴⁸¹ IDEM, *Études sémiologiques*, cit., p. 89.

⁴⁸² Il riferimento all'arte non oggettiva fu inserito da Erwin Panofsky nella versione del saggio *Iconografia e iconologia* pubblicata, con qualche variazione rispetto all'edizione del 1939, nel volume *Meaning in the visual Art*. E. PANOFSKY, *Meaning in the visual Art*, Doubleday, Garden City, New York 1955; ed. it. *Il significato delle arti visive*, Einaudi, Torino 2010, p. 37.

dell'iconologia, la semiologia descritta da Marin mostra in questo senso di dividerne i limiti, con la sola, e tuttavia fondamentale differenza, che lì dove Panofsky riconosce nel salto dal primo al terzo livello la soluzione in grado di rendere ragione delle opere e salvaguardare l'integrità del metodo⁴⁸³, Marin individua la faglia destinata a capovolgere il sistema e aprire lo stesso verso nuovi ambiti d'indagine.

Le prime opere prese in esame sono tre nature morte rispettivamente di Philippe de Champaigne, Lubin Baugin e Jean Baptiste Siméon Chardin⁴⁸⁴. Al cospetto della prima (tav. 2), *Vanité*, lo spettatore riconoscerà facilmente un discorso religioso: teschio, vaso e clessidra funzionano infatti come segni di un discorso ascetico circa l'irruzione della morte e la caducità della vita⁴⁸⁵. Questo è il caso più prossimo al concetto di segno valido in ambito linguistico, ogni figura essendo veicolo di un preciso e codificato valore simbolico corrispondente al suo livello connotativo⁴⁸⁶.

La seconda opera presa in esame è *Le dessert aux gauffrettes* di Baugin (tav. 3). Qui l'attenzione si sofferma sulla sostanza pittorica, sottolineando la struttura e i rinvii che i colori e le forme stabiliscono tra loro indipendentemente, o forse al di là, degli oggetti del mondo convocati sulla tavola. La decodifica della parola pronunciata dall'opera si rivela in questo caso meno diretta, essendo la sostanza pittorica stessa a costituire il livello espressivo di un livello connotativo corrispondente alla cultura del tempo. Equilibri e squilibri tra forme e colori rinvierrebbero infatti all'opposizione tra la vita nobile e onesta del semplice borghese e la fragilità dei piaceri propri dell'esistenza aristocratica⁴⁸⁷.

⁴⁸³ "L'iconologia dunque è un metodo d'interpretazione che si fonda sulla sintesi più che sull'analisi. E come la corretta identificazione dei motivi è la condizione preliminare della loro corretta analisi iconografica, così la corretta analisi delle immagini, storie e allegorie è condizione preliminare per una corretta interpretazione iconologica di esse: a meno che non si tratti di opere d'arte in cui tutto il mondo dei contenuti secondari, o convenzionali, è eliminato e si verifica un passaggio diretto dai motivi al contenuto, come avviene nella pittura europea di paesaggio, di natura morta e di genere, per non parlare dell'arte « non oggettiva »." E. PANOFSKY, *Il significato delle parti visive*, cit., p. 37.

⁴⁸⁴ *Vanité* di Philippe de Champaigne, Musée de Tessé, Le Mans; *Le dessert aux gauffrettes* di Lubin Baugin, Musée du Louvre, Paris; *Pêches et raisins* di Jean Baptiste Siméon Chardin, Musée des Beaux Arts de Rennes.

⁴⁸⁵ Il più semplice gioco di sguardi su questo quadro vi riconoscerà un discorso religioso di connotazione apologetica, la morte emergendo frontale, granitica, irriducibile.

⁴⁸⁶ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., pp. 89-90.

⁴⁸⁷ *Ivi*, pp. 90-91. Il rinvio cromatico nella differenza delle materie, come nel caso del giallo paglia della bottiglia replicato da quello poroso delle *gauffrettes*, o la corrispondenza delle forme nell'inversione dei colori tra bottiglia e bicchiere, sottolineano un equilibrio

Fin qui l'analisi risulta fedele ai postulati espressi nel saggio d'apertura, offrendo un'esplicitazione del concetto dell'opera come sovrapposizione dei livelli di connotazione entro i quali deve articolarsi la lettura. Costituisce diversamente un vero e proprio salto l'analisi della natura morta di Chardin *Pêches et raisins* (tav. 4). Nonostante vi sia anche qui un rinvio a realtà sensibili del mondo, e si tratti ancora di un'arte rappresentativa, quest'opera indicherebbe un referente interno, il suo piano di connotazione corrispondendo ad un ordine propriamente pittorico. Attraverso una pittoricità vibrante e corposa, e la ripresa nella natura morta degli stessi canoni in uso nella pittura di grande maniera, Chardin avrebbe dimostrato l'unità dell'ordine pittorico colto nella sua autonomia; disvelato il livello profondo in cui si situa il significato pittorico, denunciando al contempo il valore ideologico di una lettura che ne dissimuli i codici propriamente pittorici⁴⁸⁸. Tutto ciò imporrà un'attitudine nuova nei confronti dell'oggetto dipinto. Se questo non è un oggetto del mondo trasposto sulla tela nell'equivalenza formale del disegno e successivamente riempito da variazioni cromatiche, ma pasta colorata e posa del tocco la cui genesi si scrive direttamente sulla superficie della tela, non basterà osservare il quadro da lontano per goderne, dovremo avvicinarci. In questo movimento la forma perderà i contorni, compromettendo riconoscibilità e dicibilità, ma se sapremo resistere allo smarrimento esibito da tale squilibrio ciò che si rivelerà sarà il significato pittorico stesso.

Attraverso l'analisi dell'opera di Chardin Marin giunge dunque ad affermare che l'oggetto pittorico non designa un referente mondano, ma se stesso e proprio lì risiede il suo senso; significante il cui significato non è altro che questo stesso significante apposto sulla tela⁴⁸⁹.

La lettura delle tre nature morte contiene dunque al suo interno un percorso interessante sotto molteplici punti di vista. Per quanto concerne il problema del segno, dal quale siamo partiti e che costituisce una delle linee guida della raccolta, l'analisi mostra una coerente messa in discussione e una progressiva perdita in termini di definizione. Nel primo caso Marin parla di

instabile, facendo eco all'opposizione tra il sapore onesto della bottiglia e la preziosità fragile del bicchiere, e ancora al contrasto tra il trattamento semplice e diretto della tavola e il gusto raffinato delle *gauffrettes* esposte in primo piano.

⁴⁸⁸ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., pp. 93-94.

⁴⁸⁹ *Ivi*, p. 94.

segno, ricalcando quasi completamente l'accezione in uso nella linguistica. L'opera esibirebbe infatti segni iconici riconoscibili come forme e facilmente leggibili nel loro significato allegorico, segni dunque tanto trasparenti quanto circoscritti. Nel caso dell'opera di Baugin forme, equilibri, colori, pur rispondendo ad un codice di natura rappresentativa farebbero segno ad un'epoca, disvelando in questo senso un valore indiziario di maggiore complessità. La nozione di segno mantiene dunque i suoi contorni (le forme riconoscibili continuano ad essere il punto d'avvio dell'analisi), ma il rapporto biunivoco significato-significante cede il passo a una relazione obliqua per la quale sarebbe più corretto fare riferimento al concetto peirciano di indice. Il percorso raggiunge il suo apice al cospetto della tela di Chardin nella quale la nozione di segno si incaglia tanto nei suoi contorni quanto nella sua funzione. Non solo Marin non parla più di segno, ma cosa più importante invita a un *rapprochement* che è all'origine del dissolvimento di qualsiasi forma. Avvicinandoci per coglierla, la pittura farà evaporare i contorni, esibendo una sostanza pittorica che lungi dal rinviare a un significato esterno (livello connotativo) avrà quale unico referente il suo significante pittorico. Senza contorno e senza funzione il segno non ha più né il suo valore di icona, né quello di indice.

Le intenzioni iscritte, e non completamente sviluppate, in questo saggio costituiscono un elemento importante in vista del confronto con il pensiero di Damisch, il quale proprio sull'applicabilità del concetto di segno in pittura e sul recupero del concetto di ipoicona strutturerà il suo progetto di semiotica della pittura⁴⁹⁰.

L'analisi delle tre nature morte si rivela interessante anche per le analogie e gli scarti che lo legano al modello iconologico. Se, come anticipato, il saggio contiene un'applicazione al modello semiologico proposto in apertura, e quest'ultimo ricalca in ampia parte fasi e obiettivi dell'iconologia panofskiana non sarà difficile rintracciare corrispondenze. Il livello connotativo dell'opera di Philippe de Champaigne rinvia per il suo carattere allegorico al livello iconografico codificato da Panofsky, mentre il nesso tra la natura morta di Baugin e l'ideologia del tempo replica l'intenzione panofskiana di pervenire al significato intrinseco dell'opera. Nel passaggio

⁴⁹⁰ Per un'analisi più approfondita di questo punto rinvio al paragrafo V. 5.

da *Vanité* a *Dessert aux gauffrettes* Marin esplicherebbe pertanto i due livelli di articolazione dell'analisi semiologica, replicando il passaggio dal secondo al terzo livello dell'iconologia panofskiana. Particolarmente importante la considerazione dell'ultima opera, all'interno della quale si gioca lo scarto tra la chiusura del circolo metodico e la sua definitiva apertura. Volendo proseguire l'analisi comparata, potremmo tentare di riconoscere nell'analisi dell'opera di Chardin e nell'attenzione per i suoi elementi formali un'applicazione del rinvio che lo studioso di Hannover auspicava al termine del terzo livello, ossia un recupero degli elementi formali tralasciati all'inizio e successivamente letti come sintomi del contenuto intrinseco. In quest'ottica la considerazione dell'opera di Chardin completerebbe il circolo metodico, aggiungendo esclusivamente osservazioni di carattere semiotico. In realtà è qui che si gioca lo scarto più importante, perché più carico di conseguenze, tra i due modelli; qui che Marin lascia spazio all'altro polo della sua riflessione, quello meno sistematizzato e che tuttavia è all'origine sia del suo apprezzamento per la ricerca di Damisch, sia della sua successiva produzione⁴⁹¹. Nel momento in cui Marin dichiara che il livello connotativo dell'opera di Chardin è la sua stessa sostanza pittorica⁴⁹², il suo significato il significante, interrompe quel rinvio dall'opera al suo altrove per recuperare gli elementi formali che il modello panofskiano escludeva prima e sopra interpretava poi. Lungi dal chiudere il cerchio l'opera di Chardin serve a Marin per rompere il sistema, per aprirlo alla considerazione di un significante che ha in sé tutto il suo contenuto e contro il quale la parola non potrà molto, come già affermato in merito al non senso dato nell'immediato.

L'opera di Chardin non costituisce tuttavia il termine dell'analisi quanto l'indicazione di un sentiero per l'esplorazione del quale si rivela fondamentale il riferimento alla produzione teorico-pittorica di Mondrian e Klee. Da Chardin ai due artisti contemporanei il passaggio è quello da una pittura ancora referenziale, ma già capace di affermare la propria autonomia

⁴⁹¹ Mi riferisco in particolare alla sua produzione degli anni Ottanta. Cfr. L. MARIN, *In the praie of Appearance*, in "October", 37 (1986), pp. 99-102; recensione di S. ALPERS, *The art of describing*, Chicago University Press, 1983; trad. fr. *L'art de dépeindre: La peinture hollandaise au XVIIe siècle*, Paris Gallimard, 1990; nel corso del testo si farà riferimento alla versione francese del testo pubblicata con il titolo *Éloge de l'apparence*, in *De la représentation*, cit., pp. 235-250; L. MARIN, *Mimesis et description*, cit.

⁴⁹² L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 92.

significativa, ad una produzione progressivamente astratta, analitica, autoreferenziale. A questi Marin riconosce in particolare il merito di aver messo a nudo la parola puramente pittorica, e di aver disvelato quelle strutture elementari del significato pittorico⁴⁹³ già descritte nel saggio del 1969. Lavorando al di qua della rappresentazione, e attraverso gli elementi plastici essenziali, Mondrian come Klee avrebbero mostrato e dimostrato l'esistenza di un codice espressivo proprio della pittura; codice per il quale lo studioso parla di senso della pittura⁴⁹⁴ distinguendolo da quelli plurali e limitrofi prodotti dall'analisi semiologica. Emblematica in questo senso l'analisi di un'opera di Klee (tav. 6) collocata dall'autore in chiusura del saggio. Di questa analisi sottolineeremo, in particolare, l'adozione di un procedimento analitico inverso rispetto sia al modello iconologico, sia all'analisi semiologica contenuta nel saggio del 1969, che si struttura direttamente sull'opera e la riflessione dell'artista.

L'analisi si snoda in tre livelli e sebbene questi sembrano rinviare a un approccio tradizionale, l'originalità si manifesta fin dall'inizio attraverso la scelta di non fornire al lettore-spettatore alcuna indicazione circa il titolo dell'opera, e modellando il problema della lettura non sul precetto poussiniano, ma sulle stesse parole di Klee. Nel saggio precedente ci si chiedeva ancora come applicare a un'opera di Klee il *Lisez l'histoire et le tableau* di Poussin⁴⁹⁵, qui la domanda diventa *Comment l'oeil brouet-t-il cette surface?*⁴⁹⁶ Il primo livello corrisponderà alla lettura del quadro come insieme complesso di ritmi e strutture; nel caso in questione parleremo della duplice composizione di linee melodiche e parallele nella cui opposizione e equilibrio dovremo riconoscere la struttura elementare di significazione del quadro⁴⁹⁷. Da questa combinazione primaria si passerà a una significazione secondaria data dall'opposizione di alcuni elementi. Nel caso preso in esame l'incontro della superficie del piano, dei significanti grafici lineari e di

⁴⁹³ *Ivi*, p. 95.

⁴⁹⁴ Ritengo indicativo il fatto che Marin parli di senso al singolare riferendosi al significato proprio della pittura diversamente da quelli plurali fin'ora citati. La distinzione tra il senso unico e quelli plurali, sovrapponibili, potenzialmente infiniti messi in luce dalla lettura condotta ai margini dell'opera dimostra la volontà di sottolineare non solo l'esistenza e la specificità di un senso pittorico, ma anche e soprattutto l'impossibilità di scindere quest'ultimo in unità definibili. Cfr. L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 97.

⁴⁹⁵ *Ivi*, p. 80.

⁴⁹⁶ *Ivi*, p. 97.

⁴⁹⁷ *Ivi*, pp. 97-98.

alcune zone cromaticamente attive determinerà un effetto di spazio corrispondente al senso secondario del quadro⁴⁹⁸. Solo nel terzo strato di senso entreranno in gioco le associazioni figurative, i segni sul piano evocando spontaneamente il geroglifico di una città con chiese, mura, palazzi, case⁴⁹⁹. Insieme complesso e organico allo stesso tempo, l'opera mostrerà a questo punto al nostro sguardo una città che attraverso la sua duplice cinta muraria si oppone allo spazio vuoto di un mondo esterno dominato da un sole angosciante. Solo a questo punto Marin ci dice il titolo dell'opera, *Page d'un livre de la cité*, ricordandoci come questa esprima l'essenza di una città intesa come mondo chiuso e leggibile nella sua storia in opposizione al mondo desertico e angosciante della natura⁵⁰⁰. Significazione terziaria dunque che si trapianta sul gioco sapiente delle strutture elementari di significazione pittorica e che deriva dagli elementi formali la sua possibilità di apparire.

Mentre l'opera di Chardin aveva dunque permesso a Marin di aprire il sistema alla considerazione del significante pittorico, l'analisi di *Page d'un livre de la cité* descrive un vero e proprio capovolgimento dell'ordine interno del sistema. Non più circolo metodico in grado di salvaguardare la compresenza di livelli e recuperare al termine del processo gli elementi formali, ma ribaltamento totale, linee, colori, ritmi e strutture venendo prima di qualsiasi acquiescenza all'oggetto e al contenuto. Quella che al termine di *Éléments pour une sémiologie picturale* si qualificava come un'apertura diventa qui punto d'avvio e linea direttrice di un'analisi destinata a ribaltare gerarchie⁵⁰¹, e a indicare nuovi ambiti d'indagine per una semiologia fin'ora descritta come analisi di sensi dedotti dall'incontro con altri saperi.

Il capovolgimento tuttavia non è radicale, Marin evita di trarre le ultime e estreme conclusioni della sua analisi, confermando fino alla fine la natura dialettica del suo progetto semiologico. L'analisi delle opere dimostrerebbe infatti in quale misura la lettura del quadro si basi sull'apprendimento di codici gerarchici, e da questi derivi la possibilità di rifare la costruzione

⁴⁹⁸ *Ivi*, p. 98.

⁴⁹⁹ *Ivi*, pp. 98-99.

⁵⁰⁰ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 99.

⁵⁰¹ L'analisi dell'opera di Klee si qualifica come un percorso dagli elementi formali alla figura. Tale percorso risulta coerente al piano di lavoro espresso dall'artista, nel quale lo stesso Marin aveva riconosciuto un vero e proprio programma semiotico. Cfr. *Ivi*, p. 42.

creatrice del pittore nei suoi aspetti più o meno consci, mentre alla pittura contemporanea andrebbe riconosciuto il merito di aver disvelato l'ordine autonomo di significazione della pittura⁵⁰². Due interessi entro i quali, come abbiamo visto, la riflessione di Marin oscilla, e ai quali quest'ultimo ricorre per definire l'oggetto e il campo d'indagine di una semiologia chiamata a descrivere i meccanismi di articolazione degli universali di significazione pittorica nell'atto creativo e i processi di lettura nell'atto di contemplazione⁵⁰³. Definita in questo modo, e chiamata a lavorare in quello spazio intermedio che corre tra l'opera e lo spettatore, la creazione e la lettura la semiologia della pittura descritta da Marin conferma quanto detto a proposito del saggio d'apertura: recupera il compito dell'iconologia aprendo quest'ultima alla considerazione dell'universo inesplorato degli universali di significazione propriamente pittorici; campo dunque nuovo ma non autonomo, perché ancora inserito in un sistema di ascendenza iconologica di cui contribuisce ad ampliare il campo d'indagine.

Il modello iconologico riceve ulteriori aperture attraverso l'analisi del rapporto visibile-leggibile condotta da Marin nei saggi che seguono e chiudono la sezione pittorica della raccolta. La ripresa del problema del segno, nella duplice natura iconica e testuale, contribuisce infatti a scardinare alcune corrispondenze iscritte nel modello iconologico. Si tratta, sarà utile precisarlo, di conseguenze indirette giacché l'obiettivo principale è e rimane indagare la legittimità di un discorso sulla pittura e la validità di alcune categorie linguistiche.

Nato sulla scia di uno studio di Edgar Wind⁵⁰⁴ il saggio dedicato ad alcune medaglie e incisioni del Rinascimento⁵⁰⁵ mostra al di là dell'analisi iconologica evidenti obiettivi filosofici ed epistemologici. La scelta di oggetti che presentino al loro interno figura e testo⁵⁰⁶ è infatti viatico per

⁵⁰² *Ivi*, p. 99.

⁵⁰³ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 99.

⁵⁰⁴ E. WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Faber and Faber, London 1958.

⁵⁰⁵ L. MARIN, *Sur une médaille et une gravure*, in *Études sémiologiques*, cit., pp. 108-123.

⁵⁰⁶ Marin indaga emblemi e medaglie, ossia due casi in cui troviamo riuniti in una stessa unità figurativa un testo, una legenda raddoppiata a volte da un motto, e una figura, una rappresentazione, la cui caratteristica è meno di rappresentare un oggetto del mondo che funzionare come vero segno figurativo. L'analisi dei rapporti tra la legenda *à lire* e il segno figurativo *à voir* costituisce un contributo utile allo studio delle relazioni di grande rilevanza per la nostra cultura tra il visibile e il leggibile, l'intelligibile e l'immagine, il discorso linguistico e la sostanza visiva. In particolare l'analisi prende in esame una

un'analisi del rapporto, da sempre inteso come subordinazione, tra il discorso per immagini e quello condotto attraverso il linguaggio⁵⁰⁷, nonché del problema semiologico del senso in pittura. In relazione a quest'ultimo punto viene a decadere la corrispondenza linguistica significativa significato descritta da Saussure attraverso l'esempio del foglio di carta. Testo e immagine risultano infatti legati da un rapporto complesso, per la spiegazione del quale Marin ricorre ai concetti freudiani di sovradeterminazione, spostamento, condensazione. L'analisi semiologica dovrà dispiegare ciò che la figura in relazione al testo condensa, e il testo in relazione alla figura sovradetermina al fine di ritrovare le vere articolazioni del sistema considerato⁵⁰⁸. Il senso di questi oggetti dovrà essere rintracciato al loro esterno attraverso un decrittaggio globale, ma questo avrà come condizione l'analisi dei rapporti metaforici e metonimici di trasformazione reciproca che elementi testuali e figurativi descrivono tra loro⁵⁰⁹.

Attraverso l'analisi di questi oggetti ibridi e il riferimento a una figurabilità di tipo onirico⁵¹⁰, Marin pone dunque in termini problematici il concetto di segno come rapporto testo-immagine. La corrispondenza biunivoca *recto/verso* propria del segno linguistico si dimostra insufficiente perché incapace di spiegare lo spessore semantico, incerto e sfuggente dell'immagine, confermando in questo modo l'inapplicabilità di alcune categorie linguistiche. Allo stesso modo i rinvii metaforico-metonimici tessuti tra testi e figure suggeriscono la necessità di ridefinire in termini

medaglia di Leon Battista Alberti realizzata da Matteo de'Pasti e un emblema di Ermes tratto dalle *Symbolicae questiones* di Bocchi. Cfr. *Ivi*, p. 111.

⁵⁰⁷ L'analisi di questi oggetti ibridi, unitamente al ricorso all'interpretazione freudiana del sogno e alle categorie generali che ne derivano servono a Marin per porre le stesse domande che hanno agitato il discorso filosofico fin dalla sua esistenza, e che questo ha tentato di risolvere respingendole o subordinandole alla sua parola di verità. Quale in particolare il rapporto tra la percezione e il linguaggio? Tra ciò che Freud avrebbe definito rappresentazione della parola e rappresentazione della cosa? Quale lo statuto di questo oggetto nel quale il desiderio si compie pur eccedendo il discorso e l'intelligibile? Cfr. *Ivi*, pp. 122-123.

⁵⁰⁸ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 115.

⁵⁰⁹ *Ibidem*.

⁵¹⁰ Senza nascondere le differenze che intercorrono tra la medaglia, l'emblema e il sogno Marin riconosce a queste immagini una funzione analoga. Come il sogno aveva rappresentato per Freud la via privilegiata per la conoscenza dell'inconscio, gli oggetti complessi presi in esame in questo saggio fornirebbero alla semiologia una strada per la conoscenza scientifica della modalità di significazione dei fatti visivi. Cfr. *Ivi*, p. 122.

complessi il rapporto immagini-fonti testuali che un certo tipo di iconologia⁵¹¹ intende in modo piano come *transcodage*.

Il problema del segno è indagato in termini prettamente storici nella successiva sezione *Signes et Représentation*⁵¹²; capitolo storico che costituisce la quarta parte della raccolta e funge da cerniera tra la sezione pittorica e testuale della stessa. La logica di Port Royal, la pittura di Philippe de Champaigne e la filosofia di Blaise Pascal sono gli interlocutori privilegiati di un'analisi che intende indagare la prima sistemazione teorica della teoria del segno come le prime fratture aperte al suo interno. L'analisi di Marin mira in effetti a dimostrare l'esistenza di una contro-teoria del segno all'interno della stessa Logica di Port Royal⁵¹³, mostrando come nello stesso momento in cui si costituì una teoria del segno rappresentativo una pratica della pittura, della religione, del discorso apologetico lavoravano a smentirla⁵¹⁴. Emblematica in questo senso la pittura di Philippe de Champaigne nel suo rapporto con la spiritualità di Port Royal. Sebbene infatti quest'ultima costituisca l'*habitus* mentale sotteso alla sua pittura, un'analisi approfondita della produzione dell'artista come dei documenti storici sembrerebbero ridisegnare in termini più complessi il suo rapporto con l'estetica e l'episteme classica. Rispetto alla prima questa rappresenterebbe una contestazione, contenendo al suo interno una critica di quella teoria del segno rappresentativo che portava con sé una condanna della pittura in quanto segno naturale. Il segno non è più trasparente rispetto al suo significato, ma tale opacità, lungi dall'escludere la pittura la qualificherà come luogo d'ascesi e di contemplazione, spazio di un percorso di meditazione, di un significato destinato a restare a distanza. Diremmo dunque che quell'opacità che i logici rimproveravano al segno pittorico diviene spazio potenzialmente infinito di meditazione verso Dio.

⁵¹¹ Mi riferisco in particolare a un'iconologia che ha progressivamente perso la sua portata critica e che si è ridotta a studio di enigmi, ricercando nelle fonti testuali la chiave unica e risolutiva di opere pittoriche.

⁵¹² Fanno parte di questa sezione tre saggi, di cui uno inedito, accomunati da una prospettiva storicista e dal contesto del XVII secolo. Troviamo in ordine: *Philippe de Champaigne et Port Royal*; *Cartes et tableaux*; *Réflexions sur la notion de modèle chez Pascal*.

⁵¹³ Questo problema era già stato al centro di uno studio di Marin circa la traduzione della Bibbia di Le Maistre de Saci. Cfr. L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 132.

⁵¹⁴ *Ivi*, p. 158.

Anche in questo caso il saggio si rivela interessante sotto la prospettiva iconologico-semiotica che abbiamo adottato. Se infatti il testo rinvia per alcuni caratteri allo studio panofskiano su Michelangelo e il Neoplatonismo⁵¹⁵ il riferimento è ancora una volta problematico e gli scarti più interessanti dei rinvii. Marin fa esplicito riferimento a Panofsky per il concetto di *habitus* mentale⁵¹⁶, ma diversa risulta la funzione svolta da quest'ultimo. Oltre a poggiare su solide basi storiche⁵¹⁷, il parallelismo tra la pittura di Philippe de Champaigne e la spiritualità di Port Royal si rivela infatti meno unitario e monolitico. Come Damisch nella *Teoria della nuvola* ricercherà ciò che scardina il sistema piuttosto che ciò che lo costituisce in quanto tale, allo stesso modo Marin riconosce nella pittura di questo artista l'indice e l'operatore di trasformazioni destinate a produrre una nuova dimensione di linguaggio, del discorso, della pittura. Invece di sottolineare i parallelismi interni a un sistema chiuso e in sé assestante Marin coglie le contraddizioni che sono motore della sua trasformazione, lavorando in questo modo ancora una volta nella direzione di un'apertura del modello iconologico.

Da un punto di vista semiologico il saggio ha il merito di porre l'attenzione sulla dimensione opaca che costituisce il significante del segno; uno schermo tradizionalmente considerato trasparente, dal quale diversamente dipenderebbe l'esistenza e il valore della pittura stessa, come dimostra l'*ex voto* di Philippe de Champaigne⁵¹⁸.

⁵¹⁵ E. PANOFSKY, *Il movimento platonico e Michelangelo*, in *Studi di iconologia*, cit., pp. 236-319.

⁵¹⁶ Marin fa riferimento in particolare è al concetto di *habitus* del pittore o intenzione oggettiva dell'opera formulata da Panofsky nel testo *L'Architecture gothique et la Pensée scholastique*; testo tradotto da Bordieu nel 1967. Cfr. L. MARIN, *Philippe de Champaigne et Port Royal*, in *Études sémiologiques*, cit., p. 133.

⁵¹⁷ Prima di procedere nell'analisi Marin ricerca solide basi documentarie necessarie a comprovare e specificare la natura dei rapporti che avrebbero legato l'artista ad alcuni pensatori di Port Royal. Questa precauzione metodologica permette a Marin di non cedere a quei fallaci parallelismi che costituiranno uno dei capi d'accusa mossi alle analisi più che al metodo panofskiano. Muovendosi in questa direzione Marin sembra anzi anticipare alcune delle riflessioni di metodo che Michael Baxandall formulerà nel testo *Patterns of intention* (1985); in particolare la necessità di articolare l'interpretazione sulla base di solide e comprovate fonti storiche, o meglio di riconoscere in queste ultime il ponte in grado di legittimare il rapporto tra l'opera e l'analisi datane dallo storico dell'arte. Cfr. L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., pp.131-137.

⁵¹⁸ Attraverso la sua presenza il testo dipinto sulla tela nega al rappresentato la dimensione rappresentativa. Il testo scritto e leggibile, scritto per essere letto, avrebbe il merito di denunciare la rappresentazione come tale, definendo il quadro come significante puro il cui significato sembra destinato a rimanere a distanza, funzionando in questo senso come indice più che come segno. Cfr. *Ivi*, p. 158.

Proprio tale concetto è al centro del saggio dedicato ai segni naturali nella lettura fornita dai logici di Port Royal e dalla coeva riflessione di Pascal⁵¹⁹. Il punto d'avvio è il capitolo XV della *Logica*, in particolare l'opposizione indicata tra segni naturali e d'istituzione, in relazione al diritto d'attribuire ai segni il nome delle cose rappresentate⁵²⁰. I logici limitavano tale problema ai segni d'istituzione, considerando il rapporto visibile di senso proprio dei segni naturali sufficiente a legittimare l'affermazione⁵²¹. Questa la formula fondamentale che permetterebbe di parlare di pittura in completa legittimità, e di circoscrivere il campo di un discorso sulla figura; questa la formula dalla quale secondo Marin la storia dell'arte non sarebbe ancora riuscita ad emanciparsi malgrado la comparsa di una pittura ormai priva di qualsiasi rapporto visibile di senso⁵²². In realtà proprio ciò che non poneva problema per i logici di Port Royal diventa oggetto di una ricerca che lo studioso decide di condurre all'interno e ai margini della stessa *Logica*, ossia lavorando sugli stessi esempi forniti da Nicole e Artaud ad illustrazione della loro teoria⁵²³. Ritratto, carta geografica, specchio sono gli oggetti di un'analisi che mira a sottolineare gli scarti interni, rintracciando nella riflessione lucida e lungimirante di Pascal l'esplicitazione di una consapevolezza destinata a scardinare la *Logica* di Port Royal. La critica del rapporto diretto segno visivo-nome porta infatti con sé l'importante riconoscimento dell'emorragia di senso che persiste al nome, così come la funzione di schermo assoluta da quest'ultimo⁵²⁴. Allo stesso modo la rottura della corrispondenza biunivoca *signifiant-signifié* introduce una circolarità da un significante all'altro da intendersi non come doppio senso⁵²⁵ quanto

⁵¹⁹ IDEM, *Cartes et tableaux*, in *Études sémiologiques*, cit., pp. 159-188. Il saggio costituisce uno dei pochi inediti della raccolta.

⁵²⁰ *Ivi*, p. 159.

⁵²¹ Proprio perché il quadro rappresenta la cosa, e possiede con questa un rapporto visibile di senso davanti a un ritratto di Cesare dirò "C'est César" e sarò giustificato nel dirlo. Cfr. *Ivi*, p. 161.

⁵²² L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 161.

⁵²³ *Ivi*, p. 162.

⁵²⁴ Il movimento di sostituzione che passa inavvertito per i logici di Port Royal, al punto che "il n'y a pas de difficulté" nel dire il senso del visibile, viene tematizzato in modo critico da Pascal. Risulta indicativa in questo senso la sostituzione del visibile statico e dominato della carta geografica con il movimento successivo del viaggio. Il problema della descrizione della campagna renderebbe infatti a pieno l'emorragia di significato iscritta in ogni nome. Cfr. *Ivi*, p. 166.

⁵²⁵ Non si tratta di più livelli di connotazione.

piuttosto come traduzione continua tesa al raggiungimento di uno zero di senso⁵²⁶.

Con una prospettiva storica il saggio riprende dunque il problema del segno nei termini in cui questo era stato affrontato nell'arco dell'intera raccolta⁵²⁷. Continua il rapporto dialettico tra segni linguistici e figurativi, tra lettere e immagini, tra segni *à lire* nella loro trasparenza e *à voir* nella loro opacità, mentre sullo sfondo persiste il problema del segno in pittura, della lettura della *mimesis*, della semiologia della pittura. Se segno è la parola chiave della raccolta, e Marin fa passare attraverso quest'ultimo la possibilità di trasportare in ambito pittorico categorie linguistiche, di leggere il visibile, e dunque fondare confini epistemologici e caratteristiche della semiologia della pittura, è coerente con l'insieme la scelta di analizzare l'opposizione segni naturali segni d'istituzione come questa era stata formalizzata dai logici di Port Royal. In questa dicotomia storica ritorna infatti quel binomio pittura-scrittura, espresso fin dal sottotitolo, che costituisce la forma entro⁵²⁸ la quale Marin struttura l'indagine che si dipana tra i vari saggi⁵²⁹. Binomio che serve a Marin per misurare il limite di un concetto di segno modellato sul patronato linguistico, e in generale la validità di categorie dedotte dalla linguistica, ma che finisce per descrivere i limiti stessi della ricerca dell'autore. Il concetto di segno per quanto messo in discussione non viene mai oltrepassato, mentre il binomio segni naturali segni convenzionali per quanto dialettizzato e sfumato descrive i confini entro i quali Marin conduce la sua indagine. I contorni del segno rimangono saldi e quand'anche le riflessioni dello studioso lasciano intuire un loro superamento⁵³⁰ le affermazioni teoriche non giungono mai a una completa messa in discussione ritirando verso vie più tradizionali⁵³¹. Così all'impossibilità di fare per la pittura ciò che la linguistica aveva fatto per la lingua corrisponde

⁵²⁶ *Ivi*, p. 177.

⁵²⁷ Ricordiamo che il saggio è inedito quindi più tardo rispetto a quelli fin'ora considerati.

⁵²⁸ "Entro" nel senso di intervallo, di spazio compreso tra due poli. Per questo motivo piuttosto che forma sulla quale, diremo entro la quale considerando che pittura e linguaggio non sono base per una costruzione altra, ma poli entro i quali l'analisi oscilla.

⁵²⁹ Ricordiamo infatti che il testo si compone quasi interamente di saggi destinati a riviste e successivamente ripubblicati in una raccolta che trae il suo senso anche e forse soprattutto dalle pause che stabilisce tra un discorso e l'altro.

⁵³⁰ Mi riferisco alle affermazioni circa l'immediatezza di senso espresse nell'articolo *Textes en représentation*. Cfr. L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 63.

⁵³¹ Diverso il caso di Damisch che nel superamento dei confini del segno stabilirà uno dei capisaldi della sua semiologia della pittura.

la scelta di collocare la semiologia in quello spazio che corre tra la superficie e lo spettatore; intervallo neutro che ha in sé tutto il valore rassicurante della distanza e nel quale potranno essere convocati saperi in grado di riempire quel non senso dato nell'immediato e destinato a sfuggire.

V.4 Louis Marin: Dalla semiologia come scienza dell'arte al progetto di una semiotica critica

La tensione che all'interno degli *Études* aveva fatto oscillare la semiologia dell'arte tra il desiderio di un *rapprochement* all'opera e il ripiegamento entro più caute distanze di sicurezza continua ad animare la riflessione di Marin negli anni immediatamente successivi. Ritroviamo tale polarità nel dialogo che stabiliscono tra loro due articoli pubblicati a distanza di un anno: il primo, *L'oeuvre d'art et les sciences humaines*⁵³², pubblicato all'interno dell'*Encyclopaedia Universalis* e teso a delineare fini e caratteri di una scienza dell'arte da identificare con la semiologia dell'arte; l'altro, *Champ théorique et pratique symbolique*⁵³³, comparso sulla rivista "Critique", corrispondente alla recensione di due testi di Pierre Bourdieu⁵³⁴ e Hubert Damisch⁵³⁵ editi nello stesso anno.

Diversi per natura e destinazione, i due saggi risultano uniti da un legame profondo, tanto che sarà possibile riconoscere nel secondo, se non la continuazione del primo (giacché questa comporterebbe l'esclusione di qualsiasi soluzione di continuità), la risposta alle domande sulle quali questo si concludeva dichiarando i propri limiti. Le preoccupazioni epistemologiche e metodologiche espresse da Bourdieu, e l'analisi del grafo nuvola fornita da Damisch sembrano infatti costituire, rispettivamente, l'esplicitazione teorica e l'esemplificazione pratica di un interesse che Marin aveva iscritto nelle trame del suo progetto semiologico del 1969

⁵³² L. MARIN, *L'oeuvre d'art et les sciences humaines*, in *Encyclopaedia Universalis* (Organum), Paris, 1973, pp. 477-489.

⁵³³ IDEM, *Champ théorique et pratique symbolique*, in "Critique", n. 321, 1974, pp. 121-145. Ripreso in *De la représentation*, a cura di D. ARASSE, A. CANTILLON, G. CARERI, D. COHN, P-A. FABRE et F. MARIN, Seuil, Paris 1994, pp. 23-45.

⁵³⁴ P. BOURDIEU, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris-Genève, Droz 1972.

⁵³⁵ H. DAMISCH, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Seuil, Paris 1972.

senza riuscire a dargli piena legittimità. Tale interesse minava, come abbiamo visto, la stabilità del programma, determinando l'insoddisfazione che abbiamo detto essere all'origine dei continui spostamenti rilevati.

L'articolo pubblicato sull'*Encyclopaedia Universalis* segue di due anni l'edizione degli *Études*, di cui raccoglie l'intenzione programmatica, inserendola nel più ampio tentativo di fondare una scienza dell'arte. Questa si sarebbe dovuta qualificare, secondo lo studioso, come conoscenza di terzo genere, equidistante dalla polarità soggettivismo-oggettivismo entro la quale è solito organizzarsi il campo epistemologico delle scienze umane e la stessa storia dell'arte. Quest'ultima sarebbe infatti divisa tra una contemplazione, detta ricreativa, che riconosce nel carattere gratuito e disinteressato l'unico modo per cogliere l'oggetto artistico nella sua specificità, e un'analisi iconologica, destinata a restituire allo spettatore i codici culturali in cui risiede l'origine e il senso dell'opera⁵³⁶. Marin parla di una conoscenza di terzo genere, che avrà come oggetto non le strutture oggettive o i sistemi significanti impliciti nell'opera, quanto il processo generatore, il movimento di affermazione delle strutture dell'opera, la forza e il lavoro di produzione iscritto nel prodotto. Il problema si trova dunque a essere spostato, essendo l'opera a offrire, nelle sue apparenze empiriche, le condizioni teoriche di possibilità, il suo trascendentale essendo imbrigliato nello spazio e nel tempo della sua realtà oggettuale⁵³⁷.

Definita attraverso questo oggetto, la scienza dell'arte recupera alcuni elementi già espressi nella raccolta del 1971, facendo di quelle aperture una linea d'indagine in grado di rendere ragione del desiderio di comprendere l'opera nei suoi meccanismi di produzione e esibizione. Segue un'analisi dei

⁵³⁶ Già Saussure aveva affermato che non esiste scienza della *parole* e che, sebbene la *langue* sia geneticamente e storicamente un suo prodotto, sul piano epistemologico tale priorità sarebbe destinata a invertirsi, la *langue* rappresentando la condizione d'intelligibilità della *parole*. Secondo Marin lo stesso processo sarebbe alla base del tentativo espresso da Panofsky di costituire il senso oggettivo dell'opera d'arte; questo non si darà infatti attraverso una pura apprensione empirica e intuitiva della realtà, ma dovrà essere costruito attraverso la rottura dei suoi dati reali, attraverso un'analisi di metodo e un'astrazione. In questi termini si era espresso lo studioso tedesco, e Marin ne riporta le parole nella recente traduzione curata da Bourdieu: "Qu'est-ce que l'interprétation iconologique sinon la construction de l'oeuvre d'art comme noeud de relations complexes qui font d'elle un symptôme culturel diversifié et à travers lequel il est possible de reconstruire les codes, les chiffres qui ont permis à la culture d'une nation, d'une époque, d'une classe de s'exprimer dans cette oeuvre, codes, chiffres dont s'arme la vision-lecture savante de l'oeuvre pour l'interpréter exhaustivement et définitivement?" Cfr. L. MARIN, *L'oeuvre d'art et les sciences humaines*, cit., p. 478.

⁵³⁷ *Ibidem*.

presupposti dai quali muove, e degli effetti che genera più o meno consapevolmente, la storia dell'arte tradizionale. In particolare, l'autore ci spiega come la nostra nozione di opera d'arte poggi su un duplice presupposto cui la nostra cultura ci avrebbe resi ciechi: il nostro rapporto con la pratica artistica si qualificherebbe come un rapporto distanziato, prevedendo una relazione con il prodotto di questa attività⁵³⁸; tale prodotto si manifesterebbe come unità oggettiva significativa, dotata di limiti in grado di individualizzarlo in quanto opera d'arte tra altri oggetti, e di una coerenza interna capace di legare tra loro i suoi molteplici elementi⁵³⁹. Tali presupposti, ci spiega Marin, sono strettamente legati tra loro: l'idea dell'opera come unità significativa deriva infatti dalla distanza che intratteniamo con essa, mentre questa si pone come condizione necessaria di una conoscenza oggettiva.

Ancora più di tale modalità d'indagine, ciò che ci interessa però è la funzione che quest'ultima svolge nell'economia della riflessione dello studioso, giacché, lungi dal condurre a un rifiuto del carattere contemplativo e oggettuale della conoscenza artistica, questa ha quale unico fine il disvelamento della sua dimensione tanto implicita quanto necessaria. Afferma infatti:

“Si cette scission contemplative permet la connaissance qui peut seulement s'instaurer dans la mise à distance et dans le quadrillage de la praxis artistique par le discours du langage articulé, elle ne trouvera cependant sa vérité propre que si nous la soumettons à une analyse critique rigoureuse”⁵⁴⁰.

Parole importanti, che rivelano come Marin non intenda affatto eliminare tale distanza⁵⁴¹, quanto dimostrare il suo carattere implicito e necessario in ogni discorso sull'arte come nella costituzione dell'oggetto di tale discorso. Senza rifiutare una conoscenza oggettiva, si tratterà dunque, da un lato, di

⁵³⁸ *Ibidem*. Vedremo più avanti in quale misura il rapporto intessuto da Damisch con alcuni artisti contemporanei sia stato determinante ai fini di una conoscenza artistica non contemplativa o distanziata. Non a caso, egli parla di un *regarder de plus près*.

⁵³⁹ L. MARIN, *L'oeuvre d'art et les sciences humaines*, cit., p. 478.

⁵⁴⁰ L. MARIN, *L'oeuvre d'art et les sciences humaines*, cit., p. 478.

⁵⁴¹ La distanza costituisce una componente fondamentale della semiologia dell'arte descritta da Marin, e acquisisce un valore particolare ai fini della nostra analisi giacché proprio su di essa si gioca uno degli scarti più importanti rispetto alla posizione assunta da Damisch in merito allo stesso dibattito.

pronunciare il discorso oggettivante - il solo attraverso il quale si possa istaurare un approccio scientifico dell'opera e costruire il suo oggetto di studio come unità significativa -, e dall'altro interrogare tale discorso e l'oggetto che questo costruisce circa le proprie condizioni di possibilità⁵⁴². Sempre in questa direzione analitica⁵⁴³ si inserisce la volontà di mettere a nudo il duplice processo di neutralizzazione e dissoluzione cui l'opera d'arte sarebbe soggetta nella pratica scientifica corrente. Questa sarebbe neutralizzata in quanto oggetto tra altri oggetti appartenenti a uno stesso campo di conoscenza; elemento particolare all'interno di una collezione di oggetti inerenti a una stessa problematica, rispetto ai quali non godrebbe di alcun privilegio⁵⁴⁴. L'opera sarebbe invece dissolta come oggetto di conoscenza. La sua conquista teorica passerebbe infatti attraverso la sua appartenenza a molteplici campi disciplinari, la presunzione di dominare la sua ricchezza imponendo l'adozione di metodi e procedure analitiche eterogenee⁵⁴⁵.

Anche in questo caso, però, l'analisi di Marin non prelude a un rifiuto di tale modalità di lavoro, quanto piuttosto a una riqualificazione della stessa sulla base di una nuova legittimità epistemologica. Senza eliminare questa analisi multipla e in dispersione, e senza postulare una scienza dell'arte separata, che si giustapponga alla sociologia, alla psicanalisi, alla storia, per Marin si tratterà di elaborare una grammatica di metodi miranti a significare teoricamente la loro articolazione come la significazione stessa del quadro. Insieme eclettico di principi teorici derivanti da diverse discipline, il cui fine non sarà pervenire a una generica metascienza totalitaria e totalizzatrice, quanto costruire sul piano epistemologico e metodologico il corpo di

⁵⁴² IDEM, *L'oeuvre d'art et les sciences humaines*, cit., p. 479.

⁵⁴³ L'aggettivo dovrà essere inteso nella sua accezione psicanalitica. La riflessione di Marin in effetti ha il carattere e la funzione di una vera e propria autoanalisi della storia dell'arte, di una presa di coscienza dei suoi meccanismi impliciti e di una loro giustificazione.

⁵⁴⁴ In questo senso La *Gioconda* di Leonardo non sarebbe che un oggetto tra gli altri - neanche il più significativo - per la conoscenza storica del XVI secolo. Cfr. L. MARIN, *L'oeuvre d'art et les sciences humaines*, cit., p. 479.

⁵⁴⁵ In questo senso, ci spiega Marin, un quadro di Poussin è un ammasso di pigmenti su un supporto materiale che l'analisi chimica, spettrografica e radiografica esploreranno in modo sistematico al fine di ottenere risultati significativi sul piano storico o estetico. La stessa opera sarà proiezione fantasmatica di un desiderio del pittore, un testo di difficile leggibilità, e ancora un sistema di relazioni significanti tra livelli articolatori diversi (disegno, valori, colori, distribuzione delle figure). Dall'analisi chimica alla psicoanalisi, alla semiotica, il quadro sembra dunque destinato a esplodere in un insieme di tratti e caratteri dotati di una coerenza e significazione specifica. *Ibidem*.

concetti e regole attraverso i quali possa essere costituito l'oggetto di conoscenza corrispondente alla pratica artistica; tutto ciò prendendo simultaneamente in considerazione le operazioni delle diverse scienze umane attraverso le quali l'opera è neutralizzata in quanto tale, e quelle attraverso le quali è dissolta⁵⁴⁶.

Sarà interessante notare, a questo punto, che se agli inizi del XX secolo Panofsky aveva tentato di delineare caratteri e concetti di una scienza dell'arte che ambiva a una propria specificità⁵⁴⁷, a cinquanta anni di distanza il progetto poggia inversamente su un'interdisciplinarietà che deriva dal suo oggetto tanto la sua coerenza quanto i suoi limiti. Non si tratterà infatti di sostituire un discorso teorico a un'attività pratica portatrice della propria teoria, né di rifiutare il discorso teorico per una pratica che non produrrebbe che un'immagine ideologica della propria teoria, quanto di costruire il discorso corrispondente a una pratica reale, e un oggetto di conoscenza corrispondente ai prodotti di questa pratica. Tale relazione di corrispondenza si rivela perno fondamentale da cui deriverà la possibilità di concettualizzare la pratica artistica in un discorso teorico, e di determinare le condizioni di possibilità di quella concettualizzazione⁵⁴⁸.

Una volta poste le basi epistemologiche-metodologiche, la tappa successiva dell'impresa consisterà nel segnare⁵⁴⁹ il campo teorico di dispersione dell'oggetto opera d'arte, al fine di costruire la sua individualità al livello di una teoria della sua conoscenza. La ricerca procederà secondo due assi scanditi da un preciso ordine cronologico: un'iniziale fase empirica, che mirerà a riconoscere nei lavori scientifici esistenti, concernenti l'opera d'arte come oggetto di conoscenza possibile, quali siano i concetti, i metodi e le procedure che questi producono quando sono al lavoro. Seguirà una fase teorica, il cui compito sarà determinare i concetti necessari a una scienza dell'arte intesa come scienza dell'individualità dell'oggetto.

Prima di avanzare nell'indagine, sarà opportuno soffermarci su alcune di queste proposizioni, giacché in queste ci sembra di poter rintracciare quella

⁵⁴⁶ *Ibidem.*

⁵⁴⁷ E. PANOFSKY, *Sul rapporto tra la storia dell'arte e la teoria dell'arte*, in *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, cit., pp. 178-214.

⁵⁴⁸ L. MARIN, *L'oeuvre d'art et les sciences humaines*, cit., p. 480.

⁵⁴⁹ Marin utilizza il verbo *jaloner*; un termine indicativo soprattutto nell'accezione agricola che rinvia all'azione di segnare con paline e biffe un terreno.

tensione che abbiamo visto articolare la riflessione di Marin, e che potremmo sintetizzare come oscillazione tra la distanza e la prossimità, il centro e le frontiere. Se la scelta di parlare di scienza dell'arte traduce un'ambizione conoscitiva di carattere oggettivo, la giustificazione di neutralizzazione e dissoluzione, e la distinzione tra l'opera d'arte che si dà come oggetto reale e quella da costruire come oggetto epistemologico confermano un'analisi che si colloca nella distanza e da quest'ultima deriva la sua stessa esistenza. Diversamente, l'indicazione del processo generatore delle strutture dell'opera quale oggetto della suddetta scienza, il riconoscimento della teoria iscritta nella pratica, fino al principio di corrispondenza invocato a fondamento della nuova indagine, traducono un desiderio di fedeltà all'opera che funziona come avvicinamento alla sua superficie significativa. Ritroviamo pertanto, nel carattere teorico di queste pagine, tutta la tensione tra l'ambizione di una conoscenza che raggiunga le altezze della scienza, e il desiderio di una scienza che nella fedeltà alla pratica pittorica ci restituisca qualcosa della sua essenza; tra il tentativo di una prossimità e il bisogno di una scissione contemplativa, giacché senza la prima l'analisi si qualificherà come mera sovrastruttura, mentre l'assenza della seconda metterà in discussione l'esistenza e la possibilità di qualsiasi conoscenza oggettiva. Polarità, questa, sulla quale si giocano tanto gli obiettivi quanto i limiti del progetto, e che, nell'impossibilità della sua sintesi, spiega la virata di Marin, all'interno dello stesso saggio, verso soluzioni di compromesso.

Resta comunque dominante l'ambizione conoscitiva, come dimostrano l'adozione di un modello euristico di ascendenza rappresentativa⁵⁵⁰, e la definizione dell'opera, quale oggetto di una possibile conoscenza, come prodotto di una rete di scienze umane alle quali dovrà essere ricondotta e dal cui rinvio dipenderà la possibilità di produrre il concetto. Una distinzione, quest'ultima, importante per le conseguenze che reca in sé, e nella quale bisogna riconoscere l'eredità del modello epistemologico adottato da Saussure nel *Corso di Linguistica generale*. A questo modello Marin aveva dedicato ampia analisi in un articolo pubblicato lo stesso anno sulla rivista

⁵⁵⁰ Quello che criticherà Bourdieu nelle pagine del suo libro. Cfr. P. BOURDIEU, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, cit.

“Concilium”⁵⁵¹, riconoscendo allo studioso il merito di aver operato una rivoluzione copernicana del rapporto metodo-oggetto. Notava infatti come, diversamente dalle scienze che sono solite operare su oggetti preesistenti, dati in anticipo e soggetti a essere analizzati sotto diversi punti di vista, la linguistica costituisse essa stessa il proprio oggetto, e fosse la dualità indissociabile del metodo e del suo oggetto a fare della linguistica una scienza e del suo oggetto una struttura formale⁵⁵². L’adozione di tale modello come struttura della scienza dell’arte sembra dunque confermare la volontà di mantenere quest’ultima in una posizione di distanza oggettivante. Sarà lei a produrre il suo oggetto, mentre quest’ultimo deriverà da tale origine una conformità al suo modello d’analisi che lo renderà più malleabile rispetto al suo omologo reale.

L’intenzione iscritta in questa scelta metodologica trova ulteriore conferma nel modello euristico adottato da Marin per rendere ragione del problema del significato dell’opera inteso in senso epistemologico⁵⁵³. Alla domanda circa il significato dell’opera, risponde facendo riferimento all’operazione attraverso la quale il linguaggio naturale approccia l’esperienza, trasformandola in oggetto comunicabile. Tale pratica di senso corrisponderebbe a un *recouvrement* dell’esperienza attraverso una totalità strutturata da intendersi come sistema di segni; pratica attraverso la quale l’esperienza è vissuta e concepita, la cui arbitrarietà ed esteriorità non impediranno al soggetto di coglierla come perfettamente adeguata alla realtà⁵⁵⁴. Distinto dal segno emergerà poi il significato, da intendersi come residuo della struttura, insieme aperto dalle interpretazioni della relazione di senso⁵⁵⁵. Marin sposta tale modello del senso e del significato a un livello epistemologico, riconoscendo come ogni scienza ricopra l’esperienza attraverso un sistema di forme destinate a costituirle in quanto oggetto di conoscenza. Se dunque le scienze umane si configurano come altrettante

⁵⁵¹ L. MARIN, *La dissolution de l’homme dans les sciences humaines: modèle linguistique et sujet significant*, in “Concilium”, Nijmegen, Pays-Bas, juin 1973, pp. 27-37. Si farà riferimento alla versione pubblicata in *De la représentation*, cit., pp. 11-22.

⁵⁵² Saussure aveva affermato “Bien loin que l’objet précède le point de vue, on dirait que c’est le point de vue qui crée l’objet”. Cfr. *Ivi*, p. 13.

⁵⁵³ Il problema che si pone Marin non è cosa significhi la cattedrale di Reims, ma cosa voglia dire esattamente questa domanda circa il significato dell’opera d’arte. Cfr. L. MARIN, *L’oeuvre d’art et les sciences humaines*, cit., p. 480.

⁵⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵⁵ Il significato nascerebbe proprio dalle allusioni a questo residuo che la coscienza afferra nell’opera strutturata e introduce come imperfezione della struttura. Cfr. *Ibidem*.

pratiche teoriche del senso, l'integrazione corrispondendo al *mapping* di un'esperienza già strutturata dal linguaggio, la scienza dell'arte sarà e dovrà essere l'interpretante delle diverse pratiche teoriche delle scienze umane relativamente a una regione determinata⁵⁵⁶. Proprio nella capacità o meno di individuare tale dominio, si giocherà la possibilità di pervenire a una pratica teorica di senso che sia teoria particolare delle pratiche di senso delle diverse scienze umane, o, diversamente, la qualificazione della stessa come ulteriore, e a questo punto ingiustificato, operatore di dissoluzione.

Agisce come un correttivo contro il rischio di una fuga centrifuga verso altri campi disciplinari, il riferimento di Marin alla pratica artistica e in particolare all'arte contemporanea⁵⁵⁷. Come lui stesso precisa, non si tratta del ricorso disperato di una teoria incapace di formularsi o di fondarsi in modo autonomo, quanto piuttosto della necessità di considerare la pratica artistica come pratica determinata di senso, come integrazione dell'esperienza e sviluppo di processi di significazione finalizzati a integrare nell'operazione strutturale quel qualcosa che, pur essendole corrispondente, si sottrarrà sempre alla sua presa. Correttivo, dunque, che ha il merito di ricentrare l'indagine ristabilendo l'assialità con l'opera, e che reca in sé importanti conseguenze. Si iscrive infatti al suo interno la definizione della pratica artistica quale modello epistemologico della scienza dell'arte, e il riconoscimento quale oggetto di quest'ultima, meno l'*opus operatum* dell'opera come realtà immediatamente osservabile, che l'*actus operandi* della sua stessa pratica. Questo garantirebbe la specificità di un dominio, mettendo al contempo la suddetta scienza al riparo dal rischio di dissoluzione. Proprio la considerazione della pratica artistica come oggetto e modello di conoscenza assicurerà alla scienza dell'arte, e all'oggetto che questa mira a costituire, una pratica teorica di senso e significazione specifiche in relazione alle operazioni delle scienze umane nelle quali l'opera si trova a essere neutralizzata e dispersa. Marin parla di retorica di secondo livello e la definisce semiologia; il suo dominio di strutturazione sarà costituito dalle significazioni afferenti alle pratiche di senso proprie

⁵⁵⁶ *Ivi*, p. 481. Definita in questi termini, la scienza dell'arte dichiara tanto la sua vocazione oggettiva quanto i suoi limiti. La costituzione del proprio oggetto è garanzia della riuscita, mentre il residuo del significato preannuncia le frontiere invalicabili entro le quali questa sarà chiamata a lavorare.

⁵⁵⁷ *Ibidem*.

delle diverse scienze umane, mentre i suoi limiti saranno dettati da una pratica artistica anteriore ai linguaggi che la formalizzano⁵⁵⁸.

Definizione programmatica, dunque, che fa della scienza dell'arte un metalinguaggio, una metascienza in cui l'autore sembra trovare un compromesso tra l'ambizione di una conoscenza scientifica e il desiderio di fedeltà alla teoria iscritta nell'opera stessa.

I concetti che si estrarranno dalle diverse scienze⁵⁵⁹ umane saranno *désignations* sul piano teorico di uno stato pratico della teoria nella pratica artistica, quindi di una pratica specifica di senso, ma avranno anche la funzione di interpretanti retorico-pragmatici di *significations* proprie delle diverse discipline⁵⁶⁰. Marin individua a questo punto tre insiemi d'analisi corrispondenti alla produzione, all'articolazione e alla *saisi du sens*.

La prima si riferisce alla strutturazione dell'esperienza attraverso un determinato linguaggio; operazione corrispondente alla dimensione performativa dell'opera, per la cui descrizione Marin fa riferimento a concetti propri della *gestaltpsicologie* e della psicanalisi. Le polarità forza-forma ed equilibrio-tensione permetteranno di riconoscere la struttura formale dell'opera come l'iscrizione di forze di cui questa realizzerà al tempo stesso l'annullamento e la conservazione; l'uno attraverso un principio di equilibrio destinato a organizzarle in un insieme totale e articolato, l'altro attraverso le tracce di un'energia che sfugge alla struttura e determina la sua tensione. Pratica di strutturazione dell'esperienza, dunque, che, nello stesso momento in cui fa senso, compromette la struttura, mantenendovi sotto forma di tensione le forze di cui è l'espressione e che essa stessa libererà al momento dell'apprensione del prodotto⁵⁶¹.

L'opposizione gestaltica tra semantica ed energetica risulta però arricchita e problematizzata da un approccio psicanalitico. I concetti freudiani di sintomo, immagine allucinatoria, fantasma, permetterebbero infatti di comprendere meglio tanto l'origine e il carattere di quell'energia che la pratica artistica tenta di organizzare, quanto la funzione sublimante svolta da

⁵⁵⁸ L. MARIN, *L'oeuvre d'art et les sciences humaines*, cit., p. 481.

⁵⁵⁹ Le scienze cui fa riferimento Marin sono la psicologia, la psicanalisi, la sociologia, la storia, la linguistica e la semiologia. Cfr. *Ivi*, p. 480.

⁵⁶⁰ *Ivi*, p. 481.

⁵⁶¹ L. MARIN, *L'oeuvre d'art et les sciences humaines*, cit., p. 483.

quest'ultima. La teoria sintomale permetterebbe di spiegare la sua genesi⁵⁶², mentre quella dell'immagine allucinatoria ne giustificherebbe il carattere mimetico e reale, indicando lo spazio mentale di costituzione dell'opera d'arte. Come questa, l'opera è realtà d'oggetto il cui criterio essenziale è la possibilità di uno scambio comunicativo; realtà che, pur essendo altra rispetto alla realtà, si offre come tale, iscrivendo nello scarto tanto la sublimazione⁵⁶³ delle pulsioni poste alla sua origine, quanto la configurazione compensatoria del desiderio del fantasma⁵⁶⁴.

Per quanto concerne la *saisi di sens* e il suo eventuale *blocage*, si rivelano invece determinanti i concetti di codice e ideologia propri del campo storico e sociologico. Concetti grazie ai quali sarà possibile legare il discorso della linguistica e della semiotica dell'opera d'arte a quello della storia e della sociologia, e dai quali dipenderà la possibilità di realizzare la funzione comunicativa dell'opera. Proprio tale considerazione conduce lo studioso a qualificare l'opera come prodotto ideologico riconducibile, attraverso un deciframento plurale, al codice o all'insieme di codici ai quali rinvia e nei quali dovremmo riconoscere le condizioni della sua formalizzazione oggettivante⁵⁶⁵. Assimilazione astratta, che avrà tuttavia un valore analitico permettendo di testare tanto l'aderenza quanto lo scarto dell'opera rispetto alla sua ideologia di riferimento. L'opera sarà infatti allo stesso tempo l'espressione di codici, da intendersi come ideologie specifiche del campo artistico⁵⁶⁶, quadro di riferimento della sua produzione, e luogo di un'operazione di *surcodage* che dall'interno minerà e trasformerà l'unità del sistema. Polarità, questa, che sembra tradurre in termini storico-culturali

⁵⁶² L'opera d'arte sarebbe espressione delle pulsioni dell'autore e del soggetto che se ne appropria attraverso una proiezione delle proprie funzioni.

⁵⁶³ Sublimazione e non libido, giacché, mentre quest'ultima è orientata verso un oggetto esterno, indipendente come tale dalla pulsione sessuale, la prima necessita per compiersi di un ritorno della libido su se stessa; tempo intermedio che permette la desessualizzazione della pulsione. Sull'opera come prodotto desessualizzato ritornerà a distanza di circa vent'anni lo stesso Damisch. Cfr. H. DAMISCH, *Le jugement de Paris*, cit.

⁵⁶⁴ Già Freud aveva sostenuto il legame tra l'arte e il fantasma. Questi riconosceva in particolare nell'artista un uomo che evita la realtà, poiché incapace di familiarizzare con la rinuncia alla soddisfazione delle pulsioni che questa esige fin dall'inizio; un uomo che nella vita fantasmatica lascia libero corso ai suoi desideri erotici e ambiziosi. Cfr. L. MARIN, *L'oeuvre d'art et les sciences humaines*, cit., p. 484.

⁵⁶⁵ L. MARIN, *L'oeuvre d'art et les sciences humaines*, cit., p. 485.

⁵⁶⁶ Questo elemento della specificità rinvia al concetto di *aisthesis* elaborato da Damisch; a tale concetto lo studioso attribuisce una pertinenza essenzialmente artistica, indice del rifiuto di generiche *weltanschauung* e della volontà di non ricercare il senso dell'arte e i meccanismi della sua trasformazione in fonti a lei esterne.

l'opposizione forza-forma formulata dai gestaltici, e che, senza affrancare l'opera dalle sue determinazioni materiali e sociali, mostra lo spazio di gioco e sovversione che la pratica artistica apre *par et dans son oeuvre* in quelle stesse determinazioni.

Marin prende dunque le distanze dall'uso poco problematico che di questi aveva fatto una certa sociologia dell'arte⁵⁶⁷; se quest'ultima poneva infatti l'accento sulle istituzioni ritenute veicolare in modo inconsapevole il lavoro dell'artista, la volontà di salvaguardare l'intenzione soggettiva spinge Marin a riconoscere nei *surcodes* presenti nell'opera non solo gli indizi di una messa in discussione del sistema, ma i soli ai quali si debba veramente riconoscere una dimensione di *incoscient*⁵⁶⁸. Compito di una conoscenza scientifica sarà dialettizzare ciò che Marin definisce *saisissement* e *desaisissement*⁵⁶⁹, ossia stabilire, a partire dai messaggi di cui l'opera è costituita, i codici e le strutture ideologiche che l'hanno prodotta, e cogliere le rotture che questa effettua nella sua pratica.

L'ultima tappa dell'analitica dei concetti descritta da Marin concerne l'articolazione del senso. Tale termine dovrà essere inteso sia al livello della pratica artistica e del suo prodotto, come processi ed elementi che questa mette in opera, sia al livello della conoscenza che noi acquisiamo di tale processo e di tali elementi a partire dai prodotti, dunque della natura che il discorso di conoscenza intrattiene con l'opera d'arte. Tale duplice accezione si rivela fondamentale, giacché su quest'ultima Marin fonda la distinzione epistemologica tra una semiotica e una semiologia di cui sarà importante valutare tanto le cause quanto le conseguenze. La semiotica dell'arte sarebbe relativa al livello della pratica artistica e del suo prodotto, corrispondendo alla parte fin'ora considerata. In particolare, la sua funzione consisterebbe nel mostrare le possibili conversioni tra approcci psicologico-

⁵⁶⁷ Su questo punto dimostra di avere una posizione molto prossima a Damisch, il quale, nella *Teoria della nuvola*, parlerà di ciò che trasforma il sistema dal suo interno, piuttosto che della stabilità dei suoi caratteri.

⁵⁶⁸ Importante la distinzione operata da Marin tra *incoscience* e *l'incoscient*, il primo indicando i codici artistici e socio-culturali inconsapevolmente posseduti dall'artista e condivisi con il suo spettatore, il secondo la latenza di *surcodes* destinati a destrutturare la stabilità degli stessi codici istituzionali. In questi ultimi si manifesterebbero i veri processi inconsci del desiderio e del suo fantasma, mentre *l'incoscience* istituzionale delle competenze acquisite e dei valori condivisi apparterebbero a quella che in ambito psicanalitico viene definita elaborazione secondaria. Cfr. L. MARIN, *L'oeuvre d'art et les sciences humaines*, cit., p. 486.

⁵⁶⁹ *Ivi*, p. 487.

psicanalitici e storico-sociologici. Questa si stabilirebbe al livello stesso dei codici utilizzati, mostrando come e in quale misura la pratica artistica e i suoi prodotti funzionino, in quanto oggetti di una possibile conoscenza, secondo tali concetti. Diversamente, l'accezione corrispondente al discorso sull'opera d'arte concernerebbe una semiologia dell'arte, campo nel quale, ci spiega Marin, non dovremmo riconoscere che un altro nome di una possibile scienza dell'arte, e la cui semantica sarebbe meno un dominio specifico che un modo particolare di effettuazione del discorso⁵⁷⁰. L'ambiguità e gli scivolamenti tra una semiotica e una semiologia dell'arte sarebbero indicativi della difficoltà di conoscenza di sistemi significanti di tipo non linguistico⁵⁷¹; constatazione che spinge l'autore ad analizzare ancora una volta il rapporto problematico che descrivono tra loro semiologia e linguistica, traendo proprio da quest'ultima la ragione della distinzione in analisi.

Già Saussure aveva fatto notare come l'inserimento della linguistica all'interno della semiotica non pregiudicasse il riconoscimento sul piano epistemologico della prima come modello fondamentale della seconda. Successivamente, l'impossibilità di determinare dei segni pittorici nel senso che questo termine possiede in linguistica, ossia unità discrete di *significance*, in numero finito, legate insieme da regole e indipendenti dalla natura e dal numero dei prodotti di questo sistema, aveva spinto Benveniste a qualificare le espressioni artistiche come delle semantiche senza semiotica, ponendo il linguaggio come interpretante universale, e limitando i confini del sistema alla singola opera d'arte⁵⁷². Marin sposa questa teoria, fondando su tale adesione non solo la distinzione tra una semiotica e una semiologia dell'arte, ma anche e soprattutto gli oggetti e gli strumenti della loro indagine. Al cospetto di una semantica senza semiotica fonda infatti una semiotica che, pur lavorando sulla pratica artistica, farà appello a concetti dedotti da altri campi disciplinari, e una semiologia (metasemantica) che non farà che confermare il riconoscimento della lingua come interpretante universale di tutti i sistemi semiotici. Dunque una semiotica che, a dispetto di quanto indicato dal suo oggetto, e forse nel

⁵⁷⁰ *Ivi*, p. 488.

⁵⁷¹ *Ibidem*.

⁵⁷² E. BENVENISTE, *Sémiologie de la langue*, cit.

tentativo di renderlo leggibile, muove dall'opera ai suoi margini, dalla pittura alla psicanalisi, alla sociologia, alla storia alla ricerca di concetti da convertire, e una semiologia che, in qualità di metasemantica, articolerà il discorso sull'arte dalle altezze rassicuranti di una retorica di second'ordine⁵⁷³.

Spostamento ai margini, risalita al livello secondo, tutta la scienza dell'arte descritta da Marin si qualifica dunque come un discorso sull'arte che vive nella distanza e che da quest'ultima deriva tanto la sua esistenza quanto la sua legittimità. Come se, avvicinandosi, il quadro si sgranasse e i confini cedessero portando con sé qualsiasi possibilità di una conoscenza scientifica dell'opera. Dopo tutto, se l'obiettivo è la scientificità, e l'obiettività richiede distanza, nulla meglio della preposizione che specifica la relazione tra l'osservatore e il suo oggetto rende meglio la posizione assunta dall'autore in questo saggio. Marin parla di discorso *sull'*arte e, sebbene il principio di corrispondenza invocato all'inizio postuli una sua assonanza con il discorso *dell'*arte, nella preposizione si iscrive un rapporto oggettivante che fa eco alla posizione assunta dall'occhio dell'osservatore nelle prospettive in generale e in quelle cavaliere in particolare⁵⁷⁴. Discorso sull'arte che si rivela ben distante da quello che Damisch sceglierà di condurre con l'arte, facendo della prossimità con l'opera⁵⁷⁵ il presupposto di un dialogo privo di qualsiasi carattere risolutivo. Proprio nello scarto tra la prossimità e la distanza si gioca in effetti la differenza tra il progetto semiologico elaborato da Marin e quello tracciato a grandi linee da Damisch, il primo chiamato a disperdere attraverso una metasemantica il campo dell'opera a partire dai tre poli psicologico-psicanalitico, storico-sociologico, linguistico-logico, l'altro

⁵⁷³ L. MARIN, *L'oeuvre d'art et les sciences humaines*, cit., p. 488.

⁵⁷⁴ Diversamente, nel più tardo *Détruire la peinture* (1977), Marin esprimerà la volontà di condurre un discorso che sia discorso *della* pittura e non *sulla* pittura; un discorso che cerchi di rendere in termini linguistici quello che è e si qualifica come discorso dell'opera, riconoscendo allo stesso tempo quest'ultima quale campo di un attraversamento continuo della pittura attraverso il discorso. Modo di *prendre langue avec l'image*, di trascrivere il rumore che invade la testa dell'osservatore una volta al suo cospetto, e che si rivela indice di un interesse vicino alla modalità con cui Damisch è solito considerare le opere. Ritorna dunque il principio della corrispondenza, ma arricchito da un'elasticità che fa dell'analisi un punto di scambio tanto ricco quanto indefinito tra lo studioso e l'immagine. Cfr. L. MARIN, *Détruire la peinture*, Flammarion, Paris 1997, pp. 7-9.

⁵⁷⁵ Prossimità all'opera che, unitamente a quella con gli artisti e alla dimensione performativa dell'arte, scardinano i due presupposti che Marin aveva indicato come costitutivi della nostra nozione di opera d'arte.

destinato a riconoscere quale oggetto della sua analisi quella realtà in pittura anteriore alla forma come alla parola⁵⁷⁶.

A questo punto sarà importante ritornare alla distinzione, operata da Marin, tra semiotica e semiologia giacché, a dispetto delle attese generate, essa conferma l'elusione dell'oggetto d'analisi e il conseguente ripiegamento verso altri campi disciplinari. La distinzione tra una semiotica chiamata a lavorare al livello della pratica artistica e una semiologia relativa al discorso di conoscenza condotto sul prodotto, si configura, nel corso dell'analisi, come una mera differenza di livelli, riducendo fortemente quello scarto che la proposizione d'apertura lasciava intendere come sostanziale. Il riconoscimento dell'arte come semantica senza semiotica obbligherà la semiotica, dalla quale ci attenderemmo una maggiore prossimità all'opera e alla sua dimensione performativa, a ricorrere a concetti nati e propri di altri ambiti disciplinari. Allo stesso modo, ma a un livello superiore, la semiologia si configurerà come una metasemantica chiamata a leggere l'opera nella sua dispersione. Una possibile scienza dell'arte lavorerà dunque al livello di una semiotica dell'opera d'arte per concettualizzare la costituzione latente e progressiva dei sistemi significanti nella pratica di senso, e al livello di una semiologia dell'arte come teoria di questo discorso della pratica significante. In entrambi i casi, si tratta di eludere quel livello prettamente semiotico che costituisce il *réel* dell'opera, e contro il quale la stessa semiologia sarà costretta a misurare i propri limiti. È lo stesso Marin a dirci ciò attraverso delle parole che acquisiscono un valore supplementare dal loro collocarsi in chiusura di un saggio votato alla definizione di una scienza dell'arte. Ci dice infatti:

“L'oeuvre d'art, dans la mesure où elle est considérée comme objet d'une connaissance scientifique possible, est renvoyée par le discours sémiotique vers les manifestations symboliques codifiées par les conventions indissolublement littéraires, artistiques et sociales, institutions génératrices de messages dont l'oeuvre est la collection ouverte et hétérogène. Mais, en même temps et contradictoirement, l'oeuvre, dans cette connaissance même, indique ce par quoi elle échappe à ce discours qui pourtant délimite *l'espace ouvert entre ces messages*: l'oeuvre d'art, produit d'une pratique artistique et esthétique dont la

⁵⁷⁶ Per un'analisi più dettagliata di quest'ultimo punto rinvio al paragrafo V. 5.

théorie ne peut être que la désignation. L'entreprise théorique est donc limitée puisque elle boute sur des éléments et des procès non réductibles aux discours de connaissance, mais elle est nécessaire puisque, tout en restant théorique, elle peut offrir les conditions logiques d'intelligibilité de ce qui lui préexistera toujours, une pratique porteuse "inconsciente" de sa propre théorie. Mais elle pourra le faire seulement en reconnaissant cette préexistence, en acceptant de situer dans le mouvement même de l'effectuation pratique et non point en dehors d'elle. Elle reconnaîtra en particulier dans l'oeuvre d'art qu'elle saisit comme objet de connaissance que ce qui constitue cet espace où s'indiquent la pratique qui la produit et celle qui la reçoit est transgression, bouleversement des institutions, des codes, des conventions, des normes de la langue, de la classe sociale dominante et des ses groupes conflictuels en un moment de l'histoire et en un lieu du monde. L'entreprise théorique peut signaler la frontière de cet espace, peut pointer ce lieu de révolution, mais elle ne peut s'y installer. Ici encore l'oiseau de Minerve ne prend son vol qu'au crépuscule"⁵⁷⁷.

Un'idea del limite che rinvia a Schefer, ma alla quale va soprattutto riconosciuto il merito di tracciare i confini epistemologici entro i quali la scienza dell'arte, articolata nei livelli semiotico-semiologico, potrà esercitare la sua indagine. Un'idea, dunque, che testimonia la consapevolezza di Marin e nella quale sarà forse possibile rintracciare la ragione che spinge quest'ultimo a iscrivere i propri propositi sotto l'etichetta di semiologia e non di semiotica. *Éléments de sémiologie picturale*⁵⁷⁸, *Études sémiologiques*⁵⁷⁹, *sémiologie de l'art*⁵⁸⁰, fino alla *science de l'art* da identificare con la semiologia⁵⁸¹, tutti i titoli manifestano una predilezione per il termine semiologia, a dispetto di quello di semiotica⁵⁸², che non sarà

⁵⁷⁷ L. MARIN, *L'oeuvre d'art et les sciences humaines*, cit., p. 489.

⁵⁷⁸ L. MARIN, *Éléments de sémiologie picturale*, cit.

⁵⁷⁹ IDEM, *Études sémiologiques*, cit.

⁵⁸⁰ IDEM, *Sémiologie de l'art*, in *Encyclopaedia Universalis*, Paris 1972, pp. 863-865.

⁵⁸¹ IDEM, *L'oeuvre d'art et les sciences humaines*, cit.

⁵⁸² Le due parole semiologia e semiotica non sembrano possedere uno scarto semantico importante. La preferenza per un termine o per l'altro possiede tuttavia una precisa valenza epistemologica, e rinvia a un preciso contesto culturale. Coniato da Ferdinand de Saussure per indicare lo studio generale del sistema dei segni, il termine semiologia sarà ampiamente utilizzato in Francia, e preferito per lungo tempo a quello di semiotica proprio per la forte impronta linguistica assunta dalla disciplina e l'importante influenza esercitata da Jakobson, Hjelmslev, Barthes nello sviluppo della stessa. Il fatto che in questi testi Marin prediliga il lemma semiologia a quello di semiotica, è dunque coerente all'impostazione linguistica e all'influenza esercitata da Barthes in questa fase della sua produzione. Per un'analisi del cambiamento terminologico rinvio alla nota 592 e 597 del suddetto capitolo. Per un'analisi più approfondita della storia e del significato proprio delle due lessemi rinvio

sufficiente riconoscere come un riferimento al piano epistemologico e che dovrà essere ricondotta, da un lato, alla volontà di utilizzare il termine che aveva in sé la radice rassicurante del *logos*, dall'altro al bisogno di eludere quel livello dell'immagine che, pur essendo il suo specifico, non sarà esprimibile in termini verbali⁵⁸³.

La scelta terminologica di Marin indica dunque tanto ciò che si voleva, o si poteva indagare, quanto ciò che si intendeva, o si doveva eludere; una scelta che suona come un ripiegamento, che forse delude le attese, ma che è in linea con i principi di metodo espressi nel saggio. Quando parla di una scienza che produce l'opera come suo oggetto di conoscenza, distinguendola dall'opera come oggetto reale, quando dichiara di fare riferimento al modello euristico del linguaggio e qualifica la scienza dell'arte come interpretante di secondo livello cui sfuggirà sempre la teoria della pratica artistica, Marin disegna il profilo di una scienza che sacrifica al principio della conoscenza la realtà, la centralità, l'elusività del suo oggetto. Poco o nulla possono i correttivi del principio di corrispondenza e del riferimento alla pratica artistica: la disciplina continuerà ad alimentare i presupposti e le conseguenze analizzati da Marin all'inizio del saggio; il suo rapporto con l'opera continuerà a vivere nella distanza, e l'opera a essere dissolta nelle polarità concettuali che definiscono la legittimità della disciplina.

Ciononostante la chiusura del saggio, con quel richiamo ai limiti, alle frontiere, alla teoria inafferrabile della pratica artistica, ristabilisce paradossalmente il giusto equilibrio, confermando quella polarità che abbiamo visto animare il pensiero di Marin e impedirgli di cadere in facili

diversamente alla voce *Semiologia*, del *Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* di Greimas e Courtes. Cfr. A. J. GREIMAS, J. COURTES, *Semiologia*, voce *Semiotica*. *Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di Paolo Fabbri, Mondadori, Milano 2007, pp. 302-304.

⁵⁸³ Livello che Schapiro definiva non a caso "semiotico", nella conferenza al secondo colloquio internazionale di semiotica svoltosi a Kazimer, in Polonia, nel settembre 1966, e che lo stesso Damisch riconoscerà come campo d'indagine distinto rispetto all'iconografia, nell'intervento pronunciato in occasione del I Congresso dell'Associazione internazionale di Studi Semiotici svoltosi a Milano nel 1974. Cfr. M. SCHAPIRO, *On some problems in the semiotic and visual art*, in "Semiotica", 1969, pp. 223-242; trad. fr. *Sur quelques problèmes de semiotique de l'art visuel: champ et véhicule dans les signes iconiques*, in "Critique", 1973, pp. 843-866; H. DAMISCH, *Otto tesi pro (o contro ?) una semiologia della pittura*, cit.

riduzioni. Se il desiderio di pervenire a una conoscenza obiettiva conduce Marin a tracciare con esattezza i suoi margini di manovra, l'attenzione dello studioso continua a essere sollecitata da quella pratica artistica che si colloca al di là, e che oltre a essere l'origine della scienza dell'arte continua a rappresentare il suo *desideratum*, il limite cui tendere. Una chiusura, dunque, che apre il saggio, sottraendo la scienza dell'arte al rischio della sua cieca autosufficienza; che rende ragione dell'interesse polare dello studioso, e permette di comprendere l'entusiasmo con il quale questi recensirà, un anno dopo, gli *Esquisse d'une théorie de la pratique* di Pierre Bourdieu e la *Théorie du nuage* di Hubert Damisch.

L'analisi di Marin pubblicata sulla rivista "Critique" ne coglie i comuni elementi metodologici, le aspirazioni parallele, arrivando a indicare possibili linee di ricerca sulla base della loro integrazione. Malgrado i diversi oggetti⁵⁸⁴, i due testi avrebbero quale comune angolo d'attacco la critica di una teoria di second'ordine da identificare con la semiologia⁵⁸⁵, mentre il loro obiettivo corrisponderebbe alla ricerca delle condizioni d'intelligibilità delle pratiche significanti. Questi studi si collocherebbero, inoltre, all'interno di un contesto, che Marin descrive come momento di *essoufflement* del metodo d'analisi di tipo strutturale - se non quello dei padri fondatori, quello degli allievi, responsabili di aver trasformato in ideologia una pratica scientifica; momento che sarebbe meno quello della scoperta di nuovi oggetti quanto della riflessione critica, della prova di concetti, della riflessione del metodo e del suo fondamento⁵⁸⁶.

Il primo problema in cui si manifesterebbe il chiasmo delle due imprese di Damisch e Bourdieu concerne il carattere riduttore di ogni teoria ancora legata, come teoria in generale e come teoria della pratica in particolare, al sistema della rappresentazione.

Il nodo, affrontato da Bourdieu nelle prime pagine del suo testo come problema epistemologico e metodologico, si troverebbe infatti a essere consustanziale alla prospettiva storica adottata da Damisch per spiegare

⁵⁸⁴ Il testo di Bourdieu ha quale oggetto pratiche materiali e simboliche di interesse etnologico e sociologico, mentre Damisch analizza un aspetto peculiare della produzione artistica dal XV al XIX secolo.

⁵⁸⁵ Teoria da identificare, conformemente al programma di Saussure, alla scienza generale dei segni e all'applicazione della teoria del segno linguistico a oggetti altri rispetto al linguaggio. Cfr. L. MARIN, *Champ théorique et pratique symbolique*, cit., p. 26.

⁵⁸⁶ L. MARIN, *Champ théorique et pratique symbolique*, cit., pp. 27-28.

quattro secoli di pittura rappresentativa. Quando denuncia l'illusione oggettivista e riduttrice dell'antropologia strutturale contemporanea, analizzando i rapporti che questa stabilisce con il suo oggetto e gli effetti di distorsione provocati dalla posizione esterna assunta dall'etnologo, Bourdieu articola le relazioni costitutive e gli elementi propri del sistema della rappresentazione. Ritroviamo la costituzione dell'oggetto come spettacolo per uno spettatore che acquista un punto di vista sull'azione, che se ne allontana per guardare da lontano e dall'alto, e che portando sull'oggetto i suoi principi di relazione lo organizza come un insieme destinato alla conoscenza, le cui relazioni sono finalizzate alla sola comunicazione. Non stupisce pertanto che per illustrare la struttura spettacolare dell'antropologia strutturale contemporanea, Bourdieu ricorra alla carta geografica e alla prospettiva delle piante delle città, ossia a due degli esempi utilizzati dai logici di Port Royal per esplicitare quel concetto di segno che è l'emblema e il cardine della teoria della rappresentazione. Teoria che si basa sulla duplice operazione di ripetizione e sostituzione tra la cosa e l'idea attraverso la mediazione del segno, e nella quale Marin riconosce la matrice di tutte le teorie oggettive e riduttrici delle pratiche significanti. Il carattere ideale di tale modello di funzionamento, e il fatto di essere stato modulato sulla materialità evanescente del linguaggio, non ha impedito infatti a quest'ultimo di divenire paradigma normativo, legge di funzionamento, principio morale e religioso.

Tale modello informerebbe la stessa percezione dell'immagine artistica, il cui statuto costituisce l'oggetto e l'obiettivo delle ricerche di Damisch. Questa infatti è rappresentazione come la parola, mentre l'immediato rapporto di conoscenza iscritto nella sua apparenza la distinguerebbe dalla sostituzione arbitraria propria del segno linguistico. L'immagine dipinta riprodurrebbe, secondo le proprie esigenze di visibilità, la struttura che regola il segno linguistico in funzione del proprio ordine di intelligibilità, l'una dovendo mostrare di essere nell'apparenza dipinta, l'altro dovendo far intendere questo nell'idea. Parallelo, dunque, sebbene diverso nella sostanza, il principio di *effacement* iscritto in tale modello. Quest'ultimo porterà infatti nell'immagine all'annullamento della materialità del suo

supporto e dei suoi pigmenti, a totale beneficio dell'immediata riconoscibilità e della dicibilità della sua apparenza.

Questo, dunque, il modello di funzionamento e la struttura che rende conto del problema epistemologico posto da Bourdieu a proposito dell'antropologia strutturale, e che potremmo sintetizzare come riduzione delle pratiche significative all'esecuzione di un programma costruito teoricamente che rappresenti e si sostituisca alla realtà. Il fatto che Bourdieu non ponga teoricamente il problema della storia sarebbe inoltre una conferma indiretta della persistenza delle scienze umane all'interno del cerchio della rappresentazione⁵⁸⁷, il che attribuirà un valore aggiunto al tentativo realizzato da questi due studiosi di ricercare le condizioni di intelligibilità delle diverse pratiche significative oggetto delle loro indagini, ossia le pratiche sociali e artistiche.

Tali intenzioni permettono di comprendere l'altro punto nel quale l'analisi critica della struttura della rappresentazione, condotta dai due studiosi su un piano epistemologico e storico, si incontra. Questo corrisponde al problema degli effetti di occultamento propri di tale sistema, e dovrà essere inteso nella sua duplice istanza di ordine simbolico e teoria oggettivista. Il primo costituisce il frutto di un rifiuto originario delle determinazioni materiali di ogni pratica significativa, mentre il secondo dovrà essere inteso come prodotto metodologico ed epistemologico di un sistema rappresentativo che tende a rifiutare questo *refoulement*, impedendo allo stesso tempo l'accesso alla comprensione dell'ordine simbolico⁵⁸⁸. Il sistema della rappresentazione, di cui la teoria oggettivista costituirebbe la riproduzione nel campo delle scienze, avrebbe la capacità di disconoscere o rifiutare le sue determinazioni pratiche e materiali. È ciò che dimostra Damisch, analizzando la pratica pittorica che presuppone tale sistema, e continua a funzionare come modello normativo della storia dell'arte. Nella misura in cui l'intenzione oggettiva della pratica pittorica corrisponde alla ripetizione di cose viste o visibili, e alla sostituzione di queste ultime con il prodotto di questa pratica, l'insieme delle operazioni saranno subordinate alla produzione di questa analogia, e l'immagine dipinta interamente determinata dall'effetto del *signifié* ottenuto grazie a una coincidenza

⁵⁸⁷ L. MARIN, *Champ théorique et pratique symbolique*, cit., p. 34.

⁵⁸⁸ L. MARIN, *Champ théorique et pratique symbolique*, cit., p. 34.

rappresentativa del significato e del referente⁵⁸⁹. La pratica pittorica sarà dunque teoricamente e idealmente dominata dalla nozione di segno, e attraverso questa dalla funzione di comunicazione, il quadro ricevendo giustificazione, bellezza, intelligibilità e validità in funzione di ciò che vuol dire e al modo in cui questa intenzione di parola risulta leggibile nella sua rappresentazione. Un *habitus* che ritroviamo come teoria di questo *habitus* nella tendenza della storia dell'arte a considerare il quadro come discorso in pittura, come segno la cui lettura comporterà l'attraversamento della sua superficie trasparente.

Proprio rispetto a tale *habitus* e alla teoria dello stesso assume una funzione di rottura la distinzione, operata da Damisch in apertura del suo saggio tra la nuvola come grafo o significante pittorico, denotazione descrittiva e prodotto significato⁵⁹⁰. Una distinzione fondamentale, attraverso la quale lo studioso rompe una complicità nozionale, indicando i limiti del sistema della rappresentazione pittorica e del discorso attraverso il quale si significa; e che diremmo solleva un velo nella nostra abitudine percettiva se questa non imponesse, al contrario, il riconoscimento della natura opaca della superficie pittorica. In questa dichiarazione si iscrive infatti una faglia, la cui ampiezza e profondità potranno essere valutate solo considerando il radicamento di tale complicità nella cultura occidentale. È ben consapevole di ciò Marin, il quale, non solo trova nella distinzione operata da Damisch l'esplicitazione di un interesse che nei suoi testi aveva sempre mantenuto il carattere polare, ma fa di questa esplicitazione il punto d'avvio di una ricerca destinata ad indagare le conseguenze che ha portato con sé il misconoscimento della dimensione opaca della pittura. Iscritta nell'acquisizione dell'*habitus* della rappresentazione c'era infatti la subordinazione al segno del potere permanente di sollecitazione della pittura, l'asservimento alla comunicazione misurabile e interpretabile del piacere scaturito dalla contemplazione dell'immagine, come l'occultamento nel prodotto finito della pratica produttrice, dei suoi processi, delle sue determinazioni materiali. Pratica di produzione e consumo la cui caratteristica essenziale sarà il disconoscimento della qualità pratica, ossia

⁵⁸⁹ *Ivi*, p. 36.

⁵⁹⁰ H. DAMISCH, *Théorie du nuage*, cit., p. 27.

della verità dell'opera, e che farà del quadro l'oggetto simbolico di una contemplazione gratuita e disinteressata⁵⁹¹.

Come abbiamo già anticipato, però, il sistema della rappresentazione non è solo l'*habitus* soggiacente alle pratiche della rappresentazione, ma anche teoria di questo *habitus* e delle pratiche che di questa sono il prodotto. E se come *habitus* occulta nella pratica della pittura le condizioni di possibilità di questa pratica, come teoria rappresenta tale occultamento formalizzandolo in un modello. È qui che Bourdieu e Damisch si incontrano ancora; qui che l'analisi condotta da Damisch nella pratica diviene l'espressione concreta delle preoccupazioni metodologiche con cui Bourdieu apriva il suo testo; qui che si incontra la critica a una teoria semiologica ancora iscritta nel sistema della rappresentazione, alla quale viene rimproverato di aver giustificato e razionalizzato la *méconnaissance* implicita nella rappresentazione pittorica. Sostituendo l'analogico con il verbale, l'immagine con il segno, e qualificando questo come metodo rigoroso di una loro conoscenza, questa avrebbe infatti contribuito al disconoscimento delle reali condizioni di possibilità della pratica artistica.

Proprio nell'incontro tra le esigenze teoriche esplicitate da Bourdieu e l'analisi storico artistica data da Damisch, Marin riconosce la possibilità di ciò che definisce *praxéologia* semiotica o semiotica critica nel dominio dell'arte⁵⁹². Una semiotica che dovrà mettere in evidenza la *méconnaissance*

⁵⁹¹ L. MARIN, *Champ théorique et pratique*, cit., p. 37.

⁵⁹² *Ivi*, p. 39. Si noterà a tal proposito il cambiamento terminologico adottato da Marin. Se l'articolo *Éléments de sémiologie picturale* e gli stessi *Études sémiologiques* pubblicati nel 1971 fanno riferimento unicamente alla semiologia, e l'articolo pubblicato sull'*Enciclopedia universalis* nel 1973 lascia convivere i due termini di semiotica semiologia definendo per ognuno un campo d'indagine e un livello epistemologico ben preciso, il saggio preso in esame stabilisce tra i due termini una distinzione non di competenza, ma di valore. La parola semiologia è utilizzata quando si fa riferimento a una teoria oggettivista di cui si intendono individuare i limiti e sottolineare le *meconnâissances*. Marin parla di semiologia quando definisce l'oggetto delle critiche incrociate di Damisch e Bourdieu (cfr. *Ivi*, p. 29); quando definisce una teoria che replica la *meconnâissance* propria di una pratica pittorica basata sulla teoria della rappresentazione (p. *Ivi*, p. 37); quando intende indicare una disciplina che disconosce la logica specifica della pratica pittorica per sovrapporvi la struttura prodotta da una teoria oggettivista (cfr. *Ivi*, p. 39), e ancora quando si tratta di opporre al concetto di sistema modulato da Saussure e Chomsky quello aperto e politetico indicato da Bourdieu e dimostrato da Damisch (cfr. *Ivi*, p. 43). Il termine di semiotica, serve diversamente a Marin per indicare una disciplina nuova e da rilegittimare (Cfr. *Ivi*, p. 39), prossima alla logica del suo oggetto e soprattutto svincolata dalla struttura rappresentativa e oggettivante insita nella modalità d'analisi di molte scienze umane. La distinzione tra i due termini reca dunque in sé una precisa differenza di valore, il termine semiologia essendo impiegato per marcare i limiti di una disciplina di cui la semiotica rappresenta il superamento. La scelta terminologia possiede in questo senso un valore di indice: racconta l'avvenuto spostamento dello studioso dalle posizioni linguistiche

che la pittura rappresentativa implica rispetto al lavoro pittorico e alle condizioni materiali di possibilità che le sono proprie; che dovrà disvelare la *méconnaissance* di tale *méconnaissance* iscritta in una teoria semiologica della pittura che disconosce le caratteristiche proprie e la logica specifica di questa pratica; che dovrà mostrare come questo duplice disconoscimento sia frutto di una trasformazione generale dei rapporti di produzione tra il XVI e il XIX secolo, effetto inverso, nel dominio dell'arte, del processo di scissione del lavoro produttivo e simbolico⁵⁹³.

Quello che auspica Marin è dunque una semiotica che sappia spogliarsi del carattere riduttore proprio di una teoria modellata sul sistema della rappresentazione, e che permetta di afferrare il funzionamento della pratica artistica senza nascondere né le sue determinazioni materiali, né le sue operazioni di produzione.

In questo programma trova dunque espressione un interesse per la dimensione opaca della pittura, e il suo carattere performativo che metteva in tensione la riflessione di Marin fin dal saggio del 1969. Come se fosse stato necessario passare attraverso l'esplicitazione epistemologica di Bourdieu, o l'espressione concreta dell'analisi di Damisch, per prendere piena coscienza della possibilità di una semiotica in sintonia con la pratica artistica; una semiotica nuova, perché finalmente svincolata da un modello oggettivante che, come abbiamo dimostrato, permaneva ancora in alcuni caratteri della scienza dell'arte descritta da Marin. Indicativi in questo senso, i due aggettivi utilizzati da Marin per qualificare la nuova disciplina, nei quali si iscrive la necessità di una fedeltà all'oggetto, e una rivisitazione critica dei concetti analitici della stessa disciplina. Parlare di una

che avevano condizionato i suoi primi saggi, testimoniando, in termini più generali, di una riflessione critica circa la specificità della disciplina e la legittimità della stessa. Il termine semiotica si atterrà non a caso a livello internazionale a partire dagli anni Settanta - determinante in questo senso la fondazione dell'AISS - per passare ad indicare la disciplina.
⁵⁹³ La dissimulazione del lavoro produttivo propria della pittura come rappresentazione sarebbe contemporanea alla scissione, realizzatasi nel Rinascimento, dell'indifferenziazione arcaica del simbolico e del produttivo. In particolare, il processo attraverso il quale l'arte si sarebbe separata dall'insieme delle pratiche del corpo sociale, costituendosi come attività da parte a parte simbolica, sarebbe conseguenza del riconoscimento delle diverse realtà economiche come sistemi retti da autonome leggi di calcolo, interesse, concorrenza, sfruttamento. Tali caratteri avrebbero contribuito a rigettare nel mondo chiuso ed etereo dell'arte l'aspetto simbolico degli atti e dei rapporti di produzione. Cfr. L. MARIN, *Champ théorique et pratique*, cit., p. 38.

*praxéologia*⁵⁹⁴ semiotica vuol dire strutturare le ricerche di quest'ultima in funzione di una pratica artistica di cui si cercherà di recuperare tanto la realtà materiale (supporto/colore), quanto la dimensione performativa. Operazione che imporrà alla semiotica un lavoro critico - nel senso kantiano del termine - teso a misurare titoli di legittimità e strumenti della sua indagine.

Sempre all'interno del progetto di una semiotica come *praxéologia* dell'arte si iscrive l'altro grande parallelo tra le ricerche di Damisch e Bourdieu. Quest'ultimo parla di una logica politetica come condizione di funzionamento di una logica pratica in grado di rimettere in discussione la teoria della pratica in opera nell'antropologia strutturale contemporanea⁵⁹⁵, mentre Damisch fa del significante pittorico nuvola l'operatore di un'interrogazione generalizzata del sistema della rappresentazione. Ancora una volta dunque Bourdieu schizza il principio metodologico di cui Damisch fornisce un'applicazione critica, l'uno e l'altro imponendo una svolta alla nascente semiotica dell'arte.

Attraverso il termine di logica politetica Bourdieu descrive i principi di coerenza pratica di sistemi simbolici, la cui logica non è quella della struttura che una teoria oggettiva astrae da questi e sovrappone, quanto piuttosto quella della loro genesi e del loro funzionamento; una logica che renda conto delle loro regolarità come delle loro incoerenze, e che Bourdieu qualifica sovradeterminazione indeterminata⁵⁹⁶, con il preciso scopo di opporla alla surinterpretazione metodologica propria di un'ermeneutica oggettivista.

Di questa logica politetica Damisch avrebbe fornito ancora una volta una esplicitazione, attraverso la sua analisi del grafo pittorico nuvola. Unità di denotazione, simbolo iconografico, indice di una relazione spaziale, la nuvola mostrerebbe infatti come le stesse unità possano intervenire a più livelli, giocando simultaneamente sul piano del significante e del significato. Pur essendo identici dal punto di vista dei costituenti iconici, questi elementi

⁵⁹⁴ La parola, dal greco *praxis* e *-logos*, risulta attestata nella lingua francese a partire dalla metà del XX secolo. Termine utilizzato nel linguaggio filosofico, in particolare nella terminologia del marxismo e del pragmatismo, per designare ciò che concerne l'attività pratica in contrapposizione all'attività teorica.

⁵⁹⁵ L. MARIN, *Champ théorique et pratique*, cit., p. 39.

⁵⁹⁶ L. MARIN, *Champ théorique et pratique*, cit., p. 40.

si rivelano infatti profondamente diversi in relazione alle funzioni assunte e alle operazioni che li definiscono nel processo pratico di produzione. Un'analisi, dunque, attraverso la quale Damisch giunge a svelare la complicità di alcune nozioni poste a fondamento di una teoria semiologica della pratica artistica di tipo strutturale, e che si configura come l'espressione emblematica della semiotica critica auspicata da Marin. A questa lo studioso riconosce in particolare il merito di aver messo in discussione alcune evidenze non critiche della semiologia dell'arte⁵⁹⁷, facendo della nuvola l'operatore di una verifica di queste stesse evidenze in una semiotica che ne definirà i limiti di validità⁵⁹⁸.

Se la distinzione, compiuta in apertura, tra significante pittorico, denotazione descrittiva e prodotto significato, metteva dunque già in discussione la possibilità di qualificare la nuvola come semplice segno iconico *à lire*, il successivo riconoscimento della sua polivalenza tematica, funzionale, significante la liberava dalla relazione mimetica della rappresentazione, ponendo in primo piano la questione stessa del sistema.

Attraverso le sue analisi storico-artistiche, Damisch avrebbe dunque misurato la validità dei due concetti di segno e sistema, sui quali una semiologia dell'arte derivata dalla linguistica e ancora iscritta nell'alveo della teoria della rappresentazione, aveva strutturato la sua esistenza⁵⁹⁹. Un concetto, quello di segno, sul quale Marin aveva capito giocare la possibilità di una semiotica della pittura, e che l'analisi del grafo nuvola scardina in almeno tre punti: in quanto corpo privo di contorno e delimitazione, questo si oppone al concetto di forma tradizionalmente associata alla nozione di segno; in quanto significante pittorico distinto dalla funzione denotativa e simbolica, rompe il rapporto immediato significante pittorico/denotazione verbale/produzione di significato, rivendicando uno spessore che il concetto di segno modellato sul patronato linguistico

⁵⁹⁷ Ritroviamo in questa frase la chiara contrapposizione tra i due termini di semiologia e semiotica ai quali come abbiamo visto Marin associava, rispettivamente la *pars destruens* e la *pars costruens* della neonata disciplina. Cfr. *Ivi*, pp. 41-42.

⁵⁹⁸ *Ibidem*.

⁵⁹⁹ Nulla, spiega Damisch, ci autorizza a pensare che l'insieme dei tratti materiali siano articolati in modo sistematico in vista della produzione di un senso, e, meno ancora, che le figure, nei termini di Hjelmslev, siano al servizio di segni iconici che ne determinino logicamente l'esistenza. E se anche tentassimo di riconoscervi, per ipotesi, gli elementi di un ordine significante, questi non potrebbero essere giustificati *a priori* in un inventario finito, né sarebbe possibile restituirne il sistema. Cfr. H. DAMISCH, *Théorie du nuage*, cit., p. 25.

postulava trasparente; la polivalenza semantica determina invece la rottura del rapporto biunivoco segno-significato, sul quale si basa la stabilità stessa del sistema.

Direttamente legato alla sua polivalenza è infatti il problema del concetto semiologico di sistema, inteso come insieme chiuso a combinazione regolata. In tal senso non sembra illecito affermare che, come l'inserimento massiccio delle nuvole nelle opere del XVI-XVII secolo determinò un'apertura del sistema rappresentativo a matrice prospettica, l'analisi del grafo nuvola fornita da Damisch contribuirà a rompere la chiusura del concetto di sistema, così come questo era stato concepito da Saussure e Chomsky nel dominio della linguistica. Arte e pittura infatti, fa notare Marin, non possiedono neanche a livello teorico la realtà della *langue* di Saussure o della *competence* di Chomsky, il sistema pittorico non potendo esistere al di fuori dei prodotti nei quali trova a istituirsi⁶⁰⁰.

Particolarmente indicativa, a questo punto, la domanda che si pone Marin, e che, al di là dello smarrimento, rivela la consapevolezza della necessità di rifondare i presupposti di una semiologia che ambisca a essere pertinente alla pratica artistica. Come, si chiede Marin, e su quali basi, aggiungeremo noi, sarà possibile costruire una semiologia dell'arte che paga il prezzo teorico di un duplice rifiuto, il sistema non esistendo al di fuori dei suoi prodotti e non essendo riducibile né all'insieme finito dei suoi elementi lessicali, né alle regole sintattiche che ne regolano il funzionamento⁶⁰¹?

Una domanda fondamentale che rimette in discussione i fondamenti stessi della neonata disciplina, e alla quale Marin non fornisce risposta. Vero è, però, che se erano stati i testi di Bourdieu e Damisch a farla scaturire, è in questi che andrà ricercata, se non una risposta, quanto meno la via da seguire. Se segno c'è in pittura, questo non potrà che essere sovradeterminato e polisemantico, mentre il carattere aperto, non determinato, non sistematizzato del sistema ammetterà la presenza di codici senza per questo ridurvisi. Logica politetica della pratica e polisemia attiva degli elementi cui, ci dice l'autore, corrisponderà una semiotica chiamata a esplorare l'eterogeneità dei suoi processi, gli effetti di sovradeterminazione

⁶⁰⁰ L. MARIN, *Champ théorique et pratique*, cit., p. 43.

⁶⁰¹ *Ibidem*.

simbolica generati da tali eterotopie, mettendo in evidenza tanto le costanti storiche quanto le invarianti⁶⁰².

Ciò che Marin rintraccia nelle ricerche condotte sul piano storico ed epistemologico da Damisch e Bordieu è dunque ciò contro cui si era arenato, e che aveva definito i limiti di una scienza dell'arte, ossia la possibilità di una teoria della pratica. I testi dei due studiosi recherebbero in sé le condizioni di possibilità di una teoria della pratica simbolica in grado di restituirne le determinazioni materiali oggettive; una teoria che non sia sovrastruttura modellata su un insieme di oggetti altri rispetto alle opere; una semiotica che, svincolandosi da alcuni concetti, sia capace di rendere ragione della dimensione performativa dell'opera, del carattere opaco dei suoi segni, così come dei movimenti che questa genera nel sistema in cui si inserisce. Quello che Marin non definisce, ma lascia intuire, in queste pagine, è la generazione di una ricerca storico-artistica di ascendenza semiotica nuova perché rinnovata nei suoi fondamenti, e destinata in quanto tale a rimettere in discussione tanto il carattere rassegnato del progetto semiologico elaborato nel 1969, quanto le frontiere della scienza dell'arte descritta nel 1973.

Volendo focalizzare ora la nostra attenzione sul rapporto tra i due storici dell'arte, noteremo come Marin rintracci nello studio di Damisch la risoluzione di quei problemi che avevano polarizzato i suoi studi semiologici e definito le frontiere della sua scienza dell'arte. Fondamentale la critica condotta da Damisch al concetto di segno e sistema, nella quale Marin trova nuova conferma dei suoi dubbi, senza intuire per questo nulla della radicalità con la quale, di lì a poco⁶⁰³, Damisch ridefinirà la loro accezione in ambito artistico. Quando Marin ci descrive la rottura del concetto di segno operata da Damisch, lo fa sottolineando l'opacità e la polisemia esclusa da una semiologia ancorata al modello del segno linguistico. Passa attraverso l'analisi del grafo pittorico nuvola, dei suoi significati plurali, come delle funzioni sintattiche, una problematizzazione e

⁶⁰² L. MARIN, *Champ théorique et pratique*, cit., p. 44.

⁶⁰³ Mi riferisco ai due interventi pronunciati in occasione del I e del III congresso dell'Associazione Internazionale di Studi Semiotici tenutisi rispettivamente a Milano nel 1974 e a Palermo nel 1984. Cfr. H. DAMISCH, *Otto tesi pro (o contro ?) una semiologia della pittura*, cit.; IDEM, *Le travail sémiotique*, in *Semiotic theory and practice*, Mouton de Gruyter & Co., Berlin-New York 1988, pp. 161-170.

un arricchimento, nel senso semantico, del concetto di segno che non implica assolutamente la sua esclusione. Opaco e sovradeterminato, questo rimane stabile nei suoi confini, mentre sono completamente ignorate le conseguenze iscritte nella nuvola come rottura della forma e dunque non segno. Diversamente, proprio da qui prende avvio il percorso che porterà Damisch, ancora più tardi, a qualificare come oggetto specifico di un'eventuale semiologia della pittura ciò che rimane al di qua del segno e della parola⁶⁰⁴; un'ipoicona che la sottrazione di forma indicata dal suo prefisso qualifica come l'erede teorica di quel corpo informe, la nuvola, che era già non segno. Ritroviamo la stessa radicalità nella rielaborazione della nozione di sistema formulata da Damisch dieci anni più tardi⁶⁰⁵. A un'*aisthesis*, che nelle sue relazioni con l'*episteme* di Foucault o il linguaggio figurativo di Francastel si qualificava ancora come codice, per quanto aperto e flessibile, Damisch sostituirà la nozione di gruppo di trasformazione, riconducendo il sistema all'interno della storia dell'arte descritta dalle stesse opere. Né sistema codificabile a priori sull'esempio della *langue* di Saussure o della *competence* di Chomsky, né sistema ridotto alla singola opera come voleva Benveniste⁶⁰⁶, ma sistema corrispondente al dialogo muto che le opere intrecciano tra loro.

V.5 Hubert Damisch: *sémiologie et/ou iconographie* ?

Le analisi fin qui condotte hanno dimostrato in quale misura il tentativo di delineare una possibile semiologia della pittura rispondesse al desiderio di giungere a una verità di ordine scientifico, e come questa abbia finito per ricalcare il modello iconologico, permanendo all'interno di una teoria di tipo rappresentativo.

Abbiamo però visto anche i limiti dichiarati di tali progetti, e la tensione che iscriveva al loro interno l'interesse per elementi e dimensioni solitamente trascurate. È all'interno di questo contesto che vanno ricollocate alcune

⁶⁰⁴ IDEM, *Otto tesi pro (o contro ?) una semiologia della pittura*, cit., p. 136.

⁶⁰⁵ IDEM, *Le travail sémiotique*, cit.

⁶⁰⁶ E. BENVENISTE, *Sémiologie de la langue*, cit., p. 129.

proposizioni teoriche di Damisch; riflessioni alle quali va riconosciuto il merito di aver posto all'attenzione di semiologi e storici dell'arte questioni tanto fondamentali, quanto eluse dal più urgente tentativo di dimostrare l'operatività della disciplina, e dalle quali lo studioso deriva la possibilità di fondare una semiologia originale non solo negli strumenti, ma anche e soprattutto negli oggetti d'indagine. Illuminanti, in merito a tale problema, due articoli pubblicati all'inizio e alla metà degli anni Settanta, la cui successiva fortuna editoriale testimonia l'importanza e la validità delle tesi espresse ben al di là del contesto che le aveva viste nascere.

Mi riferisco in particolare all'articolo *Semiology and iconography*⁶⁰⁷, pubblicato nel 1973 all'interno del "Times Literary Supplement", e alle *Huit thèses pour (ou contre?) une sémiologie de la peinture*⁶⁰⁸ pronunciate in occasione del Primo congresso dell'Associazione Internazionale di Studi Semiotici svoltosi a Milano nel 1974. Due articoli strettamente legati tra loro per radicalità e lungimiranza, al punto che se la prima spiega il silenzio editoriale seguito alla pubblicazione delle tesi, alla stessa va ricondotta la loro validità oggi, a distanza di decenni⁶⁰⁹.

Il primo articolo in ordine temporale⁶¹⁰ esibisce nella falsa semplicità del titolo a doppia entrata tutto il problema che sarà al centro della trattazione, e

⁶⁰⁷H. DAMISCH, *Semiology and iconography*, in "The Times Literary Supplement" (Londres), 1973; ripreso in T. A. SEBEOK, *The Tell-Tale Sign. A Survey of Semiotics*, Lisse, De Ridder Press, 1975; version fr. Originale *Sémiologie et Iconographie* in "Colloquio" (Lisbonne), 17 (avril 1974); ripreso anche in *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. L'oeuvre et l'influence de P. Francastel*, Denoel Gauthier, Paris 1976, pp. 29-39.

⁶⁰⁸IDEM, *Huit thèses pour (ou contre?) une sémiologie de la peinture*, in "Macula", 2, pp. 17-23 (rapporto presentato al primo congresso dell'Associazione Internazionale di Semiotica a Milano, 2-6 giugno 1974) edito sotto il titolo di *Sur la sémiologie de la peinture*, in S. CHATMAN, U. ECO, J. KLINKENBERG, *A semiotic landscape: Proceedings of the First Congress of the International Association For Semiotic Studies*, Paris- New York, Mouton, The Hague, 1979, pp. 128-136; trad. ital. in *Semiotica della pittura*, a cura di Omar Calabrese, Milano, Il Saggiatore 1980, pp. 123-139; recentemente ripubblicato in inglese in "Oxford art journal": *Hubert Damisch*, vol 28 (n. 2 2005), pp. 257-267. Nella prefazione alla raccolta Umberto Eco sintetizzava in questi termini gli obiettivi del Primo Congresso: "the participants of the congress also had a fundamental and "archaeological" task: they not only had to discuss the state of the discipline but also 1) the right of the discipline to exist, 2) its history, and 3) the possibility of providing the discipline with a unified methodology and a unified objective". Cfr. S. CHATMAN, U. ECO, J. KLINKENBERG, *A semiotic landscape*, cit., p. V.

⁶⁰⁹ Diremmo anzi che queste risultano più comprensibili oggi che allora; oggi che molti degli schemi mentali che ancora strutturavano la semiologia e la storia dell'arte sono stati dissolti o infranti; oggi che si stanno definendo nuove modalità di significazione e fruizione.

⁶¹⁰ Vedremo in realtà come questi vadano considerati in parallelo, costituendo due fronti della stessa analisi.

che potremmo ricondurre al senso da attribuire alla congiunzione che lega i due oggetti. Questa congiunzione potrà indicare all'occorrenza tanto l'unione quanto l'opposizione (la semiologia alleata all'iconografia o, al contrario, sua avversaria), l'aggiunta come l'esclusione (semiologia e/o iconografia), o ancora la dipendenza (iconografia come ancella della semiologia o all'inverso suo *patron*, nel senso in cui per Saussure la linguistica dovrà essere *patron* di ogni semiologia)⁶¹¹. Tale configurazione assume delle funzioni ancora più equivoche giacché, mentre dà l'impressione di stabilire un equilibrio tra i due termini, inserisce nell'operazione un elemento di dubbio. Porre la questione dello statuto degli studi iconografici nel loro rapporto a una semiologia delle arti visive considerata per ipotesi possibile, significava infatti per Damisch interrogarsi non solo sulla validità di un progetto semiologico applicato all'analisi delle produzioni dell'arte, ma prima di tutto sulla natura e l'originalità di tale progetto⁶¹². Quale, dunque, il rapporto, quali i punti di congiunzione, di sovrapposizione, quali gli scarti tra un'iconografia e un'eventuale semiologia⁶¹³ della pittura?

Sono questi i dubbi che dalle pagine del "Times Litterary Supplement" Damisch poneva a una semiologia che nel suo impeto d'espansione cercava nuovi terreni sui quali misurare la validità dei propri strumenti, e a una storia dell'arte che diversamente chiedeva alla neonata disciplina la soddisfazione del proprio desiderio di scientificità, ricorrendo alla stabilità dei suoi termini per legittimare vecchi modelli interpretativi. Damisch aveva ben capito che la possibilità, per la semiologia dell'arte, di veder

⁶¹¹ H. DAMISCH, *Sémiologie et iconographie* in *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. L'oeuvre et l'influence de P. Francastel*, cit., p. 29.

⁶¹² *Ivi*, pp. 29-30.

⁶¹³ Si noterà la scelta terminologica adottata da Damisch nei due testi presi in esame. Il saggio pubblicato sul "Times Litterary Supplement" titolava *Semiology and iconography*, mentre le *Otto tesi* pronunciate in occasione del I congresso dell'AISS erano destinate a misurare la possibilità di una *sémiologie de la peinture*. All'interno degli stessi saggi Damisch sceglie il termine semiologia per indicare la disciplina, mentre rinvia alla parola "semiotico" per indicare il livello di significazione oggetto della prima. La scelta terminologia va ricollegata alla mancata istituzionalizzazione della disciplina (i termini semiotica e semiologia saranno a lungo impiegati indifferentemente), e reinserita all'interno di un contesto, quale quello francese degli anni Sessanta fortemente influenzato dall'insegnamento di Saussure, Barthes, Jakobson, Hjelmslev. Come la sua successiva produzione dimostra, Damisch abbandonerà definitivamente il lemma semiologia, preferendo a questo quello di semiotica. L'intervento pronunciato in occasione del III convegno dell'AISS titolerà *Le travail sémiotique*, e a questo termine lo studioso farà costante riferimento nella produzione degli anni Ottanta per definire una disciplina tesa a misurare la specificità visiva della pittura.

riconosciuta la sua specificità, dipendeva dalla sua capacità di confrontarsi sul duplice fronte dell'iconografia e di una semiologia ancorata al patronato linguistico; la prima avendo apparentemente già realizzato in modo empirico una buona parte del lavoro della semiologia, la seconda volendo fornire concetti e strumenti d'analisi validi anche nel campo delle arti visive.

Come dimostrano i dibattiti del tempo⁶¹⁴ la semiologia dell'arte cercherà a lungo di rintracciare in ambito artistico equivalenti dei concetti di segno, unità, sistema, considerando l'accezione linguistica di questi termini come pietra di paragone e discriminante di una loro traduzione visiva. Allo stesso modo un'indagine come quella iconografica che identificava le figure sulla base dei loro attributi, riconosceva una denotazione, se non un senso, alle immagini artistiche, lavorando alla realizzazione di repertori e simboli caratteristici di un'epoca, sembrava giustificare di per sé l'introduzione della problematica del segno nel campo degli studi sull'arte, assolvendo almeno in parte il compito di una semiologia della pittura. semiologia di ascendenza linguistica e iconografia sembravano dunque corrispondersi, e la loro tangenza basarsi su un concetto di segno che la prima derivava dalla linguistica e la seconda conteneva implicitamente in sé.

Questa la base sulla quale, più o meno consapevolmente, Marin e Schefer avevano strutturato il progetto di una semiologia della pittura; questo il concetto contro il quale, e sul quale Marin aveva misurato l'insufficienza della categoria linguistica del segno, senza per questo riuscire ad oltrepassarne i limiti; questa la corrispondenza al di sotto della quale Damisch individua una zona inesplorata, perché inesplorabile in termini linguistici, nella quale riconoscere il campo d'indagine di una vera e autonoma semiologia della pittura.

L'analisi condotta dallo studioso nei due articoli si muove dunque su due fronti e ha un duplice valore, giacché nel momento stesso in cui cerca di ritagliare un ambito d'indagine che sia specificatamente semiotico svela, e dunque denuncia, l'aderenza dell'iconografia, e, per estensione della storia dell'arte, a un modello ermeneutico di tipo logofonocentrico. Proprio per questo motivo è impossibile, oltre che errato, limitare la portata di questi

⁶¹⁴ Per una panoramica di tale contesto rinvio alla prefazione di Omar Calabrese in *Semiotica della pittura*, cit.

due articoli al solo dibattito sulla semiologia della pittura, il loro raggio d'azione essendo destinato a mettere in discussione, al di là della storia dell'arte, il modello rappresentativo che struttura le scienze umane⁶¹⁵.

Per quanto riguarda il fronte iconografico, le osservazioni di Damisch non andranno lette come una condanna alla suddetta disciplina, quanto piuttosto come critica a una storia dell'arte che facendo *belle partie* di quest'ultima nell'arsenale dei suoi metodi aveva implicitamente aderito al modello logofonocentrico che questa poneva alla sua base⁶¹⁶. Nella misura in cui tratta per priorità del significato delle immagini, e riduce il significante plastico a una connotazione di stile, l'iconografia sarebbe necessariamente condotta a confondere le due istanze del senso e della denotazione, almeno verbale⁶¹⁷. Che si tratti del significato presumibilmente naturale corrispondente a un livello di articolazione iconico, all'immagine quale si offre alla percezione, o al livello convenzionale dell'identificazione del soggetto o della storia, in entrambi i casi l'interpretazione dell'immagine dipenderà dalla possibilità di identificare e designare gli elementi - figure e/o segni - che la costituiscono⁶¹⁸. L'immagine è concepita come una definizione, e la lettura procede secondo un ordine dichiarativo, fornendo la migliore applicazione del precetto poussiniano "lisez l'histoire et le tableau à fin de connaître si chaque chose est approprié au sujet"⁶¹⁹.

Leggere la storia e il quadro non vuol dire certo guardare all'opera come a un testo, quanto introdurre nella sua analisi l'istanza del testo al quale questo è ritenuto ordinarsi attraverso una maniera d'applicazione figurativa o simbolica, secondo la quale ad ogni elemento pittorico corrisponderà un termine linguistico⁶²⁰. Di questo concetto Damisch coglie da subito la portata epistemologica, e proprio questa lo induce a riconoscere alla base

⁶¹⁵ Per questo motivo è ancora una volta realizzazione dei desideri di Bordieu.

⁶¹⁶ Secondo Damisch l'iconografia si sarebbe voluta al servizio esclusivo della storia dell'arte, e passata la grande epoca di Riegl, Wolfflin, Dvorak, messa da parte qualche impresa prestigiosa come quella di Schapiro, si sarebbe rivelata totalmente incapace di rinnovarsi nei suoi metodi, e prendere in considerazione l'apporto della linguistica, della psicanalisi, della semiologia, per non parlare del marxismo, entratovi solo in forma caricaturale. Tale resistenza sarebbe da leggere, secondo l'autore, sia come volontà di affermare la specificità dei fenomeni artistici, sia come espressione di ciò che definisce una *démission épistémologique*. Cfr. H. DAMISCH, *Sémiologie et iconographie*, cit., p. 31.

⁶¹⁷ *Ivi*, p. 32.

⁶¹⁸ *Ibidem*.

⁶¹⁹ N. POUSSIN, *Correspondance*, éd. Jouanny, Archives de l'Art français, Nouvelle période, t. V, p. 21.

⁶²⁰ H. DAMISCH, *Sémiologie et iconographie*, cit., p. 33.

dell'iconografia il postulato secondo il quale l'immagine pittorica non riceve articolazione significativa se non da e tramite la referenza testuale che la attraversa ed eventualmente vi si iscrive. Tutto ciò concorderebbe a dimostrare, secondo Damisch, come la metafora della lettura applicata alle opere d'arte non abbia atteso, per imporsi, l'apparizione della semiologia, essendo già iscritta all'interno della pratica iconografica⁶²¹. Proprio questa complicità del metodo iconografico e del modello logofonocentrico spiega come l'iconografia possa aver avuto qualche pretesa di presentarsi, non solo come una parte della semiologia dell'arte, ma come suo *patron*, come modello dal quale ogni impresa di questo genere avrebbe dovuto dedurre le proprie articolazioni⁶²²; e forse, aggiungeremo noi, proprio tale complicità spinse i progetti di una nascente semiologia dell'arte a replicare inconsapevolmente l'obiettivo e i metodi dell'iconografia. Se l'iconografia poggia fin dalle sue origini⁶²³ su un modello logofonocentrico, e la semiologia non solo deriva, ma è soggetta, al patronato della linguistica, è evidente il motivo per il quale il progetto di una semiologia della pittura abbia comportato il recupero della disciplina storico-artistica, i limiti teorico e storico-artistici⁶²⁴ della prima corrispondendo ai cardini della seconda. L'iconografia ha le sue radici nella metafisica del segno, si ordina al modello di significazione proprio della comunicazione, aderendo a una struttura rappresentativa che implica l'*effacement* del significante. Se concepisce l'immagine come una definizione, questa formula non corrisponde di meno all'obiettivo costituito di una semiologia dell'arte ordinata alla categoria del segno e all'ipotesi dell'interdipendenza

⁶²¹ *Ibidem*.

⁶²² *Ivi*, pp. 33-34.

⁶²³ I limiti del progetto iconologico erano già stati definiti da Cesare Ripa nel *Proemio* della sua *Iconologia* (1592), quando descriveva un'iconologia, la prima con questo nome, che avrebbe trattato le sole immagini fatte per significare una cosa diversa da quella che danno a vedere. Riprenderà questa definizione, senza fare riferimento a Ripa e senza indicare la distinzione tra i diversi tipi di immagini, Erwin Panofsky, quando vorrà caratterizzare il livello propriamente iconografico nel quale l'immagine è investita di un significato convenzionale. Al *Proemio* di Cesare Ripa Damisch avrebbe dedicato negli stessi anni una breve recensione nella rivista *Critique*. Cfr. H. DAMISCH, *Introduction à l'“Iconologia” de Cesare Ripa*, in “*Critique*”, 315-316 (août-sept. 1973), pp. 801-803.

⁶²⁴ Damisch fa notare come la concezione idealista dell'immagine iscritta nell'approccio iconografico sia solidale a una struttura rappresentativa di cui sarebbero ben noti i limiti storico-geografici. Per la semiologia della pittura l'autore desiderava diversamente qualcosa di più ampio, la cui validità fosse capace di oltrepassare la pittura europea di quattro secoli. Cfr. IDEM, *Sémiologie et iconographie*, cit., p. 34.

assiomatica tra l'immagine e il concetto iscritta nello schema saussuriano del segno⁶²⁵.

Sull'altro versante, Damisch si misurava con il tentativo maturato in ambito semiotico di studiare la pittura come un sistema di segni; un progetto che nella sua stessa dizione dichiarava vincoli⁶²⁶ e aspettative⁶²⁷, e che nella prospettiva saussuriana della sua formulazione iniziale conduceva ad introdurre nel tutto eterogeneo dei fatti di pittura una distinzione a partire dalla quale fosse possibile pensare l'insieme nella sua coerenza. Già per il linguaggio Saussure aveva operato la divisione tra la massa dei fatti di parole e il registro della *langue*, ossia il sistema al quale questi dovrebbero essere riportati come alla norma. Replicare tale distinzione in campo storico-artistico significava disegnare una superficie di sfaldatura tra la *performance* che rappresenta l'opera, e il reticolo, se non il sistema, di *competence* che la sua interpretazione mette in gioco, e questo anche quando si precisi che il sistema non è mai dato al di fuori delle singole opere⁶²⁸.

Studiare la pittura come sistema di segni, questo dunque il progetto scientifico sul quale semiotici e storici dell'arte incrociavano i loro percorsi, mentre la novità dell'analisi di Damisch si giocherà tutta nella riformulazione semantica dei concetti espressi. Di questa frase, infatti, Damisch sottolinea sistemi e segni, al fine di far notare che, se la pittura si lascia analizzare in termini di sistema, quest'ultimo termine non dovrà essere necessariamente inteso come sistema di segni, e che se la problematica del segno può rivelarsi pertinente in materia, al suo livello e nei propri limiti, lo sarà forse nella misura in cui la nozione di segno si lascerà disgiungere da quella di sistema e viceversa. A meno che, ed è qui

⁶²⁵ H. DAMISCH, *Sémiologie et iconographie*, cit., p. 36.

⁶²⁶ Basti pensare alle condizioni che Benveniste aveva riconosciuto come essenziali per poter parlare di sistema semiotico. Questo dovrà necessariamente comportare un repertorio finito di segni, un complesso di regole di *arrangement* che ne governino le figure, il tutto indipendentemente dalla natura e dal numero dei discorsi che il sistema permetterà di produrre. Su queste basi aveva escluso la possibilità di riconoscere nell'arte delle unità, una semiotica, e ricondotto il sistema all'interno della singola opera. Cfr. E. BENVENISTE, *Sémiologie de la langue*, cit., p. 12.

⁶²⁷ Ossia giungere, attraverso la definizione simultanea dell'oggetto di una semiologia della pittura, e delle procedure d'analisi che la costituirebbero in quanto tale a una verità di ordine scientifico che tocchi la produzione pittorica. Cfr. H. DAMISCH, *Otto tesi pro (o contro?) una semiologia della pittura*, cit., p. 124.

⁶²⁸ *Ivi*, pp. 124-125.

che la sua riflessione rivela la sua lungimiranza, non si lavora per imporre una nozione di segno e di sistema altra rispetto a quella che la tradizione occidentale ha regolarmente associato alla possibilità di segmentare un insieme in elementi discreti, in unità identificabili come tali⁶²⁹.

Unità, segno, sistema: questi i concetti attorno ai quali Damisch articola la sua riflessione e per i quali traccia un destino nuovo in campo storico artistico. Il primo problema con il quale si misura è quello delle unità, da intendersi come elementi discreti di cui sarà necessario verificare l'esistenza in campo pittorico. La posizione dell'autore è chiara fin da subito: nota infatti come non vi sia lettura e nemmeno prima percezione di un quadro, di un affresco, che non poggi su un numero di tratti che si presentino, appunto, come unità percettive eventualmente combinate in sintagmi, fra i quali alcuni, per la loro ricorrenza in una serie fissata di opere, si ordineranno a mo' di repertorio caratteristico di un artista, di un'epoca, di una scuola⁶³⁰. Tratti ed elementi che non saranno tutti dello stesso ordine, né dello stesso livello. Parleremo per esempio di figure, motivi, attributi da cui prende nutrimento il discorso iconografico, degli indizi che richiamano l'attenzione del conoscitore alla ricerca di attribuzioni fondate, o ancora dei tocchi che sembrano trattenere a titolo d'indice qualcosa del lavoro di cui l'opera è il prodotto. Senza contare lettere, cifre, iscrizioni che l'opera esibisce all'occorrenza e che produrranno un effetto specifico di lettura o, per utilizzare le parole di Klee, una prima acquiescenza al segno.

La presenza nell'opera di elementi di natura iconica, indiziale, o di dati propriamente simbolici, potrebbe condurre a riconoscere con Benveniste che sia la lingua a conferire alla pittura la qualità di sistema significante, informandola della relazione di segno. Resta in realtà da vedere, fa notare Damisch, se tali elementi propriamente percettivi possano essere rigorosamente qualificati come unità, in senso semiotico, al di fuori dell'operazione che li dichiara ossia, utilizzando i termini di Peirce, se il *representamen* abbia o no qualità di segno indipendentemente dall'interpretante verbale che questo determina⁶³¹.

⁶²⁹ H. DAMISCH, *Otto tesi pro (o contro?) una semiologia della pittura*, cit., p. 125.

⁶³⁰ *Ivi*, p. 126.

⁶³¹ H. DAMISCH, *Otto tesi pro (o contro?) una semiologia della pittura*, cit., p. 127.

Proprio in questa domanda Damisch iscrive la possibilità di riconoscere la lingua come interpretante universale di tutti i sistemi semiotici o diversamente di postulare l'esistenza di una semiotica della pittura. Le proposizioni dello studioso sono chiare in merito, e nei tre gradi entro i quali si costruiscono anticipano la direzione disgregante che assume la sua indagine. Fa notare infatti che se il sistema di pittura non dispone di una *langue* che gli permetta di definire le unità alle quali è ricorso, può tuttavia produrre queste unità, disegnarle, mostrarle, attraverso gli artifici e i procedimenti che lo caratterizzano (spaziatura, posizionamento, inquadramento ecc.); tutti artifici non improntati all'ordine del discorso, né necessariamente iconici, nel senso mimetico del termine⁶³².

Allo stesso modo, la capacità dell'unità figurativa di assumere funzioni diverse, se non contraddittorie, a seconda dei livelli di lettura e dei codici che la analizzano, introduce nel sistema un gioco d'interpretanza se non dichiarativo almeno mostrativo⁶³³. Sulla linea degli studi di Schapiro si dovranno considerare, accanto alle unità immediatamente identificabili come tali, quegli elementi non mimetici, non direttamente segnaletici e, si potrebbe aggiungere, non discreti che sebbene tralasciati fanno parte del messaggio iconico. Elementi che giocano nella pittura rappresentativa una funzione integrante, ma che l'arte moderna, dopo Cézanne e Seurat, ha dissociato dalla loro funzione immaginativa ed esibito nel loro autonomo valore d'espressione⁶³⁴. L'autore si riferisce alla forma del supporto, alle proprietà dello sfondo, ai rapporti di scala, orientamento, posizionamento, spaziatura, fino ai componenti stessi della sostanza iconica in quanto tale, ossia punti, linee, superfici e, soprattutto, al colore.

Proprio su quest'ultimo si era soffermato Benveniste, dimostrando, sulla base dell'impossibilità di elevare il colore a titolo di segno, l'inesistenza in campo pittorico di unità, e conseguentemente di un autonomo livello semiotico⁶³⁵. Illuminante, dunque, rispetto al logofonocentrismo delle

⁶³² *Ibidem.*

⁶³³ Lo si vede attraverso le variazioni alle quali si presta uno stesso motivo formale e iconografico, e che conducono ad assegnare a uno stesso elemento, ad esempio la nuvola, delle funzioni plastiche, costruttive, semantiche, sintattiche, simboliche, decorative, stilistiche di livello diverso.

⁶³⁴ *Ivi*, pp. 127-128.

⁶³⁵ “S’il s’agit de couleurs, on reconnaît qu’elles composent aussi une échelle dont les degrés principaux sont identifiés par leur nom. Elles sont désignées, elles ne désignent pas;

posizioni di Benveniste, la prospettiva pittorica dalla quale muove Damisch. Questi risponde negativamente alla possibilità di ridurre il sistema della pittura a delle unità, pur riconoscendo come essa esibisca delle unità; e se lo scarto tra ridurre ed esibire dice la distanza tra un modo oggettivo e uno fenomenologico di percepire l'opera d'arte, il riconoscimento del carattere informe, del funzionamento polimorfo delle unità e, ancora, di una modalità di significazione essenzialmente mostrativa sono indici della novità e della radicalità con la quale Damisch affronta il dibattito sulla semiotica della pittura. Si iscrive dunque nell'abbandono di un punto di vista logofonocentrico, la capacità di ammettere una semiotica condotta secondo modalità non discorsive, o ancora con elementi destinati a restare al di qua della figura come della parola.

L'analisi di Damisch si sposta a questo punto dall'unità al segno, volendo determinare se le unità che questo sistema mette, ciò nonostante e con ogni evidenza, in gioco siano segni, o più in generale se la nozione di segno nella sua accezione tradizionale sia pertinente a un sistema che non si lascia ridurre a codice⁶³⁶. Anche in questo caso, la posizione dello studioso è tanto nuova quanto radicale; se la nozione di segno potrà rivelarsi ammissibile in un campo come quello pittorico, sarà a partire da un punto di vista diverso da quello fin'ora considerato. Al "patrono" strettamente saussuriano, che impone di distinguere tra l'ordine del sistema e quello della produzione concreta, Damisch sostituisce una distinzione tra livelli d'analisi, giungendo a sostenere che se il concetto di segno prende valore operativo nel campo della pittura è innanzitutto, e forse esclusivamente, in relazione a un modo di significazione non semiotico, ma semantico⁶³⁷. Dunque non al livello in cui le unità percettive, forme e/o figure, sono riconosciute in quanto tali, ma

elles ne renvoient à rien, ne suggèrent rien d'une manière univoque. L'artiste les choisit, les amalgame, les dispose à son gré sur la toile, et c'est finalement dans la composition seule qu'elles s'organisent et prennent, techniquement parlant, une signification, par la sélection et l'arrangement. L'artiste crée ainsi sa propre sémiotique: il institue ses oppositions en traits qu'il rend lui-même signifiants dans leur ordre. Il ne reçoit donc pas un répertoire de signes, reconnus tels, et il n'en établit pas un. La couleur, ce matériau, comporte une variété illimitée de nuances gradables, dont aucune ne trouvera d'équivalence avec un « signe » linguistique". Cfr. E. BENVENISTE, *Sémiologie de la langue*, cit., p. 128.

⁶³⁶H. DAMISCH, *Otto tesi pro (o contro?) una semiologia della pittura*, cit., p. 129. La distinzione risale ancora a Benveniste, il quale aveva operato la scissione tra sistemi come il linguaggio, le cui unità sono anche segni, e sistemi come la musica le cui unità non sono segni. Cfr. E. BENVENISTE, *Sémiologie de la langue*, cit., p. 128.

⁶³⁷H. DAMISCH, *Otto tesi pro (o contro?) una semiologia della pittura*, cit., p. 130.

a quello in cui un'immagine da richiamarsi a una lettura venga ad assumervi uno statuto propriamente discorsivo⁶³⁸. Livello, dunque, in cui opera l'iconologia, e all'interno del quale l'unità sarà recepita come segno, ossia associazione di un significante (il motivo fatto vedere) e di un significato (il concetto fatto intendere), da identificare eventualmente come componente o integrante di un'unità di livello superiore. Unità, dunque, come segno minimo di un discorso per immagini, attraverso il quale la pittura è messa in grado di raffigurare con mezzi strettamente rappresentativi relazioni e proposizioni di carattere astratto⁶³⁹.

Si intuisce fin da subito l'importanza della distinzione tra una modalità di significazione semantica e una semiotica. Se così non fosse, spiega Damisch, saremmo costretti ad ammettere che buona parte del programma di una semiologia della pittura sia già stato realizzato da un'iconografia intesa come scienza dell'interpretazione⁶⁴⁰; il che significherebbe replicare un percorso già compiuto, e soprattutto seguire Benveniste nel riconoscimento della significazione unidimensionale della pittura e della *langue* come suo interpretante.

Quello stesso concetto di segno che, come abbiamo visto, aveva costituito la via d'accesso della semiologia alla storia dell'arte, e aveva permesso a quest'ultima di riconoscere nell'iconografia il suo precedente empirico, diviene, nell'analisi di Damisch, l'elemento in grado di distinguere il campo della semiologia da quello dell'iconografia. Passa attraverso quest'ultimo, o meglio attraverso i suoi confini, la possibilità di fare della semiologia una disciplina nuova non solo nelle sue categorie, quanto soprattutto nella sua capacità di rendere ragione di un oggetto finora non considerato. Il suo campo d'indagine, infatti, non solo sarà distinto da quello dell'iconografia, ma corrisponderà proprio a ciò che questa esclude dalla sua indagine, ossia la pittura considerata nella sua sostanza sensibile e nella sua articolazione estetica⁶⁴¹. Sebbene l'iconografia, almeno quella panofskiana, si proponga

⁶³⁸ Per parlare come gli iconologi dell'epoca classica, diremo che un'immagine è fatta per significare una cosa diversa da quella che l'occhio vede.

⁶³⁹ *Ivi*, p. 131.

⁶⁴⁰ *Ivi*, p. 132.

⁶⁴¹ H. DAMISCH, *Otto tesi pro (o contro?) una semiologia della pittura*, cit., p. 132. Sarà utile a questo punto confrontare la distinzione operata da Damisch con le proposizioni espresse qualche anno prima da Giulio Carlo Argan, il quale parlando del futuro dell'iconologia rintracciava nuove e distinte piste d'indagine. Affermava infatti: "Se è

di recuperare all'ultimo livello i tratti considerati stilistici dell'opera, questa continua a leggerli come sintomi di una visione del mondo, individuando il loro senso in un altro che è altrove rispetto alla superficie dell'opera. Diversamente, l'oggetto della semiologia della pittura descritta da Damisch corrisponderà proprio a quel *surplus* di sostanza che definisce il peso dell'immagine pittorica, e la distingue da qualsiasi altra immagine⁶⁴². Motivo, questo, che conduce l'autore ad affermare che, se esiste un livello semiotico della pittura, questo non si lascerà ricondurre né all'istanza del segno, né a quella dell'immagine intesa nel senso panofskiano del termine, identificandosi piuttosto con ciò che resta al di qua del segno e della parola, e che tuttavia costituisce lo specifico della pittura. Per definire tale oggetto lo studioso recupera da Peirce il termine di ipoicona, ossia un'icona che non è ancora possibile pensare sotto alcuna categoria, e una rappresentatività preliminare ad ogni relazione d'interpretanza⁶⁴³.

La considerazione di tale livello non potrà non portare con sé uno spostamento radicale nell'ordine della significazione, sottraendo almeno in parte quest'ultima alla relazione di interpretanza entro la quale tende a ridurla un discorso semiologico di tipo linguistico. Su questa base, Damisch invita a considerare da un lato l'idea che il segno ammetta altri interpretanti che non il concetto (un'azione, un'esperienza, un effetto sensibile), avanzando dall'altro la possibilità di pensare il semiotico come modalità di

possibile fare una storia iconologica della prospettiva, delle proporzioni, dell'anatomia, delle convenzioni figurative, dei riferimenti simbolici, dei colori e persino dei riti e dei gesti della tecnica, non è detto che ci si debba fermare qui e che non si possano studiare storicamente, come altrettante iconologie, la linea, il chiaroscuro, il tono, il fondo d'oro, la pennellata, e via dicendo. Si potrebbe certamente, e sarebbe una ricerca utilissima, da raccomandare ai giovani storici dell'arte desiderosi di esplorare campi nuovi: soltanto che la ricerca cambierebbe nome e non dovrebbe più chiamarsi iconologica, ma con modernissimo termine, semantica, o più esattamente semiotica". La necessità di una nuova terminologia, unita alla predilezione del termine semiotica rinviano alla scelta formulata da Damisch qualche anno più tardi, mentre si fa importante la convergenza dei due studiosi nell'individuazione di due campi d'indagini difforni. Lungi dal ricorrere alla semiotica per vestire consolidate categorie iconologiche, Argan, come più tardi Damisch, riconosce a questa nuova disciplina la possibilità di indagare un dominio nuovo; un campo che l'iconologia panofskiana aveva lasciato intravedere senza fornire adeguati strumenti d'indagine, e nel quale Argan, come Damisch, riconoscono ampi margini di manovra. Si muoverà in questo senso Meyer Schapiro, come dimostrano diversi articoli in cui l'indagine fa ritorno ad un livello pre-iconografico, verificando in quale misura elementi non mimetici posseggano un valore semantico e contribuiscano al significato globale dell'opera. Cfr. G. C. ARGAN, *La storia dell'arte*, in "Storia dell'arte", 1-2 (1969), p. 27; M. SCHAPIRO, *On Some Problems in the Semiotic of Visual Art*, cit.

⁶⁴² H. DAMISCH, *Otto tesi pro (o contro?) una semiologia della pittura*, cit. p. 134.

⁶⁴³ *Ivi*, p. 136.

significazione psicosomatica, ossia in presa diretta sul corpo. Momento che lo studioso immagina logicamente anteriore al simbolico, preliminare al segno linguistico, come a quello iconico, e che arriva a ipotizzare addirittura pretetico, ossia precedente all'istallazione del soggetto⁶⁴⁴.

L'applicabilità del concetto di segno in ambito pittorico costituisce dunque il perno attorno al quale Damisch costruisce la possibilità di una semiologia della pittura. Tuttavia, se il percorso della riflessione si qualifica come una risalita dal segno a ciò che lo precede, dall'icona all'ipoicona, e se l'esistenza di un livello semiotico dipende dal superamento dei confini dai quali il segno deriva visibilità e dicibilità, tutto ciò non deve essere letto in contrapposizione all'indagine che lo studioso aveva dedicato pochi anni prima al grafo pittorico nuvola. Sebbene il testo del 1972 parli ancora di segni, e la nuvola sia analizzata tanto nel suo valore simbolico quanto indiziale, essa possiede infatti in sé tutte le caratteristiche necessarie al sovvertimento del segno.

In quanto unità sovradeterminata, il cui valore e il cui senso sembrano destinati a cambiare in funzione del contesto e del sistema di cui si troverebbe a far parte, la nuvola costituiva il migliore esempio dell'impossibilità di ridurre la pittura a unità o di intendere queste come segni in senso semiotico. In quanto corpo senza contorno, conteneva inoltre in sé quel superamento dei confini del segno nel quale Damisch avrebbe riconosciuto, poco dopo, la condizione essenziale per il passaggio da un livello iconografico a uno propriamente semiotico. Nuvola, dunque, che dissolve il segno nella sua forma come nella sua funzione, essendo questa lo strumento attraverso il quale Damisch riconduce l'attenzione su quel significativo pittorico tradizionalmente *meconnu* da un'analisi storico-artistica asservita al patronato linguistico. Oggetto visivo che gli permette di recuperare quel ricciolo di pittura di cui parlava Pontormo⁶⁴⁵, e che in quanto tale anticipa quel *surplus* di materia che costituisce lo specifico e la verità dell'immagine pittorica.

⁶⁴⁴ H. DAMISCH, *Otto tesi pro (o contro?) una semiologia della pittura*, cit., pp. 135-136.

⁶⁴⁵ "E la pittura hanno accotonato dello inferno, che dura poco ed è di manco spesa, perché levato ce gl'ha quel riciolino, non se tiene più conto". JACOPO PONTORMO, *Lettera a Benedetto Varchi*, 18. II 1548. Questa proposizione apre il testo di Damisch del 1972, ed è su di essa che François Rouan tornerà a interrogare Damisch in occasione del loro primo incontro nel 1975. Cfr. H. DAMISCH, *Voyage à Laversine*, cit., pp. 33-34.

Dalla *Teoria della nuvola* alle proposizioni espresse nel 1973-1974 il percorso si rivela dunque coerente, passando dall'analisi di un grafo pittorico che sovverte, per caratteristiche formali e modalità significanti, la nozione di segno, alla teorizzazione di una semiologia della pittura inerente al livello ipoiconico proprio di ogni immagine pittorica⁶⁴⁶. Un livello irriducibile alla nozione di forma come alle norme della comunicazione; un livello difficile da pensare, come lo sono a vedere le produzioni plastiche contemporanee, o di culture diverse dalla nostra; livello che imporrà l'acquisizione di un altro concetto di segno, di significato, di gusto, a partire dai quali sarà possibile sviluppare una semiologia dell'arte.

Dietro tali indicazioni si riconosce in realtà l'indice e la volontà di un profondo cambiamento nella modalità di percepire e analizzare l'opera d'arte. Postulare, come fa Damisch, l'esistenza di un livello semiotico della pittura, e rintracciarlo in uno spessore informe, tanto nell'aspetto, quanto nella parola, vuol dire scegliere di considerare l'opera non più per quello che significa o può significare, ma per quello che dà a vedere. Vuol dire, per utilizzare le parole di Damisch, tornare de *l'image au tableau*⁶⁴⁷, approssimarsi al suo *surplus* di materia, come al suo modo di significare; godere dell'effetto sensoriale che genera, nel tentativo di afferrare la verità della pittura, la verità in pittura di cui parlava già Cézanne. Una verità, ci dice Damisch, che sarà compito del semiotico se non dire - giacché può darsi che non la si possa dire - almeno iscrivere nel suo registro teorico, nel tentativo di costruirlo, secondo i propri mezzi, come campo specifico di produzione di un senso esso stesso specifico⁶⁴⁸.

Proprio su tale avvicinamento sarà importante tornare, giacché, oltre a costituire una costante della ricerca di Damisch, è indice di uno spostamento ermeneutico utile ai fini di un confronto con le posizioni di Schefer e Marin. Tale movimento testimonia infatti tanto l'abbandono di un punto di vista distanziato e risolutivo, quanto la ricerca di una prossimità alla specificità

⁶⁴⁶ “Les images de l'art seraient d'abord des *hypoïcones*” aveva affermato Damisch nell'articolo pubblicato sul *Times Literary Supplement*. Cfr. IDEM, *Sémiologie et iconographie*, cit., p. 39.

⁶⁴⁷ In questi termini Damisch aveva descritto il capovolgimento operato dalla pittura di Mondrian, e sotto tale assunto iscrive i saggi presentati nella prima sezione del testo *Fenêtre jaune cadmium*. Cfr. IDEM, *L'éveil du regard*, in *Fenêtre jaune cadmium*, cit., pp. 54-73. Per un'analisi più approfondita di questa sezione del testo e una disamina del valore di tale capovolgimento rinvio al paragrafo. VI. 2.b.

⁶⁴⁸ IDEM, *Otto tesi pro (o contro?) una semiologia della pittura*, cit., p. 123.

visiva dell'opera. Un movimento, dunque, alla base di un'analisi che, nello stesso momento in cui scardina la modalità rappresentativa e l'ambizione oggettivista della storia dell'arte (potremmo dire delle scienze umane), fa della specificità dell'opera l'oggetto e la guida dell'indagine stessa. Comprendiamo pertanto lo scarto tra i progetti semiologici descritti da Schefer e Marin e quello elaborato pochi anni dopo da Damisch. L'adozione, più o meno consapevole, di un modello rappresentativo-logofonocentrico con ambizioni oggettivanti imponeva ai primi di scegliere la distanza, di lavorare lungo i margini, eludendo l'opera nella sua specificità non dicibile. Diversamente la scelta di collocare l'immagine, nel suo aspetto visivo non verbale, eventualmente non mimetico, al centro dell'indagine permette a Damisch di analizzare la specifica modalità significativa della pittura, di derivare da questa le sue procedure d'analisi, senza temere il silenzio che questa potrebbe imporre⁶⁴⁹.

Attraverso le relazioni e gli scarti che stabiliscono tra loro, i tre progetti semiologici descrivono un contesto di ricerca in cui attese, ripiegamenti, rotture convivono e si fanno eco. Ci dicono le attese nei confronti di una disciplina dalla quale ci si aspettava la possibilità di guadagnare per l'arte un grado di scientificità; ci dicono la difficoltà del passaggio dalla linguistica alla semiologia e dalla semiologia all'arte, e come quest'ultimo avesse portato a fare dell'iconografia il precedente sul quale sovrapporsi. Attese rispetto alle quali il progetto di Damisch si qualifica non solo alternativo, ma anche e soprattutto liberatore. I suoi studi sull'arte e le sue proposizioni segnano infatti l'avvio di un processo destinato a sganciare la semiologia dal dogmatismo linguistico⁶⁵⁰, la storia dell'arte dal modello logofonocentrico e oggettivante, e in generale la percezione delle opere da un concetto di segno e di significazione di cui l'arte contemporanea aveva già dimostrato la limitata validità storica. Proposizioni la cui radicalità e

⁶⁴⁹ Rispondendo ad una domanda di Hollier circa il suo precoce interesse per il silenzio in pittura, Damisch aveva affermato: "What fascinates me the most is the moment when painting forces us into silence. We talk and then we sense that there's something that escape us". Cfr. Y. A. BOIS, D. HOLLIER, R. KRAUSS, *A conversation with Hubert Damisch*, cit., p. 12.

⁶⁵⁰ Sul beneficio che la semiotica avrebbe tratto da un interesse per l'arte, Damisch tornerà nel terzo congresso dell'Associazione Internazionale di Studi Semiotici, svoltosi a Palermo nel 1984. Cfr. H. DAMISCH, *Le travail sémiotique*, cit.

originalità spiegano la loro sopravvivenza attraverso i decenni, nonché l'odierna riscoperta della loro validità⁶⁵¹.

La nostra ricerca avrà in questo senso un duplice obiettivo, volendo tanto individuare le matrici di tali posizioni quanto indagarne gli sviluppi e le conseguenze.

⁶⁵¹ Basti citare la più recente ripubblicazione delle *Otto tesi* nel numero dell'“Oxford Journal” interamente dedicato al profilo e alla ricerca di Hubert Damisch. Cfr. IDEM, *Eight Theses for (or Against?) A Semiology of Painting*, in “Oxford art journal”: *Hubert Damisch*, vol 28 (n. 2 2005), pp. 257-267.

VI

Matrici

Giunti a questo punto sembra necessario specificare le ragioni che ci hanno spinto ad indagare la posizione di Hubert Damisch nell'economia del dibattito intorno a una possibile semiotica della pittura. Scopo dell'indagine non era infatti fornire una panoramica delle posizioni espresse, in merito, in un contesto prossimo a Damisch, quanto fare della specificità della sua riflessione il viatico per accedere al cuore della sua ricerca storico-artistica. Tale scelta trova ulteriore motivazione, e acquisisce valore aggiunto, se consideriamo il contesto e la prospettiva con la quale il lavoro dello storico dell'arte-filosofo è stato recepito sul territorio italiano. Conosciuto per lo più in ambito semiotico⁶⁵², è con questa etichetta che la storia dell'arte ha preferito circoscrivere il suo profilo polimorfo, concordemente a una ricezione dei suoi testi⁶⁵³ che, se non si è arrestata alla *Teoria della nuvola*, ha fatto di questo il testo più rappresentativo del suo pensiero, quello dal quale sembrava derivare la possibilità di classificare il suo autore.

Una prospettiva ristretta, che tuttavia ci ha spinto a fare della riflessione di Damisch il punto d'avvio per un percorso di risalita destinato a disvelare le matrici della sua singolare posizione semiotica, e, cosa più importante, le radici e le ragioni della sua peculiare indagine di storico e filosofo dell'arte. Relativamente al primo obiettivo, si sono rivelate determinanti due osservazioni strettamente legate tra loro: da un lato, lo scarto temporale esistente tra gli scritti di Marin e Schefer in merito al succitato dibattito, e gli articoli dedicati da Damisch al medesimo problema; dall'altro, gli oggetti al centro della prima produzione saggistica di quest'ultimo. Mentre Schefer e Marin pervengono infatti a una formulazione teorica della semiotica della pittura già alla metà degli anni Sessanta, occorre attendere circa un decennio per rintracciare un'esplicitazione altrettanto sistematica della propria posizione da parte dello studioso alsaziano. Tale considerazione temporale,

⁶⁵² Sono noti i suoi rapporti con l'ambiente bolognese legato alla personalità di Umberto Eco e con il Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica dell'università di Urbino.

⁶⁵³ Tre i testi di Damisch tradotti in italiano: *Teoria della nuvola*, Costa & Nolan, Genova 1974; *L'origine della prospettiva*, Guida, Napoli 1992; *Skyline. La città di Narciso*, Costa & Nolan, Genova 1998.

apparentemente anodina, si rivela indicativa se si considerano i temi al centro dell'interesse di Damisch nel corso del suddetto arco temporale.

La prima produzione dello storico dell'arte alsaziano risulta articolarsi attorno a due grandi oggetti: uno filosofico, antropologico, con spunti sociologici circa la natura e la ragion d'essere dell'arte di ieri come di oggi; l'altro identificabile con la produzione artistica contemporanea. La nostra analisi si concentrerà sui testi dedicati a tali oggetti, nella convinzione che in essi risieda non solo la chiave per comprendere le posizioni semiotiche di Damisch, ma la base del suo interesse per l'arte, come del suo modo di analizzarla. I paragrafi che seguono saranno dunque dedicati all'analisi delle due raccolte, *Ruptures/Cultures*⁶⁵⁴ e *Fenêtre jaune cadmium*⁶⁵⁵, all'interno delle quali tali saggi trovano nuova collocazione. La disamina degli articoli si unirà alla descrizione dei rapporti che essi stabiliscono all'interno dei testi; la struttura delle raccolte permette infatti di individuare, accanto al contenuto dei singoli saggi, la funzione degli stessi nell'economia della riflessione dello studioso, ossia gli oggetti e le direzioni lungo le quali Damisch ha orientato la sua ricerca e costruito la stessa.

VI.1 *Ruptures/Cultures*. Origine e funzione dell'arte

VI.1.a *Ceci n'est pas un livre*

Per quanto concerne il primo oggetto, si rivelano particolarmente interessanti alcuni saggi scritti nell'arco degli anni Sessanta, successivamente raccolti nel testo *Ruptures/Cultures* pubblicato nel 1976⁶⁵⁶. Si tratta di articoli uniformemente marcati dal carattere filosofico della sua formazione, e da un tono marxista che la sua successiva produzione tenderà ad eliminare. Articoli diversamente dedicati ad artisti, scrittori, problemi di ordine socio-culturale e eventi della cronaca contemporanea, che,

⁶⁵⁴ H. DAMISCH, *Rupture/ Cultures*, Minit, Paris 1976

⁶⁵⁵ IDEM, *Fenêtre jaune cadmium. Ou le dessous de la peinture*, cit.

⁶⁵⁶ IDEM, *Ruptures/Cultures*, cit.

nonostante la difformità, l'autore chiama a convivere nella nuova entità della raccolta. L'insieme, che non possiede e non desidera nessun carattere di uniformità, ha infatti il grande merito di far consuonare i diversi articoli che lo costituiscono, traendo proprio dall'eterogeneità dei registri⁶⁵⁷ e dei toni che la animano la capacità di sollevare alcune domande fondamentali. Cos'è l'arte? Cosa la vera cultura? Quale il rapporto e il ruolo dell'arte davanti al reale? Quale il rapporto tra l'arte e la cultura?

Questi gli interrogativi che costituiscono il fondo e il *ressort* delle diverse indagini; il filo rosso che lega, senza vincolare, i diversi articoli, e che dimostra tanto la presenza di Damisch al suo tempo, quanto la ragione del suo interesse per l'arte. Stimolato dal contatto con gli artisti contemporanei e da un contesto culturale ridisegnato dalle nuove categorie di consumo e riproducibilità tecnica, egli riconosce l'urgenza di tali interrogativi, ponendoli all'origine della sua stessa produzione⁶⁵⁸.

Nei singoli interventi gli interrogativi sono oggetto di un'analisi differenziata che l'autore affronta, in funzione del suo carattere caleidoscopico, come storico dell'arte, antropologo o, più semplicemente, come intellettuale attento alle trasformazioni della società. Una volta raccolti nella nuova edizione, invece, è il testo stesso, nella sua realtà di oggetto, nel modo in cui è pensato e costruito, a configurarsi come strumento e prodotto di un'analisi critica della cultura.

L'operazione condotta dall'autore *dans e par* questo testo consiste infatti nell'utilizzare il dispositivo libro contro le funzioni assegnategli dall'ideologia regnante, nel tentativo più ampio di denunciare e bloccare alcuni degli ingranaggi della macchina culturale⁶⁵⁹. Indipendentemente dai contenuti che veicola, il testo realizza tutto ciò in quanto raccolta e non libro, mentre gli scarti e gli intervalli dai quali deriva la sua ragion d'essere si configurano come lo strumento in grado di minare alla base l'ideologia della continuità su cui la cultura si struttura. In quanto raccolta, il testo

⁶⁵⁷ I toni mitologici, fantasiosi, a tratti poetici, si alternano nella raccolta a quelli duri, polemici, di denuncia, a dimostrazione della duplice natura, lirica e militante, in cui il testo vive e dalla quale deriva la sua forza.

⁶⁵⁸ L'elemento temporale non è di poco conto. È fondamentale infatti ricordare che non si tratta di articoli scritti da un anziano intellettuale che osserva con distacco e rassegnazione il suo tempo, ma delle riflessioni di un giovane studioso che si interroga sul valore e la funzione dell'arte oggi come ieri, o forse oggi più di ieri.

⁶⁵⁹ H. DAMISCH, *Ruptures/Cultures*, cit., p. 10.

rappresenta in effetti l'autentica realizzazione del *ceci n'est pas un livre* sotto il quale molti autori pongono i loro testi, e che, nota Damisch, il più delle volte è destinato a restare entro i confini delle prefazioni, quale proposizione programmatica di testi che continuano ad essere libri e ad assolvere le funzioni demandategli dalla cultura⁶⁶⁰. Se il libro, o meglio la sua ideologia, si caratterizza infatti per coerenza, unità e omogeneità, la raccolta, in quanto assemblaggio realizzato a posteriori di *morceaux* concepiti per altri fini⁶⁶¹, ne rappresenta non una variante, ma la denegazione. Di contro, alla continuità del libro potremmo anzi affermare che non solo la raccolta vive di fratture, ma trae il suo senso proprio dagli intervalli che si iscrivono tra un saggio e l'altro, tra una sezione e l'altra. Come al cinema il senso passa e si costruisce nell'operazione del montaggio, nello scarto tanto impercettibile quanto determinante che corre tra un fotogramma e l'altro, allo stesso modo la pagina bianca che nella raccolta conduce il lettore da un saggio all'altro, lungi dall'essere un passaggio neutro, costituisce il nodo in cui si gioca il senso. Sempre in questa direzione, noteremo come saggi concepiti in funzione di oggetti diversi, capaci nella loro originaria destinazione di esaurire in sé il proprio senso, siano chiamati, successivamente al loro inserimento nella raccolta, a stabilire tra loro un'*amitié*⁶⁶² che, invece di ridursi a una superficiale concordia, non esclude rotture.

Proprio attraverso le fratture e gli scarti che apre nella continuità dell'oggetto libro, la raccolta opera una critica indiretta alla cultura, o meglio all'ideologia della continuità e del progresso iscritta alla sua base. Questi elementi ci permettono di comprendere il senso di un titolo complesso, di cui sarà importante considerare tanto l'assonanza che lega i due termini, quanto lo scarto che corre tra questi e che l'assenza di qualsiasi

⁶⁶⁰ H. DAMISCH, *Ruptures/Cultures*, cit., p. 9.

⁶⁶¹ Damisch specifica come sia diverso il caso di testi concepiti fin dall'inizio come elementi di una serie. In questo caso, infatti, la loro collazione non costituirà una raccolta, ma un libro. Cfr. *Ivi*, p. 11.

⁶⁶² Utilizziamo il termine francese per fedeltà al concetto che esso rappresenta per Damisch. Questi lo deduce dal titolo di un testo di Maurice Blanchot (*L'amitié*, 1971) - il solo che Damisch potrebbe concepire per la sua raccolta -, e rinvia alla consapevolezza dell'inevitabilità delle fratture. Lungi dall'indicare un'ingenua relazione di solidarietà o fraternità, l'*amitié* rinvierebbe infatti a un rapporto che non esclude lo scontro, a un dialogo che ammette la possibilità di fratture. L'*amitié* (ma anche il suo contrario: l'*inimitiés*) dunque che può esistere tra gli uomini, che può giocarsi tra i libri, tra le opere, i testi; l'*amitié* di lavoro e di scrittura che costituisce il motore di ogni raccolta. Cfr. *Ivi*, p. 16.

congiunzione contribuisce ad accentuare. Se attraverso il titolo passa generalmente il diritto d'esistenza del libro, e le stesse raccolte fanno spesso riferimento alla sua capacità sintetica per mascherare la loro natura plurale⁶⁶³, quello scelto da Damisch non solo si rivela coerente agli obiettivi della raccolta, ma contribuisce alla loro esplicitazione. Per coprire un'impresa testuale che si aggira vagabonda per buona parte attorno alla questione della cultura, in quanto strumento e prodotto d'uso altamente codificato, Damisch non si rimette infatti al codice ricevuto, fingendo si tratti di un libro, o che una sola parola sia sufficiente ad etichettarlo⁶⁶⁴; sceglie diversamente di affidare al rapporto dicotomico e non risolvibile che corre tra due termini la capacità di indicare l'*enjeu* teorico del testo.

Ruptures Cultures, due termini plurali, sovrapponibili, facilmente confusi e invertiti⁶⁶⁵, che potremo stabilire indifferentemente in posizione superiore o inferiore di numeratore e denominatore. Due sostantivi che, nonostante la rima e il pari numero delle lettere, stabiliscono un'antitesi alla quale non c'è e non deve esserci sintesi, la prima traendo proprio da tale antagonismo la ragione della sua esistenza e l'obiettivo del suo operare.

Aiuta a comprendere il carattere necessario e inevitabile di tale antagonismo l'analisi distinta dei due termini. *Culture* dovrà essere inteso nella sua accezione rurale, indicando appunto la continuità e la crescita che contraddistinguono il rapporto che l'uomo stabilisce con la natura⁶⁶⁶. Si coltiva una pianta come si coltiva un'amicizia, perché cresca, si sviluppi, fiorisca, nel desiderio ultimo di accumularne i frutti. Continuità, crescita, sviluppo, produttività, unità sono in effetti, secondo Damisch, i temi attraverso i quali l'ideologia regnante si impegna a scongiurare la rottura, a esorcizzare lo spettro delle rivoluzioni, alimentando un modello di crescita

⁶⁶³ Pur esistendo titoli (*Écrits, Essais*) in grado di non dissimulare nulla della merce che coprono, questi costituiscono per l'autore un'eccezione. Alcuni titoli, fa notare Damisch, potrebbero infatti convenire anche per un libro, suggerendo che i testi riuniti sono così ben aggiustati ad uno stesso proposito da designare una sola figura d'insieme. Altri ancora nascondono, dietro il gioco di una molteplicità dichiarata, una pluralità sistematica, uniforme, assoggettata a uno spazio di gioco strettamente delimitato. Vi sono, infine, titoli fatti di una sola parola, scelti perché capaci di soddisfare tutta o parte delle condizioni del genere. Cfr. H. DAMISCH, *Ruptures/Cultures*, cit., p. 12.

⁶⁶⁴ L'unica ad essere ammessa sarebbe in questo caso la parola *amitié*, ma solo in virtù delle aperture e delle fratture che questa contiene al suo interno. *Ivi*, p. 16.

⁶⁶⁵ Da notare il modo in cui le due parole sono stampate in copertina, ossia non sulla stessa linea ma una sopra l'altra secondo un rapporto che rinvia a quello che stabiliscono in matematica numeratore e denominatore.

⁶⁶⁶ *Ivi*, p. 14.

destinato a escludere un'alterità inammissibile. Lo stesso storico⁶⁶⁷, secondo Damisch, si conformerebbe a questo schema; attento alla trama materiale della storia piuttosto che ai suoi accidenti, questi tenderebbe infatti a leggere gli stessi come fratture incongrue e infelici nella curva della crescita⁶⁶⁸.

Il termine *rupture*, diversamente, implica un'idea di divisione e interruzione centrale nella riflessione di Damisch. Questi lo preferisce in particolare a quello di *coupure*, proprio perché in quest'ultimo il *tranchement*, oltre a supporre l'intervento di uno strumento esterno, non lascia sussistere nulla delle aderenze, dei nodi, dei filamenti⁶⁶⁹.

Attraverso la sua natura doppia, o meglio polare, il titolo dice dunque qualcosa sia della natura del testo sia del contenuto che questo veicola nella difformità degli articoli che lo compongono. Dichiara l'impossibilità di una piana continuità dei testi, il carattere plurale e discontinuo della raccolta, lasciando a lettore e scrittore il compito di ridefinire il proprio statuto. Mentre infatti il libro, inteso come categoria, si costruisce attraverso la risoluzione progressiva delle contraddizioni e dei dislivelli, e lo scrittore dispone all'interno dello stesso del suo statuto di soggetto d'enunciazione, una raccolta che vive di percorsi interrotti obbliga autore e fruitore a ricostruire ogni volta e di nuovo la propria posizione⁶⁷⁰.

In una prospettiva più generale, all'interno della quale la critica del libro si inserisce come campione e strumento, il titolo ricorda invece come la continuità che la cultura pone quale fondamento e obiettivo della propria ideologia non solo costituisca una finzione, ma sia costantemente minacciata da quelle rotture che lei stessa cerca di emarginare, e di cui l'arte rappresenta una delle forme più pericolose.

Come i colori e le forme per l'artista, il testo *Ruptures/Cultures*, nella struttura e nel titolo ancor prima che nel contenuto, si qualifica dunque come lo strumento di una critica che, attraverso e al di là dell'oggetto libro, intende raggiungere l'ideologia culturale dominante. Queste considerazioni, assieme alle domande enunciate all'inizio, permettono di accedere a un testo

⁶⁶⁷ Damisch parla di storico, ma non c'è motivo di credere che con tale appellativo questi non intenda riferirsi anche allo storico dell'arte. Cfr. H. DAMISCH, *Rupture/Cultures*, cit., p. 15.

⁶⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁶⁹ *Ibidem*.

⁶⁷⁰ *Ivi*, p. 17.

che, attraverso gli interrogativi circa la missione e la funzione dell'arte, fornisce le chiavi per comprendere le ragioni dell'interesse di Damisch per l'arte, come del suo peculiare modo di fare storia dell'arte; la necessità della sua prossimità agli artisti così come il disinteresse per la creazione di una scuola legata al suo nome.

VI.1.b *Robinsonnades*

Rottura e continuità costituiscono il cuore della prima parte della raccolta. La sezione, iscritta sotto l'aggettivo *Robinsonnades*, contiene l'articolo originariamente⁶⁷¹ pubblicato sulla rivista "Tel Quel" nel 1967⁶⁷², e la prefazione all'edizione degli scritti di Dubuffet, pubblicata lo stesso anno⁶⁷³. Se i titoli originali stabilivano già una precisa corrispondenza tra gli articoli, la successiva riedizione permette loro di descrivere un dialogo ancora più complesso. L'articolo *Allégorie* titolava come *Robinson* nella versione originaria, indicando fin dall'inizio la relazione con il *veritable Robinson* con il quale Damisch salutava Dubuffet nelle prime pagine della raccolta dei suoi scritti. Nella successiva edizione Damisch precisa tale eco, sostituendo alla fallace omologia onomastica dei due protagonisti una relazione allegorica in grado di salvaguardare tanto la corrispondenza quanto lo scarto. Perché il Robinson di Defoe non è vero? Perché Dubuffet è vero Robinson? Quale l'analogia e lo scarto iscritto in questa allegoria?

La figura nata dalla penna di Daniel Defoe dava forma all'esigenza, propria della cultura del tempo, di cogliere la differenza tra l'uomo della natura e l'uomo della cultura, tra ciò che Robinson definisce l'*entier absolu* e quel *moi*, preso a carico dalla società, che non conosce desideri se non *dénaturés*,

⁶⁷¹ L'elemento della riedizione in contesti diversi, anche molto distanti nel tempo, si rivela frequente in Damisch. Oltre ad essere indice di una coerenza del pensiero e della continuità di alcuni principi di base, si qualifica come una riflessione condotta dall'autore *sur et par* la sua stessa produzione, secondo un procedimento simile ad un pittore che ritorni nel corso della sua carriera su alcuni soggetti problematici.

⁶⁷² H. DAMISCH, *Robinson*, in "Tel Quel", n. 31 (automne 1967), pp. 74-80; riedito sotto il titolo *Allégorie* in *Ruptures/Cultures*, cit., pp. 25-34.

⁶⁷³ IDEM, *Le véritable Robinson*, préface aux *Prospectus et tous écrits suivants* di JEAN DUBUFFET, textes réunis et présentés par Hubert Damisch, Gallimard, Paris, 1967; testo riedito in *Rupture/ Cultures*, cit., pp.35-49.

ossia modellati dalle istituzioni⁶⁷⁴. La finzione pensata da Defoe riconosceva nella separazione il veicolo attraverso il quale sarebbe stato possibile giudicare i bisogni, i valori, le eredità culturali sotto il solo sguardo della necessità, finendo per giustificare quella stessa società di cui pretendeva misurare il carattere necessario. Sopravvissuto al naufragio e salvaguardata la propria esistenza, Robinson si impegnerà infatti a ricostruire dal proprio fondo e con i soli mezzi della sua industria, le condizioni stesse della cultura⁶⁷⁵. Proprio per questo motivo, ci dice Damisch, quello che sarebbe potuto essere il romanzo della deformazione di un essere di linguaggio sottratto allo spazio sociale, costituisce in realtà il primo romanzo della cultura, il romanzo di formazione della cultura, o meglio della sua riproduzione a partire da un modello che si impone fin dal principio come necessario⁶⁷⁶. Al contrario della lettura datane da Rousseau, sembra che la prova della solitudine sia stata imposta al naufrago non per permettergli di conoscere i suoi veri bisogni, ma per costringerlo a confessare l'appartenenza a quella società che si era ostinato a sfuggire, e di cui tuttavia preservava la forza⁶⁷⁷.

Uomo della continuità, Robinson non cercherà mai la deriva, troppo occupato a non perdere il filo e a non cedere a quelle potenze animali che nell'uomo prendono le vie della natura. Anche davanti alla consapevolezza dell'impossibilità della liberazione, non dimenticherà mai la scansione del tempo, né cesserà di tenere il suo calendario; non rinuncerà mai al suo linguaggio, né alla dignità delle sue maniere. Durante i venticinque anni di isolamento avrà cura nel non esporre di sé nulla⁶⁷⁸ che possa escluderlo di diritto dalla società degli uomini, camminando lungo il bordo della condizione selvaggia senza per questo cedervi o penetrarvi⁶⁷⁹. Per quanto

⁶⁷⁴ H. DAMISCH, *Ruptures/Cultures*, cit., p. 26.

⁶⁷⁵ Elencherà volta per volta, e in un ordine che può sembrare necessario, i pretesi bisogni naturali della specie, reinventando l'agricoltura, l'allevamento, la scansione del tempo, le arti meccaniche, la ceramica, la navigazione, ecc.

⁶⁷⁶ *Ivi*, p. 28.

⁶⁷⁷ Per lo stesso motivo, se si dà da leggere quest'opera ai bambini è per informarli, secondo Damisch, che non ci sono più modi per concepire la condotta degli affari umani, e che, trattandosi di rifare il mondo, meglio sarebbe conformarsi al modello ricevuto. Cfr. *Ibidem*.

⁶⁷⁸ A cominciare dal suo corpo. Lo dimostra il suo domandarsi come sarebbe stata la sua vita se non avesse salvato nulla dal naufragio. Sarebbe stato costretto a vivere come un vero naufrago, ad esempio nudo, condizione alla quale l'autore non espone Robinson che per un breve lasso di tempo nella consapevolezza che questi non avrebbe potuto sopportarlo.

⁶⁷⁹ *Ivi*, p. 29.

distante dalla società, Robinson è e rimane in effetti un essere sociale. Lo dimostra il fatto che quando riuscirà ad associare una persona alla sua vita, non sarà per stringere con questa rapporti di eguaglianza o costruire con lo stesso uno stato selvaggio, ma per subordinarlo al suo potere. Pur avendo conosciuto la schiavitù presso i pirati di Sale, pur essendosi trovato nella necessità di lavorare con le sue mani per reinventare i cardini della cultura, Robinson rimane infatti *maître*. Uomo civile, dunque sociale, ma anche uomo della disuguaglianza, della storia, della cultura, nella misura in cui queste hanno, come punto di partenza e spinta permanente, la vittoria del padrone sullo schiavo⁶⁸⁰.

Damisch giunge a questo punto al cuore della sua riflessione, interrogandosi circa lo spazio e il ruolo che l'esistenza ricostruita e preservata da questo naufrago riconosce all'arte. Nulla nel romanzo ci autorizza a riconoscere al solitario Robinson un'esigenza o una preoccupazione di ordine estetico; nulla, almeno nel senso che di questa ci impone la cultura occidentale⁶⁸¹. Le uniche preoccupazioni estetiche del protagonista sembrano infatti legate all'utile e al consumo, deplorando questi di non saper tornire vasi adatti alla loro funzione, e provando un grande piacere nel vedersi alla testa di provvigioni considerevoli⁶⁸². Quella che ci descrive Defoe è un'esistenza in cui non c'è posto che per considerazioni di carattere utilitario; in cui non c'è nessuna possibilità per un'arte che non sia funzionale e meccanica; nessun margine in cui possa farsi strada il desiderio o il bisogno di una scrittura altra rispetto a quella del diario di bordo.

Rispetto a queste considerazioni, Damisch avanza due ipotesi di lettura la cui apparente contraddizione cela in realtà una ragione unica, che ci conduce all'essenza stessa che l'autore riconosce all'arte. Per quale motivo non c'è posto per l'arte nella vita solitaria di Robinson? Per il suo carattere artificiale o per il pericolo che essa poteva recare con sé? Perché, se il naufrago era stato messo in condizione di non conoscere che dei bisogni veri, l'arte avrebbe risposto a un bisogno creato dal naufrago, in quanto tale

⁶⁸⁰ H. DAMISCH, *Ruptures/Cultures*, cit., p. 31.

⁶⁸¹ *Ivi*, p. 32.

⁶⁸² *Ibidem*.

artificiale? O perché questa, pur nascendo sul terreno della cultura, pretende sempre di spingere altrove le sue radici⁶⁸³?

Simili interrogativi avevano sollecitato probabilmente lo stesso Paul Valéry, il quale, spingendosi oltre i confini del racconto di Defoe, aveva profetizzato l'avvento di una fase estetica nella stessa esistenza del naufrago. Una volta acquisita una condizione di abbondanza da identificare con la cultura, Robinson sarebbe stato minacciato⁶⁸⁴ dalla riscoperta delle arti e delle lettere; avrebbe cominciato col ricordare i libri letti e la musica ascoltata, impegnandosi dapprima a ricostruirli nella memoria, per cercare solo successivamente di prolungarli e crearli, o meglio di creare nel prolungamento di quanto serbava⁶⁸⁵. Ricordare, prolungare, creare; se sono questi i termini entro i quali sarebbe chiamata a giocare ed esaurirsi l'esperienza estetica di Robinson, risulta difficile riconoscervi una possibile minaccia. Nulla, in effetti, in questa modalità di creazione avrebbe potuto disturbare il corso della vita del naufrago, confermando piuttosto la sua permanenza nel cerchio della cultura e il tentativo di preservare i legami con il suo passato di essere sociale. Eppure proprio nel verbo minacciare è iscritta l'azione e la funzione che Damisch riconosce all'arte, giacché se l'arte e la letteratura rischiano di minacciare la regolarità del pensiero di Robinson, non è sotto l'apparenza del museo immaginario o di un'eredità da continuare, quanto piuttosto per la potenza di alienazione che le abita, per il fermento di contestazione che costituisce la loro spinta e che fa di ogni uomo che le segua l'ultimo degli uomini; un uomo destinato a vivere in un isolamento ben più radicale di quello descritto da Defoe, e che fa della sua estraneità la radice e l'essenza della sua stessa arte. Quale dunque il volto e il destino di un tale uomo *denaturé*? Quale il carattere di un'arte che risponda a una necessità altra rispetto a quelle della cultura e della natura⁶⁸⁶? Questi i quesiti con cui Damisch chiude il saggio e che preludono alla scoperta di un uomo che ha compiuto il suo naufragio senza lasciare terra, sperimentando sul suolo della stessa cultura il bisogno ineliminabile del ritorno all'arte. Solitario per deliberazione e non per costrizione naturale, in

⁶⁸³ *Ivi*, p. 33.

⁶⁸⁴ Il termine è di Valéry ed è molto significativo.

⁶⁸⁵ H. DAMISCH, *Ruptures/Cultures*, cit., p. 33.

⁶⁸⁶ *Ivi*, p. 34.

disparte dalle imprese collettive perché troppo preoccupato a vedere con i suoi occhi, Jean Dubuffet avrebbe fatto esperienza del naufragio nel 1942.

“N’ayant rien sauvé du naufrage [...] hormis un lot d’objets et fournitures hétéroclites: de vieilles boîtes et pots, les uns vides, d’autres remplis de colles et vernis, quelques brosses à enduire, un filet à papillons, une paire de ciseaux, quantité de toile et papier, de l’encre, des livres en pièces et fragments, et encore - il faut le dire - du tabac à profusion, de quoi tenir plusieurs années. D’armes pour se défendre, point besoin il s’en convaincra bientôt: une bonne trique y suffira, dont la correspondance du peintre démontre assez qu’il la sait manier avec dextérité. Et aussitôt occupé à explorer le rivage et ses abords, anxieux de découvrir dans le sable une empreinte de l’homme (ou d’y inscrire sa propre trace?). Puis, ayant trouvé abri, convoquant en effigie, sur les murs assez peu platoniciens de sa caverne, ses amis et connaissances, et aussi quelques nudités féminines, comme s’il entendait conjurer par la vertu des images une solitude qu’il prévoit irrimédiable. Mais passant outre à ces humeurs magiciennes - pour y revenir une autre fois, quand le souvenir de la ville, de ses façades et ses vitrines, se fera trop pressant -, confectionnant ensuite quelques tables à son idée et usage, compagnes en effet les mieux assidues, assises premières pour le travail de philosophie, avant de quitter son poêle et partir à la découverte de son royaume, dans l’idée d’en recenser les sites et tenir registre de ses sols et habitants, ruminants pour la plupart, et l’intention peut-être d’établir à l’intérieur des terres et dans un lieu choisi une résidence secondaire où passer à son gré les moins de l’année les plus rudes (et renchéir encore sur la solitude où il était réduit ?). Enfin, après s’être assuré, à force de patience et d’ingéniosité, les éléments de sa subsistance, poussant l’industrie jusqu’à reconstruire à l’entour de soi les apparences du décor de l’existence civilisée, sinon bourgeoise, et réunissant - pour en user à sa façon, qui est toute d’imagination ou. Il dit très bien : d’*utopie* - nombre d’utensiles, balances et brouettes, outils de toute espèce, bouteilles, tasse de thé, pendules, cafetières, et j’en passe, voire - pour feignant d’y céder, mieux tromper en lui le désir d’évasion - quelque bateau⁶⁸⁷”

Difficile non riconoscere in questa poetica descrizione della vita di Dubuffet il percorso della sua produzione artistica, dalle *Marionettes de la ville et de la campagne* (1942-1945) fino a *Hourloupe* (dal 1962) passando per

⁶⁸⁷ H. DAMISCH, *Ruptures/Cultures*, cit., pp. 36-37.

Mirobolus, Macadam et Cie (1945-1946), *Corps de dames* (1951), *Tables paysagées, Pierre philosophiques* (1950-1952) etc.

Uomo della rottura Dubuffet è il vero Robinson, come dice Damisch, o il Robinson intellettuale, volendo seguire una definizione di Valéry. Se il protagonista del romanzo di Defoe non fa che ricostruire la cultura che era stata la sua, al fine di giustificarne la necessità in una ritrovata freschezza, il lavoro di Dubuffet dimostra il carattere non necessario della nostra cultura e la possibilità per questa di fondarsi su altri principi; primo tra tutti quello di arte, da indagare in relazione alla nozione di cultura, al fine di comprendere la natura di questo rapporto, e ancora le ragioni che spingono la seconda a inglobare la prima e le conseguenze che un tale asservimento comporta su quest'ultima.

Il naufragio destabilizzante che Dubuffet realizza nei suoi lavori è molto prossimo a quello cui va incontro Damisch quando sceglie di interrogare la storia dell'arte nelle sue certezze. Quest'ultimo si chiede infatti: e se la cultura fosse fatta per impedirci di riconoscere l'arte lì dove questa si trova? Se questa non si riducesse ai cataloghi delle muse? Se non amasse dormire - come dice Dubuffet - nei letti che le abbiamo costruito, né stabilirsi nei recinti che la cultura le assegna per rinchiudere creatore e consumatore entro circuiti predefiniti? Cosa resterebbe, in tali circuiti, di un'arte abituata a vagabondare, a rompere ogni itinerario, a battere sentieri inesplorati per dissimulare le tracce dei percorsi appena compiuti⁶⁸⁸?

Damisch sa bene che la cultura, quando pretende di ridurre le opere allo statuto di oggetti da museo, in grado di offrire materia a inventari e cataloghi, non mira che ad annullarne gli effetti, a privare le opere del loro rumore, facendo di un'illuminazione calcolata il modo migliore per abbagliare la luce che in quelle lavora per manifestarsi. Considerare l'arte come oggetto di studio o di curiosità è infatti il modo più efficace per far dimenticare che essa, nel suo fondo, è conoscenza, e in quanto tale possiede un potere destabilizzante⁶⁸⁹. La cultura fa schermo all'arte, dissimulando la funzione e la necessità che costituiscono la sua stessa ragion d'essere; uno schermo che dovremmo riconoscere come rovescio e condizione dello stesso progresso dell'*esprit*; un ostacolo che la cultura interpone tra la sua

⁶⁸⁸ H. DAMISCH, *Ruptures/Cultures*, cit., p. 40.

⁶⁸⁹ *Ivi*, p. 41.

figura attuale e quelle del proprio passato, al fine di ignorare il peso delle sollecitazioni provenienti da queste ultime ed evitare qualsiasi insorgenza⁶⁹⁰. Schermo tanto più necessario se consideriamo che l'arte, diversamente da quanto la nostra cultura ci ha abituato a credere, ha meno a che fare con *l'au-delà* del concetto che con il suo *en deça*, legata come è a quel fondo primordiale e pericoloso che la cultura ha progressivamente schermato e che tuttavia costituisce il suo stesso terreno d'origine⁶⁹¹.

Il panorama che l'autore descrive è quello di un *esprit* tanto alienato nella cultura da ignorare tutto della propria preistoria, e non voler conoscere altro avvenire se non quello del concetto; un'arte ormai priva del suo peso e della sua realtà, che ha accettato di prolungare il suo regno lavorando non più per proprio conto, ma per quello del pensiero, sottomettendosi ai suoi ordini, ai suoi esami, e arrivando persino a mettere in dubbio la propria necessità e legittimità⁶⁹².

Tali osservazioni sembrerebbero confermare la veridicità dell'assunto hegeliano circa la presunta morte dell'arte. In realtà esse si rivelano il punto d'avvio di una riflessione in grado di mostrare per quest'ultimo un nuovo livello di lettura, o meglio di porci in una prospettiva scevra dalle abitudini culturali con le quali siamo soliti considerare l'enunciato del filosofo. Dovremmo innanzitutto domandarci, ci spiega Damisch, a quale arte Hegel faccia riferimento, di quale arte preconizzi la morte. Solo così potremmo comprendere come, lungi dal profetizzare una presunta morte dell'arte, questi abbia descritto un cambiamento⁶⁹³ la cui radicalità spiega il fraintendimento di cui le sue parole furono oggetto. Hegel aveva affermato:

« Mais comme notre culture n'est justement pas caractérisée par un débordement de vie, et que notre esprit et notre âme ne peuvent plus retrouver la satisfaction que procurent les objets animées d'un souffle de vie, on peut dire que ce n'est plus en nous plaçant au point de vue de la culture, de *notre* culture, que nous serons à même d'apprécier l'art à sa juste valeur, de nous rendre compte de sa mission et de sa dignité⁶⁹⁴ ».

⁶⁹⁰ H. DAMISCH, *Ruptures/Cultures*, cit., p. 42.

⁶⁹¹ *Ibidem*.

⁶⁹² *Ivi*, p. 43.

⁶⁹³ Il termine sarà da preferire a quello di passaggio per l'idea di continuità che quest'ultimo reca in sé.

⁶⁹⁴ H. DAMISCH, *Ruptures/Cultures*, cit., p. 42.

Quello che Hegel profetizza è dunque meno la fine che un inizio, meno la descrizione apocalittica della fine di un regno che la fiduciosa profezia dell'avvento di un altro. Un regno forse sempre esistito, ma che una cultura assillata dall'idea della continuità ha scelto di non considerare, incapace come era di sostenere il suo sguardo, e troppo timorosa per accettare di confrontarsi con quel fondo al quale aveva faticosamente dato figura. Per poter apprezzare l'arte, o meglio quest'arte⁶⁹⁵, sarà dunque necessario acquisire un punto di vista esterno alla cultura, un punto di vista trasversale che ci permetta di cogliere arte e cultura nel loro *affrontement*⁶⁹⁶, senza cedere all'illusione della corrispondenza che definisce ogni *trompe l'oeil*.

A questo alludeva probabilmente Hegel, quando descriveva la difficoltà di astrarsi da questa prospettiva, a meno di non rifare la propria educazione e ritirarsi in una solitudine che permetta di ritrovare il paradiso perduto. E proprio questo tentarono di fare, in tempi e modi diversi, due artisti come Gauguin e Dubuffet, l'uno partito alla volta di Tahiti, l'altro restando nel cuore dell'Europa post bellica, entrambi accomunati dal desiderio di ritrovare quella verità selvaggia che la cultura aveva schermato, e che questi sapevano o speravano sopravvissuta. Certo è che se l'arte possiede una verità ultima e selvaggia, se la sua essenza si esercita in un *affrontement* alla cultura cui non potrà trovare altra soluzione se non l'esilio, come stupirci che il Robinson di Defoe non abbia velleità artistiche? In quale modo colui che si preoccupava di mantenere i legami con la cultura, di non oltrepassare i confini che essa aveva stabilito per distinguersi dalla natura, avrebbe potuto fare spazio a un'attività che recava in sé la memoria del fondo primitivo e il potere destabilizzante della contestazione? Per la sua capacità di fare appello al fondo e farlo emergere tra le figure, questa avrebbe infatti prodotto effetti contrari a quelli desiderati da Robinson, meritando in questo modo l'appellativo di minaccia che gli attribuisce Valéry. Damisch arriva infatti a chiedersi cosa sarebbe accaduto se Robinson si fosse abbandonato

⁶⁹⁵ È possibile che la considerazione di questo tipo di arte ci fornisca la prospettiva e gli strumenti utili a una rilettura di tutta l'arte, anche di quella che siamo soliti considerare tradizionale.

⁶⁹⁶ Il termine dovrà essere inteso in tutto il suo significato, quindi non solo uno davanti all'altro, ma anche uno contro l'altro, come suo contraltare, contraddittore, l'arte contro la cultura, al suo cospetto. Cfr. *Le grand Robert de la langue française*, Le Robert, Paris 1985.

all'arte, e se, libero dagli sguardi censori della società, avesse lasciato a quest'ultima la possibilità di esprimersi in ognuna delle sue conseguenze⁶⁹⁷. Ne sarebbe nata, probabilmente, un'arte che in funzione dei nostri schemi culturali avremmo esitato a riconoscere come tale, ma avrebbe almeno rappresentato l'unico bisogno naturale, non indotto dalla cultura, scoperto da Robinson durante il suo isolamento forzato.

Tuttavia, quella soglia tra natura e cultura che Robinson non osò varcare, la sola che gli avrebbe permesso di accedere all'origine e alla necessità dell'arte, fu attraversata da Dubuffet a prezzo di un vero isolamento. Da quest'ultimo e dal suo lavoro l'artista deriverò la possibilità di preservare l'avvenire dell'opera⁶⁹⁸, e la sua verità, non tanto come forma quanto come esigenza e operazione⁶⁹⁹. Per Dubuffet l'arte è infatti prima di tutto necessità, e trae da quel fondo primitivo il coraggio e il dovere di opporsi ai circuiti chiusi della cultura. Non stupisce pertanto la sua insofferenza nei confronti dei dadaisti, convinti che l'ordine che la cultura impone all'*esprit* si fosse esteso al punto da non lasciare più spazio all'arte; che questa si fosse esaurita al punto da non possedere altra necessità al di fuori di quella che la cultura le conferisce, altro effetto al di fuori di quello illusorio e convenzionale attribuitole dall'allucinazione collettiva⁷⁰⁰. Proprio nel rapporto che l'arte stabilisce con la cultura si misura in effetti lo scontro tra Duchamp e Dubuffet: mentre per il primo è il riconoscimento sociale e l'accesso entro il cerchio della cultura a fare di un oggetto qualsiasi un'opera d'arte, al secondo non interessa né il prodotto né l'esposizione, quanto il lavoro che produce l'opera e *brouille* le stesse piste della cultura. Dove per il primo la parola arte conserva un senso di derisione, per il secondo essa ha tutto il peso e la concretezza della necessità: funzione in cui lo spirito si chiude per provare i suoi *ressorts* segreti; delirio in cui si lascia prendere per ritrovare il senso e il fondamento della nozione stessa di verità;

⁶⁹⁷ H. DAMISCH, *Ruptures Cultures*, cit., p. 44.

⁶⁹⁸ Damisch parla di opera e non di arte. In effetti Dubuffet dovrà passare attraverso la scissione della nozione di opera d'arte, mettere in esame i due componenti distintamente per rifondarli e ristabilire su nuove basi la loro unione. Cfr. IDEM, *L'oeuvre, l'art, l'oeuvre d'art*, suivi de *Méthode seconde*, in "Mercure de France", n. 1215 (Janvier 1965), pp. 100-113; faremo riferimento all'edizione contenuta in *Ruptures/Cultures*, cit., pp. 177-189.

⁶⁹⁹ IDEM, *Ruptures/Cultures*, cit., p. 44.

⁷⁰⁰ *Ivi*, p. 46.

bisogno destinato a rompere le misure della cultura per riscoprire quelle dell'arte⁷⁰¹.

Proprio la necessità costituisce il vero motivo dell'interesse di Damisch per l'arte di Dubuffet. A questi riconosce in particolare il merito e il coraggio di aver osato minacciare la cultura sul duplice fronte antropologico e sociale. Disvelando la verità selvaggia dell'arte, egli costrinse infatti la cultura a prendere coscienza di quel fondo primordiale che la cultura rinnega, e di cui diversamente l'*art brut* dimostra la sopravvivenza dietro e tra le sue figure. Il disvelamento di tale natura primitiva costituisce in realtà solo una delle minacce condotte alla cultura ad opera dell'*art brut*. A questo si sovrappone infatti il valore di denuncia sociale assolto dalla stessa. Proprio perché lavora al di fuori della cultura, l'*art brut* mira infatti a metterne in discussione i principi, primo tra tutti quello relativo alla divisione del lavoro sul quale la società si fonda, e la cultura si stabilisce come affare appannaggio di un'*élite* di specialisti⁷⁰².

Se infatti il desiderio di Dubuffet era ricondurre l'arte nelle strade e renderla alla gente, sarà giusto dire che i maestri dell'*art brut* sono meno pittori e scrittori che gente che si dedica alla pittura e alla scultura; motivo per cui la stessa storia dell'arte avrà difficoltà a classificare e a relazionarsi con un'arte nata e destinata a vivere al di fuori dei suoi circuiti. In realtà, secondo Damisch, la difficoltà incontrata da quest'ultima sarebbe legata all'impossibilità di considerarla senza vedere messi in discussione i principi e gli obiettivi dai quali la disciplina trae la sua stessa ragion d'essere⁷⁰³. Dopotutto come avrebbe potuto considerarla, senza vedere contestato il sigillo ideologico sul quale essa stessa si fonda? Come ammettere che l'arte è affare di ciascuno, e che l'impulso da cui deriva è la cosa più condivisa al mondo, mentre la società e la cultura cui lei stessa partecipa lavora, al contrario, per distribuirla sotto specie di doni a chi di diritto e per propri fini⁷⁰⁴? L'*art brut* ha probabilmente una storia che si dissocia da quella delle arti culturali, se è vero che le opere presentateci sotto questa etichetta lasciano emergere principi e proposizioni che non saprebbero trovare posto

⁷⁰¹ Ivi, p. 47.

⁷⁰² H. DAMISCH, *Ruptures/Cultures*, cit., p. 51.

⁷⁰³ Ivi, p. 52.

⁷⁰⁴ *Ibidem*.

nella nostra cultura. Una cultura di cui queste produzioni si impegnano a rivelare il fondo, e che contribuiscono a far apparire come una figura arbitraria e convenzionale tra le molte altre possibili⁷⁰⁵. Non è dal punto di vista della cultura che dovremmo dunque guardare questa produzione, pena il replicare l'assunto di una presunta morte dell'arte. Fatte per condurre l'*esprit* a una conversione radicale, queste opere impongono l'acquisizione di un punto di vista tanto nuovo quanto esterno; l'unico in grado di comprendere quello sguardo sul mondo che faceva di Dubuffet il sopravvissuto di un naufragio compiuto senza lasciare le coste; modo nuovo di guardare il mondo, come se fosse per la prima volta, o di ricostruirne uno nuovo, il tutto restando rigorosamente a terra.

Queste osservazioni si rivelano interessanti, poiché permettono di comprendere tanto il motivo dell'interesse di Damisch per l'arte di questo artista, quanto la struttura della raccolta. Lungi dal costituire il campo in cui esercitare il suo occhio di storico dell'arte, la produzione di Jean Dubuffet rappresenta infatti l'esplicitazione visiva di una ricerca che lo studioso conduce in termini concettuali, muovendosi lungo le frontiere che delimitano l'arte, la psicanalisi, la filosofia, l'etnologia. L'urgenza, comune a entrambi, di interrogare l'arte e la cultura nelle loro ultime intenzioni spiega per quale motivo l'arte di Dubuffet costituisca per Damisch meno l'oggetto d'indagine che l'interlocutore di una ricerca che egli conduce con strumenti e caratteristiche diverse. A conferma di tale affinità, basterà notare come il duplice fronte sul quale l'*art brut* minacciava la cultura corrisponde alle due direzioni entro le quali Damisch conduceva la sua indagine in quegli anni. Due campi, quello antropologico e sociologico, cui corrispondono le restanti sezioni della raccolta, e rispetto alle quali l'articolo dedicato a Dubuffet si qualifica non solo come apertura, ma come *trait d'union* in grado di tenere insieme tutti i fili del testo.

⁷⁰⁵ H. DAMISCH, *Ruptures/Cultures*, cit., p. 52.

VI.1.c Arte e cultura, resistenza e inquisizione

La seconda sezione, iscritta sotto il titolo di *Appropriations*, possiede contenuti di natura sociale, e contribuisce a definire cos'è l'arte e il rapporto che questa stabilisce con la cultura nell'ottica dello storico dell'arte alsaziano. Dedicata a problemi dedotti dall'attualità, e totalmente centrata sul punto di vista di Damisch⁷⁰⁶, la sezione permette di apprezzare l'analogia con le posizioni di Dubuffet analizzate nella prima parte⁷⁰⁷.

La sezione contiene due articoli originariamente pubblicati sulle riviste "Les temps modernes" et "Mercure de France", cui l'unità della nuova edizione restituisce la capacità di tratteggiare alcuni caratteri della Francia degli anni Sessanta. Gli articoli, rispettivamente *La culture de poche*⁷⁰⁸ e *Le langage de la pénurie*⁷⁰⁹, mirano in particolare a smascherare l'illusoria virtù del boom delle edizioni economiche, diffuse in Francia sotto il nome di *livre de poche*⁷¹⁰.

Le precauzioni espresse da Damisch fin dalle prime righe non lo salvarono dalle accuse di elitarismo e dalle critiche, che finirono per associare le sue proposizioni a quelle storicamente più celebri condotte da Platone e Nietzsche, rispettivamente, contro la scrittura e la stampa⁷¹¹. La lettura dei testi riscatta in realtà l'autore da qualsiasi velleità reazionaria⁷¹², mentre si trovano al suo interno le chiavi per comprendere il senso delle parole degli

⁷⁰⁶ Questa volta è lui il naufrago che rimane a terra, l'uomo che osserva la realtà contemporanea.

⁷⁰⁷ A Damisch l'artista lascerà il compito di introdurre e curare le sue pubblicazioni.

⁷⁰⁸ H. DAMISCH, *La culture de poche*, in "Mercure de France", n. 1213 (nov. 1964), pp. 482-498; riedito in *Ruptures/Cultures*, cit., pp. 57-73.

⁷⁰⁹ IDEM, *Le langage de la pénurie*, in "Les Temps modernes", n. 228 (mai 1965), *Le livre de poche*, pp. 1965-1979; riedito in *Ruptures/Cultures*, cit., pp. 75-90.

⁷¹⁰ La categoria del *livre de "poche"* è un'invenzione inglese; i primi Penguin book apparvero nel 1935, e il movimento avrebbe conquistato velocemente l'Europa se la guerra non avesse arrestato bruscamente il suo immediato successo. Qualche anno dopo la Liberazione, questa tipologia di libro fece la sua timida apparizione in Francia, dove nel 1949 era possibile acquistare *Un rude hiver* di Raymond Queneau nella sua versione plastificata. In realtà, a causa di una situazione non ancora matura e dell'assenza di sufficienti mezzi di diffusione, il *Livre Plastique* scomparve molto presto dai cataloghi. Solo nel 1953, grazie alle potenti risorse finanziarie e alla struttura distributiva della società Hachette, fu possibile lanciare su grande scala la prima collezione francese di tascabili: il *Livre de Poche*. A partire da questo momento, le cifre di vendita non hanno fatto che aumentare, e, sebbene non sia più la sola, questa società continua oggi a occupare un posto preponderante nel mercato editoriale dei libri economici.

⁷¹¹ L'articolo pubblicato su "Mercure de France" nel 1964 costituì l'avvio di un dibattito condotto l'anno successivo tra le pagine della rivista "Les temps modernes". Cfr. I due numeri di "Les temps modernes" dedicati al *livre de poche* (n. 227 e 228, avril e juin 1965).

⁷¹² Vedremo al contrario come il suo progetto si configuri come rivoluzionario.

stessi filosofi. In tutti e tre i casi non si tratta infatti di condannare l'avvento di una tecnica, quanto piuttosto di svelarne il progetto e valutarne le conseguenze. Per questo motivo, senza disconoscere i benefici apportati dall'industria editoriale, e senza cadere nella condanna del consumo generalizzato del materiale stampato, Damisch svela i *ressorts* di un'impresa troppo semplicisticamente salutata come l'accesso della società di massa alla cultura. Come dimostra l'autore, pur derivando e partecipando dell'industria di comunicazione di massa, il libro economico⁷¹³ non avrebbe dato vita, diversamente dal cinema, dalla radio o dalla stessa stampa, a una forma di espressione che fosse espressione della società di massa nata dall'industrializzazione⁷¹⁴. Se di quest'ultima utilizza infatti le tecniche, è per metterle al servizio della cultura libresco più tradizionale, mentre ciò che ci viene proposto per qualche centesimo sono le stesse opere che, con una terminologia tratta dalla moda, Damisch definisce della *haute culture*. Questa constatazione va di pari passo con la consapevolezza che libro tascabile e libro da biblioteca non potranno mai sovrapporsi, né l'uno offrirsi come sostituto dell'altro. Il primo deriva infatti la sua esistenza da una differenza che, nello stesso momento in cui finge di sormontare, sottolinea attraverso la relazione ambigua che esso intrattiene con la sfera riservata e prestigiosa della *haute culture*⁷¹⁵.

Nuove tecniche, dunque, per vecchi testi, e conservazione di uno scarto nel quale precipita qualsiasi possibilità di fare di questo oggetto lo strumento in grado di ridefinire il ruolo del libro nella società di massa⁷¹⁶. Progetto affine per utopia a quello indicato da Jean-Paul Sartre, che credeva, o forse sperava di fissare a propri fini gli strumenti di comunicazione di massa; di conquistarli per raggiungere un altro pubblico e svegliarlo al bisogno di leggere⁷¹⁷.

⁷¹³ Indicheremo in questo modo il *livre de poche*, preferendo questa formula alla traduzione più letterale di libro tascabile, per l'indicazione economica che contiene in sé.

⁷¹⁴ H. DAMISCH, *Ruptures/Cultures*, cit., p. 58.

⁷¹⁵ *Ivi*, p. 59.

⁷¹⁶ In questo senso Damisch proponeva un'analisi di carattere sociologico, volta a comprendere le motivazioni che spingevano lettori, cui la stessa opera era proposta simultaneamente nell'edizione ordinaria ed economica, a privilegiare una spesa supplementare. Osservava infatti come la pubblicazione in edizione tascabile di un titolo di dominio corrente avesse l'effetto di far aumentare le vendite dello stesso testo nell'edizione tradizionale. Cfr. *Ivi*, p. 60

⁷¹⁷ *Ivi*, p. 78.

Tuttavia, se l'utilizzo di queste tecniche ha prodotto dei cambiamenti, questi hanno corrisposto alla trasformazione del libro in prodotto, del lettore in consumatore, il primo essendo concepito tanto bene da poter essere proposto al secondo con gli stessi metodi di un pacchetto di detersivi⁷¹⁸. Libro dunque come prodotto finalizzato alla vendita, fatto per essere offerto agli sguardi e immediatamente riconoscibile dalla sua esteriorità. Da qui derivano alcune delle differenze che distinguono il libro tascabile dal suo corrispondente nobile, e che malgrado l'apparente semplicità permettono di meglio definire le ragioni e le conseguenze di quello scarto. Mentre il libro classico sembra essere fatto per conservare nelle sue pagine una parola addormentata che spetterà al lettore risvegliare, il suo omonimo tascabile si rivela eccessivamente *bavard*. Allo stesso modo, se la rilegatura protegge il primo da sguardi indiscreti - la decorazione comincia solo nella pagina del titolo - il libro tascabile manifesta da subito il contenuto celato. L'associazione di parola e immagine, usuale nelle copertine di quest'ultimo, piuttosto che proteggere la parola ha in effetti il compito di offrirla, di pubblicizzarla⁷¹⁹. Queste caratteristiche formali, apparentemente anodine, costituiscono l'indice di una trasformazione del prodotto culturale libro in bene da consumare e acquistare indipendentemente dal reale bisogno⁷²⁰. A nulla vale ricordare come nel corso della storia il libro sia sempre stato una merce, giacché ciò che Damisch intende mettere in discussione non è la possibilità di riconoscere a tale prodotto un valore di mercato, quanto la tendenza a fare di quest'ultimo il suo primo e unico valore. Il problema non è che il libro sia considerato *anche* come una merce, ma che lo sia solo e prima di tutto come tale⁷²¹. In questo modo infatti il libro partecipa a pieno titolo a quella società dell'abbondanza che ci invita ad acquistare prodotti che non consumeremo mai, e di cui non abbiamo reale bisogno⁷²². Ciò che il libro tascabile ci vende non sono solo le immagini delle sue copertine, ma anche e soprattutto l'immagine di un bisogno in cui l'acquirente è chiamato a riconoscersi. Allo stesso modo, ciò che quest'ultimo acquista non è tale o tal'altro capolavoro,

⁷¹⁸ *Ivi*, p. 60. È difficile non pensare al *Brillo Box* realizzato da Andy Warhol, e non per una mera assonanza quanto per il progetto che era alla sua origine, e che traeva la propria ragione d'essere dalla serialità della coeva produzione industriale.

⁷¹⁹ H. DAMISCH, *Ruptures/Cultures*, cit., p. 57.

⁷²⁰ *Ibidem*.

⁷²¹ *Ivi*, p. 79

⁷²² *Ivi*, p. 62.

quanto l'accesso a una cultura aristocratica in cui si iscrive una modalità di relazione con la letteratura e un modello di uomo colto tanto inediti quanto inversi. Lì dove il libro tradizionale riceveva infatti esistenza e titolo di parola dalla voce che sapeva prestargli il suo lettore, in questo caso è l'oggetto libro a conferire a quest'ultimo uno *status* culturale; tutto ciò nella conservazione di uno scarto che, dietro l'illusione di una partecipazione, relega il lettore nella posizione meramente passiva del consumatore⁷²³.

Non solo dunque l'utilizzo delle tecniche di produzione di massa sarebbe stato incapace di produrre una cultura alternativa, ma avrebbe contraddetto gli stessi obiettivi della cultura di massa. Limitandosi a distribuire gli stessi prodotti della *haute culture*, tali tecniche avrebbero distrutto quella separazione tra cultura aristocratica e cultura popolare che aveva permesso a quest'ultima di sopravvivere, e nella quale si iscriveva la stessa possibilità di un riscatto⁷²⁴. L'ideologia della partecipazione avrebbe avuto la meglio su quella della contestazione, lasciando invariato quel rapporto tra consumatori e produttori della cultura in cui si iscrive la separazione tra lavoro intellettuale e lavoro fisico nella quale Marx riconosceva l'obiettivo ultimo e risolutivo della rivoluzione⁷²⁵. Proprio facendo appello a categorie marxiste, Damisch distingue in tale rapporto tre tappe fondamentali. In una prima fase di industrializzazione, corrispondente al momento in cui la manifattura si impossessò dei mestieri associando artigiani fino a quel momento indipendenti, le masse sarebbero state tenute a distanza dalla cultura. L'ideologia delle classi dominanti avrebbe informato il corpo sociale attraverso un gioco di esclusione che lasciava campo libero alla diffusione, tra le classi indipendenti, di un'ombra di cultura solitamente ascritta sotto il nome di letteratura d'evasione. Quando, con lo sviluppo della grande industria, la classe operaia cominciò a prendere coscienza di se stessa, ciò non fu per rivendicare la sua parte all'eredità culturale, né il libero accesso alla letteratura *savante*, quanto piuttosto per costituire un'autonoma ideologia di denuncia⁷²⁶. Un progetto, questo, tanto utopico quanto rivoluzionario, al quale sarebbe invece seguita la trasformazione

⁷²³ H. DAMISCH, *Ruptures/Cultures*, cit., p. 62.

⁷²⁴ *Ivi*, p. 63.

⁷²⁵ *Ivi*, p. 84.

⁷²⁶ *Ibidem*.

dell'insieme dei produttori in una massa di consumatori virtuali. L'industria culturale fece passare infatti il suo pubblico dall'esclusione al consumo, senza averlo mai associato alla produzione dei beni culturali. In questo senso, fa notare Damisch, e contro i pronostici di Hegel⁷²⁷, la dialettica del padrone e dello schiavo avrebbe conosciuto una trasformazione imprevedibile: lo schiavo fu invitato a consumare i prodotti del suo lavoro fino a quel momento appannaggio del padrone, distruggendo il proprio desiderio per soddisfare quello indotto dal suo stesso padrone⁷²⁸.

Lungi dal giustificare un'accusa di reazionario elitarismo, le parole espresse da Damisch in queste pagine testimoniano un desiderio di carattere rivoluzionario. Si tratta di ricordare al pubblico la vera funzione dell'arte, il suo valore di rottura in seno alla cultura, di farne uno strumento in grado di restituire libertà a una massa passiva. Al di là delle possibilità mancate, l'analisi dello studioso mira in effetti ad analizzare le trasformazioni che la cultura ha subito, subisce o rischia di subire una volta intrapreso il canale del libro tascabile⁷²⁹.

In questo senso le riflessioni su questo prodotto hanno il merito di disvelare ciò che Damisch intende per cultura⁷³⁰, quali origini e funzioni egli le attribuisca. L'essenza della cultura sembra coincidere al suo dispiegarsi su un fondo che non saprà offuscare completamente, al suo iscriversi in uno spazio che non potrebbe dominare nella sua interezza senza negarsi in quanto cultura. Lungi dal costituire solo l'insieme degli strumenti materiali e intellettuali di cui l'uomo dispone per dominare la natura, per intrattenere con i suoi simili degli scambi regolari e formarsi di se stesso un'immagine in grado di rassicurarlo, questa si definisce, secondo lo studioso, per la decisione che la porta ad opporsi alla natura nelle sue molteplici forme. Movimento necessariamente deluso, e senza tregua ricominciato, che nasce da una mancanza e muove verso un al di là; verso quella presenza muta e

⁷²⁷ Secondo lo schema hegeliano sarebbe spettato allo schiavo, caduto in una condizione di servitù per non aver osato affrontare il suo avversario in uno scontro a morte, trasformare il mondo attraverso il suo lavoro e imporre la sua volontà a un padrone dedito al solo consumo.

⁷²⁸ H. DAMISCH, *Ruptures/Cultures*, cit., p. 85.

⁷²⁹ Sarebbe utile considerare l'attualità delle osservazioni espresse da Damisch e chiedersi se e cosa sia cambiato, a distanza di qualche decennio. Lo scarto temporale permetterebbe inoltre di misurare gli effetti del libro tascabile e verificare la veridicità delle conseguenze pronosticate dallo studioso.

⁷³⁰ La cultura cui si fa riferimento è quella intesa nella sua accezione più alta e nobile, distinta dunque dall'industria culturale, contro la quale Damisch muove le sue critiche.

sotterranea, il silenzio *bruissant du tourment de l'esprit*, in cui l'arte e il pensiero hanno il loro oriente, di cui la cultura si alimenta, ma che sempre la contesta e la nega⁷³¹.

Proprio rispetto a tale lavoro di appropriazione, allo sforzo finalizzato a sormontare una distanza e un'alienazione, il libro tascabile rappresenta una novità: se le opere sono infatti una presenza affascinante in cui il pensiero trova la sua vertigine, il libro tascabile ci persuade della possibilità di disporne senza sforzi, come accade con un qualsiasi prodotto nella società d'abbondanza. Un uso improprio della tecnica avrebbe portato alla riduzione dell'opera allo stato di prodotto pronto per essere consumato, facendo della cultura una presenza senza *au-delà*, in cui il negativo non avrebbe più posto⁷³². Sotto le sembianze di un piccolo libro, ci dice Damisch, è il pensiero e la cultura che ci vengono dati a consumare⁷³³, il tutto a totale discapito dell'essenza e della funzione dell'arte, e non senza che drammatiche conseguenze si profilino all'orizzonte. Proprio perché prodotto e strumento della società dell'abbondanza, il libro tascabile sembra infatti destinato a produrre una penuria culturale che ha nella prossimità la sua origine e nella privazione il suo tormento. Spogliando le opere di qualsiasi aura, e stabilendo un'illusoria familiarità con queste ultime, il libro tascabile non farebbe che fortificare il bisogno di ciò che nell'opera non può essere offerto al consumo, né divenire oggetto di un'appropriazione culturale; desiderio di ciò che si definisce come il movimento attraverso il quale *l'esprit* si libera all'opera per sfuggire al cerchio della cultura, per prenderne le distanze e metterla in discussione⁷³⁴.

Proprio la consapevolezza del carattere ineliminabile di tale bisogno permette tuttavia a Damisch di evitare i toni apocalittici, prevedendo le dinamiche di un'imminente reazione. In un'epoca che avrà visto apparire opere di pittura deliberatamente concepite per sfidare la riproduzione meccanica, e opere musicali destinate a resistere a ogni tipo di diffusione, l'autore non esclude l'avvento di uno scrittore in grado di scrivere un testo cui nessun libro tascabile potrebbe fare una preda, e la cui fruizione non

⁷³¹ H. DAMISCH, *Ruptures/Cultures*, cit., p. 64.

⁷³² H. DAMISCH, *Ruptures/Cultures*, cit., p. 66.

⁷³³ *Ibidem*.

⁷³⁴ *Ivi*, p. 70.

potrebbe procedere senza che vi si lasci qualche dente⁷³⁵. Di questa difficoltà lo stesso Damisch aveva fatto esperienza al cospetto delle opere di Dubuffet⁷³⁶. Opere che si qualificavano come l'espressione di una resistenza, davanti alle quali Damisch - è lui a raccontarlo - non poté provare né estasi né godimento, ma un turbamento che fu l'avvio e la ragione di una ricerca condotta per decenni senza alcuna possibilità, né ambizione di compimento. Libro o pittura, Damisch sa infatti che qualsiasi opera d'arte che sia veramente tale o ambisca di esserlo, impedirà di essere convertita in un'informazione o in un significato suscettibile di essere posseduto e consumato. È proprio questa, tuttavia, la dimensione che la cultura costituita tende ad annullare, riducendo il lettore allo stato di un consumatore bloccato entro il circuito delle istituzioni, del quale sarà importante inibire sia il desiderio di arrestarsi davanti al particolare, sia l'ambizione di varcare soglie predefinite.

Tali osservazioni non lasciano intendere né un timore, né una condanna della tecnica della riproduzione di massa da parte dello storico dell'arte alsaziano. Quest'ultimo è diversamente esplicito nel riconoscere come l'esigenza dell'opera debba trovare il modo di compiersi per le vie di una tecnica e di una retorica sempre nuove, purché queste rimangano libere da qualsiasi mira di utile e di efficacia. A questa stessa tecnica riconosce infatti il compito di sottrarre l'opera dal circuito della produzione e del consumo, e ancora la capacità di stabilire la stessa in una posizione marginale dello spazio culturale in grado di restituire alla creazione il suo potere, all'*esprit* il suo tormento, all'arte la sua capacità di contestazione⁷³⁷.

L'idea è che nell'arte vi sia qualcosa che oltrepassa la cultura, che la rende estranea a quest'ultima e la costituisce come avamposto di rifiuto e contestazione necessariamente al di fuori dei suoi circuiti. In effetti, se la cultura aveva fatto del libro tascabile lo strumento destinato a inibire qualsiasi desiderio di varcare soglie predefinite, lo aveva fatto nella consapevolezza delle minacce che un'autonoma espressione dell'arte rappresenta per la stabilità della cultura. In questo senso il libro tascabile

⁷³⁵ *Ivi*, p. 72.

⁷³⁶ Proverà lo stesso disorientamento al cospetto dei *Tressages* di François Rouan. Cfr. IDEM, *Voyage à Laversine*, cit. p. 115.

⁷³⁷ H. DAMISCH, *Ruptures/Cultures*, cit., p. 73.

non è che uno, forse il più recente, degli strumenti utilizzati da una cultura che avrebbe imparato a tollerare l'arte a condizione che questa rimanesse al suo posto e non contaminasse l'uomo ordinario. Damisch non esita a definire questa attività come inquisitoria⁷³⁸, facendo riferimento, per la sua descrizione, alle parole del curato nel *Don Quichotte* di Miguel de Cervantes. Intenzionato a far sparire tutti i testi considerati responsabili della follia del cavaliere, il curato deciderà infatti di salvare solo i capolavori, ordinando la distruzione di tutte le opere da questi derivate. Strano censore diremmo noi, capace di riconoscere alle opere in serie un valore corrosivo che noi saremmo tentati di attribuire in primo luogo ai loro modelli⁷³⁹. In realtà la scelta si rivela solo apparentemente bizzarra, motivata come è da precise intenzioni e proprio per questo indicata da Damisch come figura di censure ben più reali. Se l'inquisitore si preoccupa della ripetizione e non del capolavoro, è perché riconosce nella diffusione della prima il rischio di mettere l'uomo comune nella condizione di pensare. Isolare l'opera, o più semplicemente farne un unico, significa infatti privarla della sua forza, togliere alla sua parola qualsiasi possibilità d'eco, dunque renderla innocua.

Come già anticipato, l'episodio letterario serve a Damisch per introdurre i meccanismi alla base di inquisizioni reali, il cui aspetto esterno dissimula abilmente il progetto che è ne è alla base. Tralasciando volontariamente la censura esercitata dai servizi culturali nazisti, Damisch prende in esame quelle non violente, ma non per questo meno pericolose, messe in atto da biblioteche e musei. Segregati nei ripiani delle biblioteche o nelle sale dei musei, libri e opere vivrebbero in una dimensione auratica in grado di privarli di qualsiasi legame, e di qualsiasi effetto sulla realtà. Un isolamento che la cultura contemporanea ci mostra come funzionale alla loro

⁷³⁸ *Inquisitions* è in effetti il titolo della terza sezione della raccolta. Questa si apre con un breve saggio dedicato all'analisi comparata di due tipi di inquisizione e prosegue presentando figure di scrittori e artisti la cui attività si è contraddistinta per un forte carattere di rottura. Cfr. H. DAMISCH, *L'autre inquisition*, in "Mercure de France", n. 1200 (octobre 1963), pp. 426- 432; riedito in *Ruptures/Cultures*, cit., pp. 93-98; *Le dispositif dénoté traducteur*, in "Critique", n. 294 (novembre 1971), pp. 950-978; riedito in *Ruptures/Cultures*, cit., pp. 99-131; *Sous la fenêtre ou la coupe du poète*, in "T. X. T.", n. 6/7 (hiver 1974), *La démonstration Denis Roche*, pp. 23-31; riedito in *Ruptures/Cultures*, cit., pp. 133-141; *L'autre « ich » ou le désir du vide : pour un tombeau d'Adolf Loos*, in "Critique", n. 339-340 (août- septembre 1975), pp. 100-106; riedito in *Ruptures/Cultures*, cit., pp. 143-159.

⁷³⁹ IDEM, *Ruptures/Cultures*, cit., p. 95.

conservazione e adeguato al loro *status* di opere d'arte, ma di cui l'analisi di Damisch svela le vere intenzioni.

Il museo, in particolare, realizzerebbe il progetto degli inquisitori, attraverso un duplice processo teso a trasformare le opere in oggetti culturali, simulando per questi una perfetta convivenza. Accettate nel museo come unici e rivestite da un'aura, le opere vivrebbero all'interno dello stesso in un isolamento finalizzato a disattivare qualsiasi velleità di contestazione. La cosa più sicura sarà esibirli come oggetti unici, dunque inimitabili, presentandoli come *jalons* di una storia ideale in cui Rembrandt si accompagnerà a Raffaello, Goya a Le Brun, e dove Pollock e Dubuffet, ci dice Damisch, saranno invitati ad abbassare i toni per non disturbare i vicini⁷⁴⁰.

Strutturato in questo modo, quello che il museo ci restituisce non è che il dialogo fittizio, o meglio la sembianza di un dialogo, tra opere private di voce e, soprattutto, di qualsiasi presa sulla realtà. L'obiettivo dell'analisi di Damisch non è ovviamente negare i benefici derivati dall'istituzione museo, quanto sottolineare come la coesistenza delle opere nel museo, nelle biblioteche e più in generale in quelli che egli definisce i "grandi silos della cultura"⁷⁴¹, serva a dissimulare il loro antagonismo, facendo delle opere gli *jalons* di una linea continua che non conosce rotture.

La *haute culture* eserciterebbe dunque la sua censura attraverso i due cardini dell'isolamento e della continuità, di isolamento nella continuità. Isolamento dal reale, dall'uomo comune, e ripiegamento nell'iperuranio artefatto e lindo delle sale d'esposizione; isolamento dalla realtà, a favore di una continuità in cui l'opera si trova a vivere in un'ideale comunione con le altre opere. Isolata dalla realtà perché altra rispetto a questa, ma legata, in una continuità che non conosce rotture, a quella catena di unici che sono le opere d'arte.

Replicando la dicotomia individuata da Adorno, diremo a questo punto che un'arte così costituita non sarà che altro dal mondo, rinunciando a qualsiasi possibilità di raccontare l'altro del mondo. Un'alterità, quest'ultima, che permetterebbe all'opera di recuperare il fondo e i *rebuts* che la cultura dissimula sotto la piana tranquillità della sua superficie, di coglierne le fratture; alterità pericolosa che fa dell'opera una minaccia per la cultura e

⁷⁴⁰ H. DAMISCH, *Ruptures/Cultures*, cit., p. 96.

⁷⁴¹ *Ivi*, p. 97.

che questa si impegna a esorcizzare relegando l'arte in una dimensione d'evasione priva di qualsiasi rottura come di qualsiasi presa sulla realtà. Contro questa idea di continuità e di evasione, si scaglia l'altra inquisizione, quella che dà il titolo al saggio che chiude la terza sezione, e che corrisponde alla censura esercitata dagli artisti nei confronti dei loro colleghi e della cultura. La pratica artistica suppone infatti, secondo Damisch, un'idea di libertà che conduce l'artista a rompere con il proprio passato, a bruciare i monumenti più rispettabili della tradizione e soprattutto a confrontarsi in modo autonomo e critico con la cultura⁷⁴². In una società, come quella contemporanea, votata alla degustazione⁷⁴³, alla conservazione delle opere, che crede di poter accettare tutto e tutto poter consumare Damisch, riconosce in effetti all'artista la responsabilità di configurarsi come il guardiano del rifiuto, l'ultimo uomo in grado di esercitare quella potenza di negazione e rottura attraverso la quale si definisce una civiltà⁷⁴⁴. I tre articoli esaminati mostrano pertanto quale ruolo e funzione Damisch riconosca all'arte, mentre nel loro rapporto si iscrive la migliore risposta alle accuse di elitarismo che erano state mosse al loro autore. Se i due testi dedicati al libro tascabile⁷⁴⁵ potevano lasciar trapelare un'intenzione reazionaria, l'articolo che segue e apre la terza sezione⁷⁴⁶ mostra tutta l'opposizione di Damisch nei confronti di una cultura che confina i suoi prodotti artistici entro le mura di biblioteche e musei. La critica del *livre de poche*⁷⁴⁷ e dell'isolamento in cui le opere d'arte sarebbero relegate, si configurano dunque solo apparentemente come opposti, il loro obiettivo essendo in realtà comune. Isolamento e divulgazione, elitarismo e commercializzazione, pezzi unici e opere in serie costituirebbero infatti i due volti, diversi e solo apparentemente antitetici, di una stessa *haute culture*, impegnata in modo diverso a negare la potenza contestatrice che fa dell'opera una minaccia per la stabilità della cultura. In entrambi i casi si tratta di smascherare due progetti animati da una stessa intenzione, al fine di

⁷⁴² H. DAMISCH, *Ruptures/Cultures*, cit., p. 98.

⁷⁴³ Basti pensare alla *parole consommée* di cui Damisch parla a proposito del libro tascabile e che diventa emblema di un rapporto con la cultura basato sull'illusione di accesso immediato e di una familiarità. Cfr. *Ivi*, p. 79.

⁷⁴⁴ *Ibidem*.

⁷⁴⁵ IDEM, *La culture de poche*; IDEM, *Le langage de la pénurie*, cit.

⁷⁴⁶ IDEM, *L'autre inquisition*, cit.

⁷⁴⁷ Sarebbe più corretto parlare di una critica del progetto e delle forme assunte dal fenomeno del libro tascabile.

riconsegnare l'arte all'uomo, all'arte la sua autentica funzione, all'uomo uno degli strumenti indispensabili alla sua sopravvivenza; di riavvicinare l'arte al reale, dal quale nasce e per il quale è fatto, e di renderla all'uomo, intendendo con questo termine non lo specialista o il genio, ma l'uomo qualunque⁷⁴⁸ per il quale, lungi dall'indicare la via per l'evasione, essa rappresenta lo strumento per affrontare il reale.

Si tratterà, ancora, di restituire all'arte la sua funzione e all'uomo il viatico della sua libertà: una libertà di cui la società odierna⁷⁴⁹ lo priva uniformando le aspettative e dettando i suoi bisogni, e una funzione di rottura che la cultura cela richiudendo l'arte nelle torri d'avorio o confondendola ai prodotti della società dell'abbondanza.

L'analisi condotta da Damisch in queste pagine possiede tutta la forza di una ricerca tesa a riscoprire la funzione tanto sociale quanto antropologica dell'arte. Dopotutto se, come aveva affermato Hegel, l'arte aveva perso la sua innocenza, e un certo tipo di arte sembrava aver definitivamente concluso il suo ciclo, era necessario interrogarsi circa la sua funzione, la sua ragion d'essere, il suo presunto valore di verità. In questa direzione lavoravano gli artisti contemporanei, e proprio su questi interrogativi Damisch focalizzava parte della sua riflessione, indice questo di un'affinità che lo spingerà a intrecciare legami importanti con alcuni artisti del suo tempo, e a riconoscere nell'arte di questi ultimi l'interlocutore performativo delle sue stesse ricerche.

VI.1.d La danza di Teseo

Su questi temi Damisch si interroga in modo plurale, come intellettuale militante, storico dell'arte, facendo della sua stessa sensibilità antropologica l'occasione di un percorso a ritroso nella storia della civiltà occidentale. Dalle riflessioni sul libro e l'istituzione museo, l'autore conduce infatti il

⁷⁴⁸ Lo stesso Dubuffet sognava di voler riportare l'arte nelle strade, di dipingere per il passante meno avvertito. Cfr. H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 99.

⁷⁴⁹ L'analisi di Damisch si riferisce al contesto francese degli anni Sessanta-Settanta, ma probabilmente il suo discorso è oggi ancora più valido.

lettore fino al mito, ben consapevole della funzione svolta da quest'ultimo nella rappresentazione che l'uomo ha dato di se stesso e del mondo, e senza temere un'immersione nella dimensione mitologica della conoscenza. Se la concezione progressista della cultura occidentale ci ha infatti abituato a considerare l'emancipazione da questo stadio del pensiero come conquista e condizione necessaria per l'acquisizione di una *ratio*, l'analisi di Damisch ne svela al contrario l'alta potenzialità ermeneutica, traendo il massimo beneficio dal montaggio dell'attualità culturale sul mito⁷⁵⁰.

Il problema è sempre quello della cultura, dell'arte, del loro rapporto, mentre l'angolo d'osservazione permette di rintracciare nel mito di Teseo⁷⁵¹ una verità sull'arte diversamente espressa e difficilmente figurata negli altri saggi.

Una volta arrivato sull'isola di Delo, Teseo si sarebbe impegnato a sacrificare ad Apollo e a dedicare ad Afrodite rispettivamente un'immagine votiva e una danza: la prima, scolpita da Dedalo su volere di Arianna, rinviava per dedica e contenuto alla natura apollinea; diversamente, la danza realizzata da Teseo e dal suo corteo replicava *tours et détours* del labirinto, traducendo un elemento di chiara natura dionisiaca⁷⁵². Proprio l'opposizione tra l'apollineo e il dionisiaco costituisce l'asse e il punto d'avvio dell'analisi. Sebbene la mitologia greca confermi in più punti il legame

⁷⁵⁰ La quarta sezione del testo va sotto il titolo *Dédalique* e contiene saggi di diversa natura. Il primo definisce il carattere della serie, e sebbene sia l'unico a trattare un tema direttamente riconducibile al titolo, gli altri intrecciano con esso un legame indiretto, non per questo meno complesso. Fanno parte della sezione saggi dedicati all'arte di Dubuffet, alla scrittura di Sade, ma anche un breve testo composto da Damisch in memoria di George Jackson e un rapporto epistolare tra Damisch e Matta. Cfr. H. DAMISCH, *La danse de Thésée*, in "Tel Quel", n. 26 (été 1966), pp. 60-68; riedito in *Ruptures/Cultures*, cit., pp. 163-175; *L'oeuvre, l'art, l'oeuvre d'art*, in "Mercure de France", n. 1215 (janvier 1965), pp. 100-106, riedito in *Ruptures/Cultures*, cit., pp. 177-183; *Méthode seconde*, préface au catalogue des guaches de la série de l'*Hourloupe*, di Jean Dubuffet, Galerie Claude Bernard, Paris, décembre 1964, riedito in "Mercure de France", n. 1215, pp. 107-113 e in *Ruptures/Cultures*, cit., pp. 183-189; *Lettre su Marat*, extrait de H. DAMISCH, *Lettre à Matta*, e MATTA, *Reponse à Hubert Damisch*, Paris, Galerie Alexandre Jolas, mai 1966; riediti in *Ruptures/Cultures*, cit., pp. 191-195; G. J., in *Ruptures/Cultures*, cit., pp. 197-200; *L'écriture sans mesures*, in "Tel Quel", n. 28 (hiver 1967), *La pensée de Sade*, pp. 51-65, riedito in *Ruptures/Cultures*, cit., pp. 201-224.

⁷⁵¹ IDEM, *La danse de Thésée*, cit.

⁷⁵² Si trattava di una danza, detta *Geranos*, che metteva in movimento tutte le parti del corpo in una corsa senza termini assegnabili, se non l'*ivresse* che si imponeva ai danzatori; l'individualità di questi ultimi sembrava destinata a consumarsi nelle figure collettive, mentre l'intreccio e la ripetuta rottura della catena erano fatti per evocare la struttura di un luogo saturo di percorsi senza memoria. Cfr. IDEM, *Ruptures/Cultures*, cit., pp. 163-165.

Teseo-Arianna-Dioniso⁷⁵³, sembra più difficile, fa notare Damisch, comprendere le ragioni che avrebbero spinto Teseo a sacrificare una danza al labirinto, e soprattutto a cedere, secondo una regressione deliberata, al sentimento di vertigine in cui si riassume il senso del dionisiaco⁷⁵⁴.

A questa domanda Damisch risponde facendo appello al metodo strutturalista⁷⁵⁵, ossia inserendo il mito di Teseo all'interno della sua serie di riferimento, e analizzando le relazioni che esso stabilisce con gli altri miti. In particolare, si propone di indagare i legami che questo stabilisce con il mito di Dedalo; personaggio vicino a Teseo, nel quale la tradizione riconosce sia l'inventore delle immagini, sia il costruttore del celebre labirinto di Cnosso. Due figure, quelle dello scultore e dell'architetto, difficilmente conciliabili dal punto di vista storico, nella cui opposizione Damisch riconosce tuttavia il *ressort* di un mito che lavorerebbe per far apparire i due termini come complementari⁷⁵⁶.

Per quanto riguarda la sua attività di scultore, ancora nel XVIII secolo Winckelmann riconosceva a Dedalo il merito di aver liberato l'immagine dalla materia. A differenza delle effigi primitive tagliate in un blocco appena sgrossato, in cui le membra erano prigioniere e la testa solo sbazzata, le figure dedaliche si sarebbero distinte per una sostanziale individualità e un contorno⁷⁵⁷. Tale motivo sembra destinato a persistere, se si considera che Nietzsche e Hegel continueranno a riconoscere nella statuaria l'arte ideale per eccellenza, quella che, compatibilmente con le proprie categorie, il primo definirà apollinea e il secondo classica, distinguendola dal carattere illimitato delle opere appartenenti alla fase simbolica dell'arte⁷⁵⁸.

⁷⁵³ Accanto a Teseo, il mito introduce la figura di Arianna, della quale sono noti i rapporti con Dioniso. Secondo la versione omerica, in particolare, Arianna sarebbe stata uccisa da Artemide nell'isola di Dia su istigazione del dio; un'altra tradizione vuole invece che Teseo e Arianna, dopo la fuga da Creta, siano sbarcati a Naxos. In quest'isola Dioniso avrebbe rapito la giovane, stabilendosi successivamente con lei a Lemno.

⁷⁵⁴ H. DAMISCH, *Ruptures/Cultures*, cit., p. 165.

⁷⁵⁵ Il metodo strutturalista e la lettura del mito alla quale Damisch perviene attraverso la sua applicazione saranno oggetto delle critiche storiciste di Françoise Frontisi-Ducroux. Cfr. F. FRONTISI-DUCROUX, *Dédale. Mitologie de l'artisan en Grèce ancienne*, préface de P. Vidal Naquet, Paris 1975, p. 22.

⁷⁵⁶ H. DAMISCH, *Ruptures/Cultures*, cit., p. 168.

⁷⁵⁷ *Ibidem*. Sebbene tali osservazioni contrastino con la descrizione della statuette fornita da Pausania, queste sembrano rendere conto del passo decisivo compiuto dalla scultura ellenica all'epoca di Dedalo.

⁷⁵⁸ *Ivi*, p. 169.

Queste osservazioni rendono ancora più importante comprendere l'associazione scultore-architetto realizzata e perpetrata dalla mitografia greca. Se l'arte scultorea di cui Dedalo è padre si caratterizza infatti per misura, limite, individualità, come spiegare il rapporto d'implicazione reciproca che il pensiero mitico stabilisce tra la produzione delle immagini e la costruzione di un edificio senza forma, senza contorno, in cui ogni figura e l'*esprit* stesso si deconcentrano⁷⁵⁹? A tale perplessità occorre aggiungere il fatto che il mito procede non solo ignorando l'intervallo storico che separa l'erezione del palazzo di Minosse dall'apparizione dei primi *kuroi*, ma nega il progresso dialettico che, secondo una tradizione estetica, marca il passaggio dalla forma simbolica a quella classica dell'arte⁷⁶⁰. Una compresenza che la nostra concezione evolutiva della storia e della cultura tenderà a leggere come un'incongruenza, e di cui diversamente i mitografi classici avevano intuito tutto il valore. Mantenendo tutte le varianti, essi dimostrano infatti che, se il mito funziona come tale, non è per il fatto che il suo eroe sia presentato alternativamente come costruttore del labirinto o come creatore delle immagini. Dedalo non sarebbe potuto essere l'uno senza l'altro, la persona dell'architetto avendo come sua condizione l'apparizione dello scultore e viceversa⁷⁶¹. Dietro l'opposizione scultore-architetto si cela in realtà, secondo Damisch, quella più importante tra immagine e labirinto, figura e fondo; opposizione che ci riconduce alla polarità dionisiaco-apollinea da cui eravamo partiti.

L'associazione labirinto-fondo sarebbe motivata da quella che lega il labirinto a Dioniso, e che trova la sua ragion d'essere nel mito stesso⁷⁶². Una volta associato il labirinto a Dioniso, e tenuto conto che il culto del dio esigeva dal soggetto un ritorno al fondo originale della natura, risulta ancora più importante comprendere le ragioni che avevano spinto l'eroe apollineo a celebrare il labirinto attraverso l'istituzione della danza. Teseo danza, e in quel movimento senza regole né limiti c'è la rappresentazione di una

⁷⁵⁹ *Ivi*, pp. 169-170.

⁷⁶⁰ H. DAMISCH, *Ruptures/Cultures*, cit., p. 170.

⁷⁶¹ *Ivi*, p. 171.

⁷⁶² Nella variante secondo la quale Dioniso rapisce Arianna, il dio porta la fanciulla nell'isola in cui Plinio colloca uno dei quattro labirinti più celebri dell'antichità. Allo stesso modo è possibile che la vendetta del dio nei confronti di Arianna indicata dalla versione omerica, fosse dovuta alle indicazioni attraverso le quali la fanciulla aveva permesso a Teseo di uscire dal labirinto nel quale era stato rinchiuso. Cfr. *Ibidem*.

coscienza apollinea che ha bisogno di scoprire e ricordare le esclusioni sulle quali si fonda il suo regno; che per meglio affermarlo si vede costretta a fare posto alla potenza informe di quel demone dionisiaco contro il quale non sembra esserci ricorso se non l'arte⁷⁶³.

Un mito, dunque, che scardina il percorso dialettico sul quale si costruisce l'estetica, e mette in discussione quel concetto di progresso, di continuità, di progresso nella continuità sul quale si struttura la nostra cultura. Se dal punto di vista dialettico del destino dell'arte il passaggio dall'ordine simbolico alla forma classica si definisce come non reversibile - la statua succedendo al labirinto secondo un preciso processo logico - il mito ha il merito di lasciare aperte entrambe le direzioni. Se è necessario, affinché Dedalo sia chiamato signore delle immagini, che sia simultaneamente designato come costruttore del labirinto, è perché non c'è figura se non in relazione al fondo, perché l'arte non deve conoscere, dell'opera come dell'uomo, solo le forme, l'ordine, la misura, il contorno, ma anche ciò che li contesta, li nega e su cui questi poggiano, ossia l'informe, l'esistenza anonima, la parola selvaggia, l'assenza di opera⁷⁶⁴. In questo senso il mito va addirittura al di là della stessa tragedia, poiché, lungi dal riconciliare i due destini contrari, li fa apparire come complementari, riannodando il conflitto all'interno del creatore delle immagini e delle stesse immagini⁷⁶⁵.

Di questa complementarità l'autore invita a considerare la polarità dei suoi elementi, mettendo in guardia dalla tendenza a riconoscere al fondo una qualsiasi priorità logica sulla figura, e a quest'ultima una priorità di valore o il prodotto di una conquista. Il labirinto, infatti, non è il fondo, ma la metafora del fondo; figura, prodotto dell'abilità di un uomo che dovette fare riferimento a tutte le risorse di un'arte legata alle figure per realizzarlo, e che le fonti ci dicono poté costruire perché allo stesso tempo architetto senza eguali e inventore delle immagini⁷⁶⁶. In quanto prodotto di un lavoro, il labirinto si rivela, dunque, come la figura, il frutto di un processo di conoscenza al quale l'uomo non saprà rinunciare qualunque sia il suo stadio di sviluppo socio-culturale. Prova ne è la funzione che questi ha svolto e

⁷⁶³ *Ivi*, pp. 171-172.

⁷⁶⁴ H. DAMISCH, *Ruptures/Cultures*, cit., p. 173.

⁷⁶⁵ Statue particolari, troppo gesticolanti, che Platone diceva fosse necessario legare perché non fuggissero. Cfr. *Ibidem*.

⁷⁶⁶ *Ivi*, p. 174.

continua a svolgere nella storia del pensiero⁷⁶⁷, a dimostrazione che, se il pensiero lavora alla produzione di modelli che lo aiutino a trovare forma ed equilibrio, ha nondimeno bisogno di continuare a elaborare labirinti in cui riconoscere le dimensioni dell'esperienza non date nelle intuizioni⁷⁶⁸. Costruito secondo le vie dell'arte, il labirinto è figura che contraddice allo stesso tempo la nozione di contorno, di forma e di fondo. Strumento logico di un discorso che oltrepassa l'opposizione figura-fondo per tornare a iscriverla in una figura; figura al di là (o al di qua) di ogni figura, alla quale il pensiero fa riferimento per comprendere le sue stesse condizioni, e che fa di questo il fondo di tutti i pensieri. *Autre de l'esprit*, sia che, attento a non perdere il filo, questo scelga di arrestarsi alle figure successive e provvisorie che vi disegna, sia che lasciandolo fuggire e cedendo al puro desiderio del fondo, questo si abbandoni a una figura che, pur essendo il frutto del suo lavoro, manterrà per questi un piano e un'estensione sconosciuti⁷⁶⁹.

L'analisi del mito Teseo-Dedalo permette dunque a Damisch di confermare il suo concetto di arte, di operare una rottura nell'ideale continuità della storia dell'arte, offrendo i parametri adatti a comprendere parte della stessa produzione contemporanea. L'analisi conferma l'idea di un'arte che lavora verso un al di là che è il suo altro, su un fondo che non solo non potrà mai ridurre a forma, pena la cessazione della sua stessa attività, ma che continuerà a sperare di veder sorgere negli interstizi delle sue stesse costruzioni; ci dice come figura e fondo non possano, né debbano, essere visti in termini di opposizione, l'uno e l'altro essendo il prodotto di un lavoro che nasce dall'uomo e in questo ha la sua ragion d'essere. Proprio tali consapevolezza veicolano la comprensione di un'arte contemporanea impegnata a restituire la figura al fondo, e che, proprio per questo motivo, trova difficilmente posto in una storia dell'arte intesa in termini progressisti e irreversibili.

Una sola pagina bianca separa il saggio sulla danza di Teseo da quello duplice, poiché frutto di un montaggio, dedicato alla produzione di

⁷⁶⁷ Del labirinto arte e matematica avrebbero fornito gli esempi più celebri. Proprio su questo oggetto Damisch conduce da anni ricerche con alcuni matematici. (Intervista).

⁷⁶⁸ H. DAMISCH, *Ruptures/Cultures*, cit., p. 175.

⁷⁶⁹ Lo stesso Dedalo non conosceva la pianta del suo labirinto, e quando Arianna gli chiese di aiutare Teseo non poté fare altro che consigliare uno stratagemma, tanto efficace quanto derisorio rispetto alle esigenze del pensiero. H. DAMISCH, *Ruptures/Cultures*, cit., p. 175.

Dubuffet⁷⁷⁰. Una breve pausa che l'autore concede al lettore per riprendersi dal movimento convulso della danza e dal disorientamento prodotto dal labirinto prima di esporlo alla confusione percettiva delle *Guaches* della serie di *Hourloupe* di Dubuffet (tav. 13-14).

I due testi che seguono e chiudono idealmente la raccolta⁷⁷¹ hanno per oggetto la produzione di Dubuffet posteriore al 1962, con particolare attenzione al capovolgimento dei rapporti figura-fondo che questa realizza al suo interno. Sebbene alcuni abbiano riconosciuto in questa produzione la prova di un ritorno dell'artista entro i cardini della tradizione francese - lo dimostrerebbe un rinnovato rispetto per il colore, la forma, il contorno, il pennello e i gli stessi pigmenti - l'analisi di Damisch svela alla sua base un *enjeu* di tutt'altra natura, il cui valore di rottura sembra proporzionale al bisogno di celarla esibito dalla storia dell'arte tradizionale.

Queste opere non hanno a prima vista nulla di allarmante. Vi troviamo figure d'invenzione e di fantasia, spesso riconoscibili, costruite di elementi cellulari a vivi colori o righe oblique; figure ritagliate e riportate su un fondo nero o marmoreo sul quale si staccano come *silhouettes* nettamente individuate attraverso il loro contorno. Anche la componente materiale che aveva caratterizzato le precedenti produzioni dell'artista cede qui il passo a soluzioni più tradizionali: la *texture* delle figure e dello stesso sfondo è ricondotta a una fine pellicola di colore omogeneo o con qualche riga, rigorosamente posta all'interno dell'area delimitata dal tratto.

Damisch ci invita però a dubitare di tale lettura, e soprattutto a valutare come l'uniformità dei mezzi non equivalga sempre e necessariamente a quella degli effetti. Emblematico in questo senso l'uso del contorno, al quale la tradizione artistica occidentale⁷⁷² attribuisce una funzione tanto fondamentale quanto originale, e che nell'opera di Dubuffet si spoglia di qualsiasi qualità di certezza e distinzione. Quando taglia le figure, Dubuffet lo fa sempre a qualche centimetro di distanza dal contorno, come se

⁷⁷⁰ H. DAMISCH, *L'oeuvre, l'art, l'oeuvre d'art*, suivi de *Méthode seconde*, in "Mercure de France", n. 1215 (Janvier 1965), pp. 100-113; riedito in *Ruptures/Cultures*, cit., pp. 177-183.

⁷⁷¹ Non costituiscono gli ultimi saggi della raccolta, ma ne sanciscono idealmente la chiusura riallacciandosi a un'apertura che dietro la figura di Robinson lasciava intravedere lo stesso Dubuffet.

⁷⁷² Proprio al contorno Damisch avrebbe dedicato un capitolo importante nell'esposizione *Traité du trait*. Cfr. H. DAMISCH, *Traité du trait*, cit., pp. 40-76.

intendesse dotarle di un alone destinato a chiudere ognuna nel suo spazio; un contorno che non cessa di esercitare le sue proprietà spaziali e distintive all'interno delle stesse figure, isolando l'uno dall'altro gli elementi che le compongono. Utilizzando mezzi identici a quelli di cui si serve la tradizione per isolare le figure e proiettarle sullo schermo, Dubuffet si impiega a criptarle, impedendo qualsiasi possibilità di distinguerle dal fondo. Un fondo trattato a sua volta come figura, in cui le figure vengono a riempire lacune, di cui abitano le faglie fino a divenire esse stesse faglie e lacune.

Da mezzo di individuazione, il contorno diventa qui veicolo di metamorfosi; strumento di negazione attraverso il quale figure e cose tornano al fondo perdendo qualsiasi materialità e individualità, mentre un'algebra d'incertezza e una logica dell'improbabile definiscono uno schermo di rigature divergenti e zone di colore associate in cui l'occhio fa fatica a reperire punti stabili. Quello che Dubuffet ci propone è un lavoro sulla verità, sulla certezza, sulla convenzionalità e gli strumenti attraverso i quali essa è solita costruirsi. Elementi, questi ultimi, che ci dimostrano come l'arte per questo artista costituisca non un fine quanto un mezzo al servizio della verità; uno strumento di cui cercherà di mettere in luce le assisi arrivando ad attentare la sua stessa incolumità⁷⁷³.

Il testo apre e chiude, dunque, sotto l'insegna dell'arte di Dubuffet, ed è proprio nello stretto rapporto che legò l'autore all'artista che sembra possibile rintracciare le ragioni di una raccolta tanto difforme nei suoi oggetti quanto coerente nei suoi fini ultimi. Cosa cercava Dubuffet *dans et par* i mezzi della sua produzione? Cosa cercava nell'opera, nell'arte? Quale il senso della scissione e della ricomposizione dei termini che sono soliti definire l'opera d'arte⁷⁷⁴?

Cosa cercava Damisch *dans et par* le pagine dei suoi saggi? Quale il percorso che dall'isola⁷⁷⁵ immaginaria di Robinson giunge a quella mitica di Delo passando per la terraferma di una Parigi postbellica, per le sue strade, le sue librerie, i suoi musei? In quali termini sarà giusto definire questo percorso? Viaggio? Naufragio? Tale viaggio possiede in effetti le forme di

⁷⁷³ H. DAMISCH, *Ruptures/Cultures*, cit., p. 189.

⁷⁷⁴ Cfr. IDEM, *L'oeuvre, l'art, l'oeuvre d'art*, cit.

⁷⁷⁵ Abbiamo già avuto modo di considerare l'interesse di Damisch per l'isola e il valore emblematico della stessa rispetto al pensiero dello studioso. Cfr. *Supra*, pp. 1-16.

un consapevole vagabondare, spingendoci a riconoscere in Damisch e Dubuffet i sopravvissuti di un naufragio condotto senza lasciare terra. Impegnati entrambi in un percorso capace di condurli alle sorgenti dell'arte, o meglio a una sorgente in grado di rigenerarla, i due si sarebbero incontrati su una terra dimenticata più che vergine. Una terra che non aveva nulla della separazione dell'isola⁷⁷⁶, ma che di quest'ultima conosceva l'isolamento; su di essa i due non istituirono né un regno alternativo⁷⁷⁷ né un rapporto gerarchico⁷⁷⁸; luogo d'incontro tra sopravvissuti, questa offrì loro l'occasione di stabilire un dialogo fatto dalle memorie di un viaggio condotto con strumenti diversi⁷⁷⁹, che li aveva condotti a lambire terre difformi; dialogo tra un artista e uno storico dell'arte partiti alla scoperta della necessità dell'arte e pervenuti alla consapevolezza che non c'è arte senza rottura, né vera cultura senza tensione verso un oriente irraggiungibile.

Il testo *Ruptures Cultures* ha dunque il merito di restituirci il ritratto di un Damisch giovane che, prima di intraprendere le ricerche storico artistiche che hanno reso celebre il suo nome, ha sentito l'urgenza di interrogare l'arte nella sua verità e necessità. Percorso sul quale era destinato a incontrare artisti contemporanei impegnati in ricerche affini e che rappresenteranno gli interlocutori privilegiati di un dialogo in cui si collocano i fondamenti della sua successiva produzione.

⁷⁷⁶ Né Damisch né Dubuffet ambiranno mai all'erudizione o all'isolamento elitario.

⁷⁷⁷ Come abbiamo già ricordato, l'interesse non è per un'arte d'evasione che produca un altro dal mondo, quanto piuttosto per un'arte e una cultura che permettano all'uomo di far fronte al reale. Indicativo in questo senso il carattere del testo in esame, giacché se i temi potrebbero lasciar presagire una trattazione teorica di carattere estetico sulla natura dell'arte e la sua funzione, la lettura rivela un tono militante, un *engagement* nella storia e nella società che lo privano di qualsiasi carattere astratto. Tutta l'arte, come la riflessione su quest'ultima, nascono dal reale e sono chiamate a confrontarsi con esso.

⁷⁷⁸ Ad esempio quello che solitamente istituiscono storico dell'arte e artista, e che fa del secondo l'oggetto d'analisi del primo.

⁷⁷⁹ Damisch con il carattere aereo dei suoi concetti, Dubuffet con le mani sporche delle sue paste, uno abituato a pensare con la penna, l'altro la spatola.

VI.2 *Fenêtre jaune cadmium. Ou les dessous de la peinture. Percorso attraverso l'arte contemporanea alla ricerca delle matrici di una singolare storia dell'arte*

La produzione artistica contemporanea costituisce come anticipato l'altro grande oggetto della prima riflessione saggistica di Damisch. Mi riferisco in particolare a una serie di articoli, editi nel corso degli anni Sessanta-Settanta⁷⁸⁰, successivamente ripubblicati all'interno del testo *Fenêtre jaune cadmium*⁷⁸¹. Il testo, che come *Ruptures Cultures* è una raccolta, deriva dalla coerenza con la quale è costruito e dalla tenuta della sua struttura il carattere proprio di un libro⁷⁸². I diversi saggi che lo compongono tessono infatti una trama che, senza celare gli interstizi che corrono tra le sue maglie, costruisce un insieme coerente piuttosto che univoco, organico piuttosto che uniforme. Non mancano scarti e fratture, e se il senso passa spesso proprio attraverso il significante vuoto che articola il passaggio da un saggio all'altro, da una sezione all'altra, il testo assolve una delle sue funzioni esibendo la coerente discontinuità della sua struttura.

Si rivelano utili in questo senso alcune affermazioni dello stesso autore in merito al divenire del testo. Oltre a fornire una descrizione dei meccanismi, e delle scelte che avevano guidato la costruzione dell'opera, queste costituiscono infatti uno strumento utile alla comprensione del ruolo della raccolta nell'economia della riflessione dello studioso. In effetti Damisch sembra aver costruito prima la cornice per scoprire solo successivamente l'opera che questa conteneva. Dalle sue parole sappiamo infatti che il libro prese avvio dal saggio pubblicato come prefazione al catalogo della mostra dedicata a François Rouan⁷⁸³; questo stesso saggio avrebbe chiamato a

⁷⁸⁰ Gli articoli raccolti si collocano entro un arco temporale i cui estremi corrispondono al 1958 e il 1983.

⁷⁸¹ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit.

⁷⁸² Lo afferma lo stesso Damisch in un'intervista a Patrick Redelberg: "Objectivement il s'agit là d'un rassemblement d'articles écrits au fil d'un peu plus de vingt-cinq années. Mais la façon dont ce livre m'est finalement advenu veut que je ne le pense pas du tout comme un recueil." Cfr. *Hubert Damisch. Aristote/Arizona* interview par Patrick Redelberg, in "Art Press" (dec. 1984), p. 27

⁷⁸³ *Ibidem*. Cfr. H. DAMISCH, *La peinture est un vrai trois*, catalogue dell'exposition *François Rouan*, Centre Georges Pompidou, Paris 1983; riedito in *Fenêtre jaune cadmium*, cit., pp. 275-305.

raccolta un altro testo, composto lo stesso anno, dedicato al *Capolavoro sconosciuto* di Balzac⁷⁸⁴. Il testo, letto nel 1983 all'interno di un convegno dedicato al problema dell'invenzione, si sarebbe presto qualificato come soglia e porta d'accesso di una raccolta di cui il saggio dedicato all'artista francese sanciva il limite estremo. Una volta fissati gli estremi la raccolta si sarebbe costruita quasi spontaneamente, intrecciando saggi composti lungo un arco temporale sufficientemente ampio, corrispondente alla prima produzione saggistica dello studioso.

La cornice dunque non solo avrebbe preceduto l'opera, ma la coscienza di quest'ultima sarebbe stata subordinata al posizionamento della prima. Priorità dunque logica e non temporale della cornice sull'opera sulla quale vale la pena soffermare la nostra attenzione: se la seconda accezione potrebbe infatti rinviare a una tradizione storico artistica secondo la quale la definizione dei confini del quadro sarebbe preliminare all'organizzazione del suo spazio interno⁷⁸⁵, la modalità costruttiva adottata da Damisch risulta più prossima alla riflessione degli artisti contemporanei che, proprio in quegli anni, si interrogavano circa la fine dell'opera d'arte⁷⁸⁶. Se Pollock identificava la fine dell'opera con la rottura del rapporto diretto che gli permetteva di sentirsi dentro l'opera, e riconosceva in questa separazione l'unica via per comprendere ciò che aveva fatto⁷⁸⁷, la cornice tracciata da Damisch sembra corrispondere alla presa di coscienza da parte dello stesso del percorso compiuto nel corso dei primi venticinque anni della sua riflessione. Solo una volta fuori dalla sua produzione, come Pollock dai suoi intrecci, Damisch poté riconoscere che i fili tirati descrivevano un intreccio coerente, se non addirittura la forma sulla quale egli avrebbe strutturato le sue indagini successive. Consolidano tale tesi una serie di elementi: mi riferisco alla completa assenza di inediti all'interno della raccolta, allo scarto temporale che divide i saggi della cornice da quelli che definiscono la sua trama, così come l'ordine cronologico con cui questi si sarebbero

⁷⁸⁴ IDEM, *Le dessous de la peinture*, conferenza pronunciata in occasione del convegno *Les statuts de l'invention*, Palazzo Grassi, Venezia (dic. 1983).

⁷⁸⁵ Nel suo trattato Alberti indicava come primo gesto del pittore la definizione dei confini del quadrato-quadro: "dove io debbo dipingere scrivo un quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per onde io miri quello che quivi sarà dipinto". LEON BATTISTA ALBERTI, *De pictura*, cit., libro I, 19, p. 36.

⁷⁸⁶ Mi riferisco in particolare agli artisti americani degli anni Cinquanta, molto sensibili al problema della regola di *terminaison* del quadro.

⁷⁸⁷ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 80.

casualmente disposti lungo l'asse della costruzione⁷⁸⁸. Se infatti l'assenza di inediti è sintomo di un'avvenuta separazione, e lo scarto temporale cornice-quadro indice di una presa di coscienza che agisce nella distanza, l'ordine interno dei saggi descrive le tappe del percorso autobiografico del loro autore. Pur essendo stati scelti e strutturati in funzione di un criterio tematico, i saggi si sarebbero infatti inanellati secondo l'ordine cronologico della loro apparizione, restituendo in questo modo i passaggi e le ragioni che avevano guidato Damisch nella sua prima produzione.

In questo senso la raccolta possiede un duplice valore: se da un lato descrive una delle possibili storie della pittura moderna, dall'altro restituisce il percorso di un *apprentissage de la vision* di cui la raccolta testimonia la presa di coscienza. Duplicità apparente più che sostanziale giacché se, come nota Damisch, non esiste storia che non sia vincolata all'*hic et nunc* del suo prospettore, le categorie e i parametri di uno storico dell'arte non potranno non essere informate dalla produzione artistica a lui coeva. La storia dell'arte che Damisch ci racconta in questo testo rappresenta, dunque, non solo una delle possibili storie descritte dall'arte moderna, ma, cosa utile ai fini della nostra indagine, ci pone a contatto con le fonti dell'educazione visiva di quest'ultimo; con l'arte sulla quale questi aveva formato il suo occhio, al cui cospetto aveva forgiato gli strumenti della sua analisi, e in relazione alla quale aveva misurato l'insufficienza di alcune categorie cristallizzate nella tradizione storico artistica.

L'opera si articola in tre sezioni, precedute dal saggio dedicato al *Capolavoro sconosciuto* di Balzac, che, come anticipato, funge da cornice all'intera raccolta. Della cornice in effetti esso possiede i caratteri e svolge le funzioni. Trattandosi dell'analisi di un testo letterario, per quanto articolato attorno a un capolavoro pittorico tanto sconosciuto quanto immaginario, esso si differenzia dagli altri testi della raccolta, tutti uniformemente dedicati all'analisi della produzione di artisti reali e di opere specifiche. Come è solita fare una cornice, il saggio si distingue dunque dalla tela che è chiamata a incorniciare, derivando proprio da tale differenza la capacità di catalizzare l'attenzione dello spettatore e rinviarla al di là del suo limite. In questo senso il saggio funziona come un indice puntato verso

⁷⁸⁸ È lo stesso Damisch a dichiararlo. Cfr. *Hubert Damisch. Aristote/Arizona*, cit., p. 27.

il centro della raccolta, capovolgendo e assumendo su di sé la funzione solitamente demandata alle immagini nell'economia dei testi scritti. Testo letterario tra opere d'arte visiva, il saggio getta luce sull'analisi che segue, mentre l'immaginaria muraglia di pittura descritta dal romanzo diviene faro destinato ad illustrare la produzione che da Cézanne in poi l'arte ha sottoposto ai nostri occhi.

In effetti ciò che descrive il breve romanzo di Balzac è un'opera che i suoi contemporanei non sarebbero stati capaci di immaginare, ma nella quale un lettore contemporaneo non farà fatica a riconoscere l'antecedente della produzione di artisti come Pollock, Dubuffet, Rouan. Muro di pittura in cui la pittura si dà per ciò che è, senza nulla celare dei suoi *dessous* o del suo divenire; *muraille de peinture* che anticipa le ricerche di quanti, da Cézanne in poi, hanno cercato di ricondurre la pittura ai suoi elementi primi come alle sue proprie modalità di significazione.

Il saggio dedicato al capolavoro sconosciuto svolge dunque una duplice funzione: da un lato sollecita l'attenzione per ciò che la cornice contiene, anticipando saggi dedicati ad artisti che hanno scelto di indagare la pittura nei suoi fondamenti; dall'altro esplicita, come un'etichetta sovrapposta alla cornice, l'oggetto al centro dell'intera raccolta, ossia la pittura⁷⁸⁹.

A questo punto qualcuno potrebbe far osservare che il saggio dedicato al Capolavoro sconosciuto di Balzac non saprebbe qualificarsi come una cornice, essendo posto unicamente all'inizio della raccolta. Sarebbe più corretto parlare di porta d'accesso, sottolineando il suo valore di soglia, di introduzione. Tutto ciò è indubbiamente vero, ma se il saggio svolge, in virtù della sua collocazione, la funzione di varco, è nondimeno cornice se consideriamo il testo dedicato a Rouan che gli fa eco, e che, pur facendo parte della terza sezione, chiude l'intera raccolta. Diremo anzi che, se il testo di Balzac anticipa una produzione artistica che avrebbe fatto della pittura il suo oggetto d'indagine, i *tressages* di Rouan, proprio perché più tardi, sono il manifesto di una ricerca artistica che ha avuto il merito di ricondurre l'attenzione dell'artista e dello spettatore verso lo spessore del piano pittorico. Il saggio dedicato all'artista francese svolge in questo senso

⁷⁸⁹ Diversamente dalla raccolta *Ruptures Cultures*, che come abbiamo visto esibisce il campo apparentemente eterogeneo all'interno del quale Damisch conduce la sua indagine, il testo del 1984 non ha altri oggetti al di fuori della pittura.

una duplice funzione: da un lato riprende e chiude la cornice tratteggiata dal saggio d'apertura, dall'altro compie il passaggio dalla cornice alla tela, dalla potenza all'atto, ossia dal desiderio di una pittura nuova, e rinnovata nei suoi fondamenti alla sua realizzazione. I suoi *tressage* costituiscono dunque sia la traduzione visiva del capolavoro sconosciuto di Frenhofer, sia l'espressione più recente della ricerca iniziata nel XX secolo e qui brevemente esemplificata attraverso l'analisi della produzione di alcuni artisti. Allo stesso tempo emblema visivo della ricerca artistica post-cézanniana, e realizzazione di un'opera, come quella di Frenhofer, che nella sua inesistenza conteneva l'iscrizione di una nuova modalità di quadro e di pittura.

VI.2.a Il capolavoro sconosciuto di Frenhofer: precedente e sintesi visiva di una consapevolezza

Secondo Damisch Frenhofer avrebbe lavorato *au rebours* dell'invenzione così come questa era stata intesa nella tradizione occidentale⁷⁹⁰. Se la pittura, come farà notare Damisch qualche anno più tardi⁷⁹¹, trae origine dal tentativo di ricavare la forma dall'informe; se linee e tratti sono stati da sempre funzionali alla costruzione di forme riconoscibili e dicibili, non può che qualificarsi come inversa un'attività che, attraverso gli stessi mezzi della pittura, proceda al seppellimento di un corpo, esibendo in primo piano un ammasso indistinto di linee e colori. Un muro di pittura all'interno del quale noi, come i due interlocutori convocati da Balzac, non potremmo riconoscere nulla al di fuori del frammento di un piede; lo stesso piede che la descrizione della pittura fornita da Cesare Ripa nella sua *Iconologia* consigliava di tenere celato sotto il vestito della donna⁷⁹². Quello che si

⁷⁹⁰ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 12.

⁷⁹¹ IDEM, *Traité du trait*, cit.

⁷⁹² “Donna bella, con capelli negri, e grossi, sparsi e ritorti in diverse maniere, con ciglia inarcate, che mostrino pensieri fantastichi, si cuopre la bocca con una fascia legata dietro à gli orecchi, con una catena d'oro al collo, dalla quale penda una maschera, e abbia scritto nella fronte, *imitatio*. Terrà in una mano il pennello, e nell'altra la tavola, con la veste di drappo cangiante, la quale le cuopra li piedi, e a' li piedi di essa si potranno fare alcuni istrumenti della pittura, per mostrare che la pittura è esercizio nobile, non si potendo fare

definisce nelle pagine del romanzo è in effetti un procedimento pittorico invertito nel suo divenire, perché motivato da un'opera diversa nel suo obiettivo. Per comprendere quest'ultimo sarà utile fare riferimento alla lezione che Frenhofer elargisce ai due interlocutori a partire da un'opera di Pourbus esposta nell'atelier. L'artista più anziano non cela il suo disprezzo per un'opera di cui deplora l'assenza di vita, e che, tecnicamente parlando, dimostrerebbe l'incapacità del suo autore di fondere in un insieme indistinto i due sistemi del disegno e del colore. L'analisi cede rapidamente il passo all'azione: sotto gli occhi immobili dei due spettatori l'artista procede al posizionamento di tocchi in grado di trasformare il quadro senza vita della santa Maria Egiziaca realizzato da Pourbus in una *nouvelle peinture*. Proprio su questi rapidi tocchi vale la pena soffermare la nostra attenzione; se l'artista si vanta infatti di aver dato l'ultimo colpo, quello definitivo, sostenendo che “il n'y a que le dernier coup qui conte”⁷⁹³, afferma non di meno che “personne ne nous fait gré de ce qui est dessous”⁷⁹⁴. Due proposizioni apparentemente contraddittorie entro le quali si iscrive un'idea di ciò che la pittura è, e di cosa voglia dire fare pittura. Se infatti Frenhofer si vanta di aver sollevato, colpo dopo colpo, tutti i tocchi attraverso i quali Tiziano aveva costruito le sue opere, lo fa nella consapevolezza che l'ultimo tocco, quello al quale siamo soliti prestare attenzione, non ha senso se non in relazione a quelli che lo hanno preceduto⁷⁹⁵. Una consapevolezza, quest'ultima, alla base della quale Damisch ci invita a riconoscere l'idea che la pittura non debba, né possa produrre il suo pieno effetto se non procedendo a uno scambio regolato di posizioni nella sua *texture* più intima; se non costruendo un intreccio all'interno del quale i fili si alzeranno e si abbasseranno senza che sia possibile assegnargli un segno univoco⁷⁹⁶. Idea della pittura come intreccio, o forse obiettivo teso al raggiungimento di una

senza molta applicazione dell'intelletto. Gli antichi dimandavano imitazione quel discorso, che, ancorché falso si faceva con la guida di qualche verità successa. E perché volevano che que' poeti, a quali mancava quella parte, non fossero poeti riputati, così non sono da riputarsi i Pittori, che non l'hanno, essendo vero quel detto triviale, che la Poesia tace nella pittura, e la Pittura nella poesia ragiona.” Cfr. C. RIPA, *Iconologia*, Editori Associati, Milano 1992, p. 357.

⁷⁹³ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 13.

⁷⁹⁴ *Ibidem*.

⁷⁹⁵ *Ivi*, p. 15.

⁷⁹⁶ *Ivi*, p. 16.

pittura in cui non sia più possibile operare le distinzioni canoniche della nostra tradizione storico artistica.

Quello che Frenhofer realizza nelle sue opere, e denuncia nei suoi discorsi, è dunque il capovolgimento di una tradizione fondata sulla priorità del disegno sul colore, della figura sul fondo, della forma sull'informe, del *dessus* sul *dessous*. Contro tale capovolgimento prende posizione Pourbus, preoccupato di difendere la priorità di un disegno inteso come scheletro della pittura, e determinato a definire a partire da questo i limiti entro i quali la pittura è chiamata ad esercitare la sua verità. Quello che si definisce nelle parole di Pourbus è un'idea di pittura strettamente legata al concetto di limite; consapevole del carattere limitato dei suoi strumenti, in cui linee e contorni sono chiamati ad ergersi come barriere contro ogni tipo di deriva incontrollata. Proprio perché la verità della pittura è in funzione dei suoi mezzi, e questi sono limitati - quando non partecipano addirittura alla delimitazione, come nel caso del disegno - oltrepassare, come fa Frenhofer, il tratto nella direzione dell'indefinibile vorrà dire andare al di là del vero, privando la pittura della sua tradizionale funzione di *garde fou*⁷⁹⁷.

Quello che Balzac ci restituisce attraverso il confronto dei due pittori sono dunque due idee diverse della pittura; due concezioni diametralmente opposte della sua funzione, ma soprattutto due accezioni divergenti di ciò che costituisce la verità della pittura, la verità in pittura. Mentre infatti per Pourbus questa è subordinata, e risiede entro i limiti di un disegno che ne definisce l'ossatura, per Frenhofer la pittura ha la sua verità, e manifesta il suo pieno effetto, all'interno di una *texture* in cui non sia più possibile operare alcuna distinzione netta tra colore e disegno, forma-fondo, *dessus-dessous*. L'artista si lamenterà di non aver saputo condurre a termine la radicalità di tale capovolgimento, mentre proprio a quest'ultimo occorre fare riferimento per giustificare il disorientamento di Pourbus e Poussin al cospetto del suo capolavoro. Mossi alla ricerca del quadro, questi non riusciranno a riconoscere la donna, mentre l'apparizione della stessa comporterà l'immediata perdita del quadro, il tutto non per un mero gioco della percezione, ma per lo scambio realizzato da Frenhofer attraverso i suoi pennelli. *Une femme pour un tableau, la peinture pour ce qui fait son*

⁷⁹⁷ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 18.

*sujet*⁷⁹⁸; il soggetto della pittura per ciò che è sempre stato strumento del suo manifestarsi; la figura per il fondo indistinto dal quale era chiamata a differenziarsi; la forma, la cui apparizione ha rappresentato per molto tempo la condizione per il passaggio all'essere della pittura, per i tocchi e i colori che si esibiscono quale ragion d'essere e verità del suo apparire. *Dessus-dessous, dessous-dessus*, la donna scivolando nel fondo di una pittura che si esibisce come soggetto del quadro stesso. Trama indistinta dalla quale non scorgeremo che l'apice di un piede; un frammento sottratto alla distruzione, offerto agli spettatori come ancora di figurabilità e dicibilità nello spessore assordante di quel muro di pittura.

Difficile non riconoscere in una simile ridefinizione del rapporto soggetto-pittura l'anticipazione di un'arte, quale quella moderna, che farà della pittura il suo soggetto d'indagine, scegliendo di focalizzare la sua attenzione sulla qualità prettamente pittorica dei suoi elementi primi. Tale ipotesi trova conferma nelle parole con cui Cézanne reagirà alla lettura del testo di Balzac⁷⁹⁹; un'esclamazione che nell'esplicitazione di una identificazione dichiara una direzione di ricerca comune ai due artisti.

Il brandello di figurabilità che giace sulla tela, quale residuo della distruzione realizzata dall'artista, offre l'occasione di approfondire ulteriormente il capovolgimento realizzato da Frenhofer all'interno della sua opera. Frutto di un lavoro condotto *au rebours* della tradizione artistica occidentale, l'opera inverte infatti la nozione di invenzione al centro della stessa. Proprio al tema dell'invenzione è dedicata la seconda parte del saggio, pensata da Damisch come ideale prosecuzione del testo di Balzac e ulteriore esplicitazione dell'anticipazione in esso iscritta.

Il protagonista in questo caso è un Poussin maturo che, confrontandosi con un giovane artista, esplicita l'obiettivo del suo lavoro così come la funzione riconosciuta alla pittura. Fulcro della discussione è il problema dell'invenzione, o meglio il senso che occorre attribuire a questa parola. In funzione dell'accezione che si sceglierà di attribuirle ne deriverà infatti una

⁷⁹⁸ *Ivi*, p. 26.

⁷⁹⁹ Al termine del racconto della novella di Balzac fattogli da Émile Bernard Cézanne avrebbe esclamato "Frenhofer, c'est moi!", esplicitando il riconoscimento di una profonda analogia tra le sue ricerche e l'obiettivo del vecchio maestro. Cfr. E. BERNARD, *Souvenirs sur Cézanne*, in "Mercure de France", 1er et 16 octobre 1907; ripreso in *Conversations avec Cézanne*, Paris 1978, p. 65.

definizione del lavoro dell'artista, una qualificazione del ruolo dello spettatore, ma soprattutto l'affermazione di ciò che costituisce la verità della pittura, il suo specifico. Se per Vasari inventare voleva dire saper combinare le figure in vista della formazione di una *istoria*⁸⁰⁰, e per Raffaello corrispondeva alla capacità di tradurre idee in pittura, quest'ultima essendo affare non solo di denotazione, ma di pensiero, di espressione; se il primo qualificava le figure realizzate da quest'ultimo come "cose vive"⁸⁰¹, e lo stesso dichiarava di aspirare a una pittura che fosse in grado di parlare senza ricorrere al linguaggio⁸⁰², Poussin chiedeva alla sua pittura una verità e una realtà altre. Non solo dubitava che la sua arte potesse aspirare alla vita, ma insisteva nel fare professione di cose mute, come se la pittura fosse legata per priorità, e nel suo fondo al silenzio⁸⁰³. Il problema, come fa notare Damisch, non era fingere che alla pittura non mancasse che la parola, né prestargliela, come lo storico dell'arte è solito fare con l'opera, ma ricondurre la pittura a un elemento che è il suo, e che non è né quello degli uomini in carne e ossa, né quello del testo scritto⁸⁰⁴.

Mentre la ridefinizione del rapporto soggetto-pittura descritta precedentemente anticipa dunque un'arte moderna che farà della pittura il suo oggetto d'indagine, le parole di Poussin esprimono la consapevolezza, diventata nel nostro secolo esigenza⁸⁰⁵, di una pittura che sceglie il silenzio, che non vuole dire né essere letta, ma solo vista. Non stupisce dunque che Balzac abbia scelto il giovane Poussin quale interlocutore del suo protagonista, né stupiscono le parole con cui Cézanne reagirà alla lettura del

⁸⁰⁰ "L'invenzione, la quale fa mettere insieme in istoria le figure a quattro a sei a dieci e venti, talmente che si viene a formare le battaglie e l'altre cose grandi dell'arte". Cfr. G. VASARI, *Le Vite*, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma 2003, p. 75.

⁸⁰¹ "E nel vero che l'altre pitture, pitture nominare si possono, ma quelle di Raffaello cose vive: perché trema la carne, vedesi lo spirito, battono i sensi alle figure sue e vivacità viva vi si scorge", IDEM, *Vita di Raffaello di Urbino*, in *Vite*, cit., p. 630. Riferendosi a un quadro realizzato per Lorenzo Nasi, rappresentante Nostra Donna con tra le gambe un putto al quale un San Giovannino porge un uccello, lo stesso Vasari affermava "che sono tanto ben coloriti e con tanta diligentia condotti, che piuttosto paiono di carne viva che lavorati di colori". Cfr. *Ivi*, p. 621.

⁸⁰² "Non si può scrivere le minuzie delle cose di questo artefice, ché invero ogni cosa, nel suo silenzio, par che favelli". *Ivi*, p. 633.

⁸⁰³ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 31.

⁸⁰⁴ *Ibidem*.

⁸⁰⁵ Risultano emblematiche in questo senso alcune parole di Matisse: "Volete dunque dipingere? Prima di tutto dovete tagliarvi la lingua, perché la vostra decisione vi toglie il diritto di esprimervi altrimenti che con i pennelli". Cfr. H. MATISSE, *Scritti e pensieri sull'arte*, (Paris 1972), trad. it. Einaudi, Torino, 1979, p. 147.

racconto balzaciano: il primo dimostrando attraverso la sua produzione di essere in grado di comprendere la realtà ricercata da Frenhofer; il secondo riconoscendo nel tormento del protagonista del romanzo l'equivalente del dubbio che lo attanagliava, il prezzo di un eguale obiettivo.

Frenhofer, Poussin, Cézanne, tre artisti distanti nel tempo e nello spazio, e un'opera, tanto sconosciuta quanto inesistente, capace di sollevare un filo in grado di disvelare la trama che corre sotterranea lungo tre secoli di storia dell'arte. Una trama che Balzac ha avuto il merito di anticipare attraverso la descrizione verbale di un'opera ancora inconcepibile oltre che inimmaginabile, ma che l'arte post-cézanniana riuscirà a visualizzare, lasciando emergere i *dessous* che costituiscono lo specifico della pittura.

Attraverso il capolavoro di Balzac e le parole di Poussin Damisch descrive l'invenzione di un quadro che non soddisfa né la condizione di leggibilità, né quella di figurabilità; opera *indéfinissable*, che nello stesso momento in cui impedisce il riconoscimento e taglia corto a qualsiasi possibilità di lettura restituisce la verità della pittura, la verità in pittura.

Nella tela di Frenhofer non vi è nulla, "rien" dirà Poussin, "elle est à voir"⁸⁰⁶, eppure, esclamerà Pourbus subito dopo, "Combient de jouissance sur ce morceau de tableau"⁸⁰⁷. Due affermazioni importanti che confermano l'esibizione di un'opera data a vedere nel brusio indecifrabile della sua datità visiva⁸⁰⁸, e all'interno della quale si iscrive la ridefinizione dello stesso dispositivo quadro. Un'opera che, lavorando *au rebours* dell'invenzione, *en deça* di forme riconoscibili e figure nominabili, permette di riscoprire la specificità della pittura e del suo modo di significare; di ridefinire la nostra ambizione di lettura, esibendo la relazione primordiale che lega lo spettatore all'oggetto quadro. Se l'amore di Frenhofer per la belle Niçoise richiama infatti l'attrazione che aveva guidato Paride nella sua scelta, l'esclamazione di Pourbus ricorda l'attrazione per l'arte che gioca al di qua, o forse al di là, di qualsiasi volontà conoscitiva. Allo stesso modo, il fatto che Frenhofer non abbia problemi nel riconoscere il soggetto dell'opera, lì dove altri non vedevano che un muro di pittura, dice una

⁸⁰⁶ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 44.

⁸⁰⁷ *Ibidem*.

⁸⁰⁸ Per questo motivo la pittura avrebbe compiuto un percorso inverso rispetto al cinema, il quale fu caratterizzato da un progressivo inserimento della parola.

definizione del rapporto soggetto-quadro che non ha nulla di prestabilito, e in cui la costituzione del quadro dipende dalla posizione del primo. In assenza di forme riconoscibili e di punti di riferimento stabili spetterà al soggetto reperirsi in quanto tale, mentre dipenderà da questa stessa operazione la costituzione del dispositivo quadro⁸⁰⁹.

Comprendiamo a questo punto le ragioni che giustificano la collocazione del racconto balzaciano in apertura della raccolta. L'opera anticipa l'arte moderna, e la storia che sarà chiamata ad analizzarla sotto almeno tre punti di vista; a questi sarà utile fare riferimento per comprendere la struttura della raccolta. Lo scambio *femme-tableau* anticipa un'arte che pone la pittura al centro della sua indagine; che sceglie di indagare ciò che Cézanne definiva la verità in pittura, mostrando quei *dessous* che Cesare Ripa consigliava di celare, e nei quali, diversamente, sembra doveroso riconoscere la specificità della pittura. L'esibizione di una muraglia di pittura che, eccezion fatta per il piede, fugge qualsiasi figurabilità e leggibilità, anticipa un'arte che rompe con la comunicazione e rifiuta la nozione di segno, imponendo alla stessa storia dell'arte di ridefinire la sua funzione. La mancanza di punti di riferimento e forme identificabili denuncia diversamente una rottura dell'asse spettatore-quadro, subordinando la definizione di quest'ultimo alla capacità dello spettatore di reperirsi in quanto tale. Un'opera dunque che infrange i contorni della figura a favore del suo spessore pittorico, che rompe il binomio significante-significato, realizzando al di fuori dei suoi confini una ridefinizione del rapporto spettatore-quadro. Tre operazioni, dunque, che rinviano, giacché ne costituiscono il presupposto, alle proposizioni semiotiche espresse da Damisch nel 1974; che si pongono a fondamento della ridefinizione critica della storia dell'arte qui proposta in modo indiretto, guidando al contempo la comprensione del percorso interno alla raccolta.

⁸⁰⁹ Questo problema fa riferimento alla definizione lacaniana del quadro come dispositivo all'interno del quale il soggetto dovrà reperirsi in quanto tale. (J. LACAN, *Le séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris 1973, p. 93) A tale definizione Damisch fa frequentemente riferimento nei suoi testi. Tale tematica trova una più precisa trattazione nella terza sezione della raccolta, in particolare nel saggio dedicato alla pittura di Valerio Adami. Cfr. H. DAMISCH, *S. Freud en voyage vers Londres*, in *Adami*, Paris, Maeght 1974; riedito in *Fenêtre jaune cadmium*, cit., pp. 239-264.

VI.2.b Matrici visive

La prima sezione è indicativamente intitolata *L'image et le tableau* e raccoglie tre articoli - i primi in ordine cronologico tra quelli editi all'interno della raccolta - pubblicati da Damisch tra gli anni Cinquanta e i primissimi anni Sessanta⁸¹⁰. Si tratta di articoli dedicati a tre artisti (Mondrian, Dubuffet, Pollock) cui Damisch riconduce il suo *apprentissage de la peinture*, e nelle cui opere sembra possibile rintracciare le radici del suo modo di considerare l'arte e di scriverne. Per comprendere tale tesi sarà utile interrogare gli elementi comuni alle ricerche dei tre artisti, o meglio individuare il filo che li lega e giustifica la coesistenza dell'analisi della loro produzione in questa sezione della raccolta. Nella diversità degli strumenti e dei caratteri che li distinguono le opere dei tre artisti testimoniano da un lato il comune tentativo di ricondurre l'arte a delle origini - termine inteso e declinato da ognuno in modo diverso -, dall'altro la proposta di un modello percettivo destinato a capovolgere il modo di guardare le opere, come le categorie storico artistiche atte ad analizzarle.

Aprè la serie la produzione di Piet Mondrian, alla quale Damisch riconosce il merito di aver risvegliato il suo sguardo e liberato il suo occhio⁸¹¹. L'analisi si sofferma in modo particolare sulle opere più geometriche, da *Molo e Oceano* a *Broadway Boogie Woogie*, mentre l'intera produzione dell'artista è letta come risposta a una riflessione costante e radicale circa l'essenza della pittura, lo statuto e il senso dell'opera di pittura, le potenzialità significanti dei suoi elementi, fino alla percezione estetica e all'uso della stessa⁸¹². In quest'ottica, ci spiega Damisch, il percorso che

⁸¹⁰ H. DAMISCH, *L'éveil du regard*, in "Les Lettres nouvelles", 61 (juin 1958), pp. 891-899 e 62 (juill.-août 1958), pp. 109-114, riedito in *Fenêtre jaune cadmium*, (1984), pp. 54-73; IDEM, *La figure et l'entrelacs*, in "Les Lettres nouvelles", série bimensuelle, n. 33 (9 décembre 1959), pp. 36-43 e n. 34 (16 décembre 1959), pp. 34-38, riedito in *Fenêtre jaune cadmium*, (1984), pp. 74-91; IDEM, *Retour au texte*, in "Art de France", n. 2 (1962) (con il titolo *La lecture du monde*) pp. 337-346, riedito in *Fenêtre jaune cadmium*, (1984), pp. 99-120. La prima sezione comprende altri due piccoli testi: un breve saggio, posto in apertura, composto per il catalogo di una mostra dedicata a Claude George nel 1966 e un articolo, cronologicamente posteriore al gruppo sovraindicato, scritto in occasione dell'esposizione dedicata alla pittura di Jackson Pollock presso il Centre Pompidou nel 1982; cfr. IDEM, *Ce sont mouches sur le lait*, catalogue *Claude George*, Le point Cardinal, Paris 1966; IDEM, *Indians!??*, catalogue *Jackson Pollock*, Centre Georges Pompidou, Paris 1982, pp. 28-35.

⁸¹¹ Risulta molto indicativo in questo senso il titolo del saggio *L'éveil du regard*.

⁸¹² H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 55.

conduce dagli *Alberi* a *Molo e Oceano* fino alle più tarde *Composizioni* non dovrà essere letto come un procedimento di radicalizzazione dell'astrazione a partire dal reale, quanto piuttosto come tentativo di ridurre la pittura ai suoi elementi essenziali, propri, oggettivi⁸¹³. Se Mondrian lascia la figurazione è per concentrare la sua attenzione sui mezzi plastici che definiscono lo specifico della pittura e con i quali l'artista è chiamato a lavorare.

In questo senso la ricerca sulla linea retta andrà intesa come sforzo motivato dalla volontà di ritrovare, al di là delle grazie equivoche della linea espressiva, l'essenza decisoria del tratto; sforzo che, nei suoi esiti estremi, permetterà all'artista di scoprire in quale misura una linea ridotta alla sua essenza significhi ancora, e orizzontale e verticale definiscano i termini estremi entro i quali si dispiega il potere espressivo del tratto⁸¹⁴.

Ritroviamo lo stesso obiettivo all'origine della lenta e progressiva reintegrazione del colore. Anche in questo caso lo scopo sarà ridurre l'elemento cromatico alla sua essenza, mentre il lavoro sperimentale sul senso dei colori e il loro valore affettivo porterà l'artista a scoprire, prima della psicologia, in quale misura ogni colore si offra alla percezione carico di una significazione vitale, e il suo senso, pur non essendo né misurabile né obiettivo, si offra allo spettatore sulla base del rapporto che lega l'uomo al mondo⁸¹⁵.

Alla ricerca sulla linea e sul colore si aggiunge un'attenzione per il campo all'interno del quale questi elementi si collocano. Risultano emblematiche in questo senso le *Composizioni*: opere in cui l'artista lavora a comporre in un equilibrio sempre precario linee e campi di colore, al fine di mostrare e dimostrare come gli elementi non costruiscano il loro senso solo gli uni in relazione agli altri, ma anche e soprattutto in funzione dello spazio in cui si iscrivono⁸¹⁶.

Rinunciando alla forma, lavorando al di qua della figura e del segno Mondrian avrebbe “mis en évidence - secondo Damisch - le ressort dernier

⁸¹³ *Ivi*, p. 56.

⁸¹⁴ *Ivi*, pp. 60-61.

⁸¹⁵ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., pp. 61-62.

⁸¹⁶ *Ivi*, p. 63.

de la *semiosis* picturale⁸¹⁷, rivelato la capacità di significazione della pittura, quand'anche ridotta ai suoi elementi apparentemente insignificanti. Proprio per questo la produzione dell'artista dimostra l'impossibilità per il pittore di raggiungere il grado zero della pittura, o meglio come la scelta di rifiutare completamente la significazione della pittura implichi la rinuncia alla pittura stessa, ai colori, alle linee, fino al supporto su cui essa si costruisce e nel quale è chiamata a operare⁸¹⁸.

Una produzione dunque quella di Mondrian che, nello stesso momento in cui contribuisce a liberare la pittura dal cavalletto, rafforza il suo legame con il supporto e gli elementi primi, mettendo non di meno in discussione i cardini della nostra percezione. Come guarderemo, ci chiede infatti Damisch, le composizioni di questo artista?

“Comme autant de dispositifs discrets, et si j'ose dire centripètes, ou comme l'amorce, centrifuge, d'une organisation globale de l'espace ambiant? Ces objets d'apparence trop exacte, et d'où le peintre s'est attaché à éliminer toute ambiguïté, n'en sont pas moins des plus équivoques. Ces blancs, ces gris qui s'opposent aux trois couleurs fondamentales, comment n'assumeraient-ils pas la valeur d'un *fond*, et qui s'étendrait sous les barres noires, sous les rectangles colorés, comme sous les figures qui s'échelonnaient en profondeur, le rouge n'étant pas à la même distance de l'oeil que le bleu, le jaune ou le noir ?⁸¹⁹”

Risulta evidente l'importanza e la portata teorica di simili osservazioni. Considerare, e dunque organizzare in quest'ottica la tela vorrebbe dire negarla in quanto tale, al punto che, precisa l'autore, una tela di Mondrian non darebbe a vedere che un quadro immaginario separato dal muro. Vorrebbe dire guardare le opere di questo artista come siamo soliti fare con quelle del passato, aderendo automaticamente alla posizione espressa da Sartre ne *L'imaginaire*. Secondo il filosofo si parlerebbe infatti a torto di percezione estetica, giacché l'atto che costituisce l'oggetto estetico isolandolo dal suo contesto mirerebbe fin da subito all'irreale⁸²⁰. In realtà,

⁸¹⁷ *Ibidem*.

⁸¹⁸ *Ivi*, p. 64.

⁸¹⁹ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 67.

⁸²⁰ “Quel che è reale - non bisogna stancarsi di affermarlo - sono i risultati delle pennellate, la preparazione della tela, la sua grana, la vernice passata sui colori: tutte cose che non costituiscono affatto oggetto di valutazione estetica. Ciò che è bello invece, è un essere che

proprio rispetto a tale modo di percepire, le opere di Mondrian si rivelano tanto rivoluzionarie quanto liberatorie: i suoi quadri infatti non solo non contengono alcun elemento figurativo, ma risultano costruiti per impedire il movimento teso alla costruzione di un oggetto irreali a partire dalla realtà sensibile del quadro, l'occhio dello spettatore essendo continuamente e instancabilmente ricondotto agli elementi costitutivi della pittura, alle sue linee, ai suoi colori, al suo supporto. Come fa notare Damisch non potremmo mai abbandonarci alla *rêverie* davanti alla produzione di Mondrian, né godere di una contemplazione pura⁸²¹, giacché sempre ricondotti a una superficie di cui non sapremo definire con esattezza la disposizione topologica degli elementi, e all'interno della quale non sapremo dire se tale linea passi sopra o sotto (tav. 7).

Se tutto ciò confonde e disorienta il nostro sguardo, se ci pone in una condizione di incertezza di cui difficilmente sapremo godere, questo costituisce la base di ciò che Damisch definisce un nuovo *apprentissage de la vision*; *apprentissage* in grado di restituire libertà ad uno sguardo che non sarà più costretto alla costituzione di un irreali, ma sarà libero di esplorare la pittura per ciò che essa è, di godere del suo reale e di circolare nei suoi interstizi.

A queste tele, solo apparentemente innocue, Damisch riconoscerà il merito di aver determinato un ritorno della pittura su se stessa, permettendo a quest'ultima di riscoprire l'autonoma capacità significativa dei suoi elementi; di aver messo in discussione un modello percettivo, costringendo l'occhio a compiere il percorso che muove dalla costruzione di un *iréel* alla realtà degli elementi materici; di aver scardinato la nostra certezza rispetto a ciò che un quadro è e arte vuol dire.

Damisch descrive tale movimento come un ritorno *de l'image au tableau*, sottolineando il passaggio dalla dimensione immaginifica di ciò che l'opera rappresenta, o può voler dire, alla realtà significativa dei suoi elementi primi; dal quadro inteso, nell'accezione albertiana, come finestra aperta sul muro prima che sul mondo, a un quadro che è *table* prima di essere *tableau*, e che realizza la sua vocazione mantenendo fede alla fisicità del suo supporto.

non potrebbe darsi alla percezione e che, nella sua stessa natura, è isolato dall'universo.”
Cfr. J. P. SARTRE, *Immagine e coscienza*, Einaudi, Torino, 1948, pp. 278-279.

⁸²¹ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 71.

Movimento che è frutto di un capovolgimento e agente di una rivoluzione, e la cui radicalità spiega le ragioni che spinsero Damisch a qualificare il contatto con queste opere come un *éveil du regard*.

L'analisi di una produzione tesa a ricondurre la pittura alla sua essenza e al suo specifico modo di significare cede il passo, nell'economia della raccolta, alla ricerca di un artista parimenti impegnato in un percorso di risalita finalizzato a riscoprire le origini dell'arte. L'analisi della produzione di Jean Dubuffet, cui è dedicato il terzo saggio della sezione⁸²², lascia infatti emergere un'arte finalizzata a riscoprire l'origine nel senso di funzione originaria e necessaria dell'arte. Un'esigenza, quella alla base delle ricerche di Dubuffet dettata, o quanto meno da reinserire all'interno di un contesto culturale ridisegnato dalle nuove categorie di consumo e riproducibilità tecnica, così come da una produzione artistica che, mentre sembrava aver esaurito il suo compito, derivava sempre più spesso dal museo la sua legittimità. In realtà, se questo è il contesto in cui si colloca la sua ricerca sarà altrettanto importante ricordare come l'artista non intendesse né inserirsi nel circuito dell'arte d'avanguardia, né lavorare alla distruzione dell'arte dei musei, avendo scelto fin dall'inizio di collocarsi al di là dell'arte, in quell'altrove di cui Hegel aveva vaticinato l'avvento nella sua *Estetica*. Dubuffet non si contentò in effetti di ignorare l'ordine estetico esistente, né di negarlo sul terreno dei principi, ma divenne pittore nel momento in cui seppe opporre all'ordine esistente un ordine altro. La sua ricerca rispondeva in effetti al bisogno di rimettere l'arte nelle strade⁸²³, al desiderio di dipingere come ciascuno potrebbe fare, al fine di restituire all'uomo la funzione dell'arte, o meglio di soddisfare l'esigenza di un'arte che fosse autenticamente quella dell'uomo e non di un'élite⁸²⁴.

Cos'è un'opera? Cos'è arte? Che ne è dell'opera oggi nel suo rapporto con l'arte? Questi alcuni dei quesiti alla base della sua riflessione; questi gli interrogativi che guidano la comprensione del suo percorso e testimoniano l'interesse dell'artista per una scissione della nozione di opera d'arte finalizzata all'analisi critica dei suoi costituenti, e a una rilegittimazione

⁸²² H. DAMISCH, *Retour au texte*, cit.

⁸²³ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 101

⁸²⁴ *Ivi*, p. 103

della loro unione⁸²⁵. In effetti sebbene gran parte della sua produzione risulti marcata dal desiderio di opporre all'ordine esistente un ordine altro, alla tradizione dei musei una retorica che di questa fosse la negazione, il carattere selvaggio delle sue opere andrà ricondotto, prima che al disprezzo per i circoli aristocratici dell'arte, alla volontà di rintracciare le matrici necessarie di quest'ultima. Se scelse di passare attraverso l'umiliazione dell'arte e dei suoi valori tradizionali, di recuperare materiali vili e forme d'espressione disprezzate dall'arte museale fu per rendere evidente la distinzione tra la qualità estetica di un'opera e il suo valore di oggetto di lusso. Se scelse di sottomettere l'arte a qualsiasi tipo di pressione fu per farle confessare le sue terre d'origine, e su queste ricostruire la sua funzione umana e necessaria.

La scissione analitica della nozione di opera d'arte fornisce dunque una chiave per comprendere il percorso che dai *Corps de dames* conduce alle serie di *Sols et Terrains*, *Texturologies* e *Materiologies*, fino a quelle più tarde di *Paris Circus* e *Hourloupe* (tav. 8-12). Un percorso apparentemente contraddittorio, nei cui esiti estremi potremmo riconoscere la dichiarazione di fallimento - il ritorno al contorno, alla figura, al pennello derivando dall'impossibilità di proseguire nella stessa direzione -, ma che in realtà racconta una ricerca fedele ai suoi quesiti e coerente con i suoi principi. Un'indagine finalizzata ad una rifondazione dell'arte attraverso un ritorno alle sue origini materiali, gestuali, funzionali e che lo stesso Dubuffet riconduceva all'azione di due umori complementari.

Un umore metafisico, *inhumanisante*, che troverà la sua massima espressione nelle *Materiologies* e nelle serie *Sols et Terrains*; opere che si qualificano come paesaggi privi di centri d'interesse e di qualsiasi traccia umana, in cui la pittura si riduce a linguaggio di superfici e l'occhio si perde senza alcuna possibilità di isolare oggetti dal fondo⁸²⁶. *Inhumanisant* perché corrispondente alla messa tra parentesi del soggetto, *méthaphysique* perché destinato a restituirci la coscienza del nostro radicamento nella terra, ristabilendo la relazione originaria dell'uomo con il fondo indifferenziato

⁸²⁵ Per un'analisi più approfondita di questo aspetto della ricerca di Dubuffet rinvio all'articolo che Damisch pubblicherà tre anni più tardi sulla rivista "Mercure de France". Cfr. H. DAMISCH, *L'oeuvre, l'art, l'oeuvre d'art*, in "Mercure de France", n. 1215 (janvier 1965), pp. 100-106; riedito nella raccolta *Ruptures Cultures*, cit. pp. 177-183.

⁸²⁶ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 113.

che costituisce l'assise di ogni percezione e azione, e contro il quale è destinata ad infrangersi qualsiasi illusione dell'*arrière monde*.

Suoli che devono essere muri, muri che ambiscono ad essere suoli, affinché, a partire da una superficie che non propone all'occhio nient'altro che una tela di smarrimento, tutto sia a riprendere con il gesto. *Mur du sol* che chiama in modo irresistibile l'intervento di una mano; assise originaria offerta al gesto, in attesa del tracciato attraverso il quale l'uomo si afferma e inizia a decidere del mondo introducendovi il proprio ordine figurativo⁸²⁷. Proprio in questo gesto si concretizza l'altro umore di Dubuffet, quello che lui stesso definisce con evidente contrapposizione al primo, interventzionista e *humanistante*, e di cui sono testimonianza i tracciati lasciati nello spessore delle sue paste. Gestii frettolosi, tracciati elementari che testimoniano come Dubuffet lavori per restituire alla mano la spontaneità dell'impulso che elabora il segno, confondendo quest'ultimo con gli accidenti della materia, come per meglio persuaderci che l'attività che contraddice la natura in modo così imperioso sia in realtà la più naturale⁸²⁸.

Due umori complementari dunque, che restituiscono il senso e la direzione della ricerca di Dubuffet, o quanto meno forniscono la chiave di lettura utile a comprendere il ritorno all'origine in funzione di un nuovo inizio. Se il periodo che va da *Macadam & Cie*, alle *Hautes pâtes*, a *Sol et Terrains* alle *Texturologies* e *Matériologies* ha l'aspetto di un ritorno al mito pliniano dell'origine della pittura - ritorno a quella superficie ancora priva della regolarità e della levigatura delle tavole sulla quale l'uomo sarebbe stato chiamato a lasciare la manifestazione del suo essere - tale ritorno non nasce dalla nostalgia per le origini, né serve a ripercorrere la strada già compiuta al fine di legittimarla con rinnovata coscienza⁸²⁹. Se ritorno all'origine c'è questo è funzionale all'avvio di un'arte diversa, se non addirittura irriconoscibile. Se l'arte occidentale era nata dal bisogno di trarre la forma dall'informe, costruendo forme riconoscibili e segni leggibili, l'arte di cui *Sols et Terrains* costituiscono l'inizio è un'arte che mira a ribaltare i cardini di una tradizione storico artistica e di un modello percettivo che da Plinio a Picasso non aveva cessato di mostrare la sua validità. Lo dimostra il fatto

⁸²⁷ *Ivi*, p. 112.

⁸²⁸ *Ibidem*.

⁸²⁹ Come fece Robinson Crusoe con la cultura.

che, quand'anche luoghi scartati fanno posto a siti familiari, quando la storiografia anonima della tela cede il passo al disordine delle vetrine, e l'artista abbandona lo spessore delle concrezioni materiche per tornare, attraverso strumenti più tradizionali, alla sottile pellicola cromatica, questi non cessa di lavorare in uno spessore che assorbe le distinzioni distruggendo i cardini del nostro vedere.

Il continuo scambio di figure e fondo visibile nelle ultime opere - scambio di cui, come abbiamo visto, il contorno è il mezzo anziché l'impedimento - traduce infatti, con mezzi più discreti, lo stesso interesse per i *dessous* della pittura che nella prima produzione lo aveva portato a grattare la carta e incidere le paste fino a disvelarne gli strati soggiacenti⁸³⁰. Il disinteresse dell'artista per la pratica dell'*a-plat*, ci spiega Damisch, dovrà essere ricondotto a un interesse che lo portava a indagare le epidermide degli esseri e il fondo della terra; alla convinzione secondo la quale dipingere non è tingere né disegnare⁸³¹ quanto lavorare nelle concrezioni materiche che definiscono l'entità dell'opera.

Tutto ciò risulta particolarmente evidente nelle *Guaches* della serie di *Hourloupe* (tav. 13-14) e nella sua vasta produzione grafica. Relativamente alle prime, già nel 1964 Damisch faceva notare il rapporto complesso che queste stabiliscono tra figure e fondo, nonché la paradossale funzione metamorfica assolta dal contorno⁸³². Proprio in relazione a quest'ultimo osserva come nel momento in cui l'artista si applica a tagliare, nel senso proprio del termine, le figure, la cesura cade sempre a qualche centimetro di distanza dal contorno, come se l'artista intendesse circoscrivere ciascuna entro il proprio spazio⁸³³. Quello che ne risulta sono figure dotate di una specie di alone, marcate da un contorno che, ad un'osservazione ravvicinata, si rivela attivo al loro stesso interno, quale strumento destinato ad isolare gli elementi che le compongono⁸³⁴.

Osserva infatti Damisch:

⁸³⁰ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit. p. 114.

⁸³¹ *Ivi*, pp. 117-118.

⁸³² H. DAMISCH, *Méthode seconde*, préface au catalogue des *Guaches* della serie di *Hourloupe*, di Jean Dubuffet, Galerie Claude Bernard, Paris, décembre 1964; riedito in "Mercure de France", n. 1215 (janv.1965), pp. 107-113; riedito in IDEM, *Ruptures Cultures*, cit., pp. 183-189.

⁸³³ *Ivi*, p. 186.

⁸³⁴ *Ibidem*.

“Or c’est bien à des effets de ce genre que me paraît viser Dubuffet lorsque, par des moyens identiques à ceux qui lui servaient à isoler les figures, à les projeter sur l’écran, il s’emploie à « crypter » ces mêmes figures et fait en sorte qu’elles ne se laissent pas distraire du fond, un fond traité à son tour comme figure et dont elles viennent à remplir les lacunes, dont elles habitent les failles, jusqu’à n’être plus elles-mêmes que failles et lacunes, comme le les visages et les animaux dissimulés dans les devinettes des enfants”⁸³⁵.

Opere dunque all’interno delle quali gli strumenti tradizionalmente demandati alla distinzione si qualificano come agenti di scambio; in cui il contorno, da principio di individuazione, diventa strumento di negazione delle forme; mezzo prestato al fondo attraverso il quale si realizza il ritorno al fondo di esseri e cose privati della loro identità.

Tale lavoro risulta ancora più evidente nella vasta produzione grafica dell’artista, la quale non solo restituisce il frutto di un lavoro che attraversa un lungo periodo della sua attività, ma ha al proprio centro un disegno cui la tradizione occidentale ha da sempre associato la nozione di forma, contorno, distinzione. Concetti questi ultimi come abbiamo visto estranei all’interesse di Dubuffet, e rispetto ai quali la sua produzione grafica marca uno scarto destinato a qualificarla come destabilizzante, se non addirittura inaccettabile. Riferendosi alle *Terres Radieuses* (tav. 15-16) è lo stesso Dubuffet ad affermare:

“Sur le plan de la technique, j’ai aimé qu’ils soient des dessins intérieurs aux objets, je veux dire qu’au lieu de circonscrire des formes, ils animent le dedans des choses - le dedans d’aires informes et illimitées. Ils jouent comme des textures internes et non surtout comme des contours”⁸³⁶.

Quello che ci presentano queste opere, in effetti, sono ancora una volta superfici prive di centri d’interesse, in cui le figure restano prigioniere del fondo, qualificandosi come fondi vagamente sagomati di cui l’artista lavora

⁸³⁵ *Ivi*, p. 189.

⁸³⁶ J. DUBUFFET, *Mémoire sur le développement des mes travaux à partir de 1952*, in Catalogue de l’exposition *Jean. Dubuffet*, (16 déc. 1960-25 fév. 1961), Musée des Arts Décoratifs, Paris, p. 47.

a decifrare la *texture*. Opere in cui l'immagine è l'accidente di lettura⁸³⁷, e la forma, sottratta al fondo, asilo precario offerto all'*esprit* prima del ritorno all'indifferenziato. Disegni, nota Damisch, che obbligano lo spettatore ad oscillare senza soluzione di continuità tra l'*attitude imageante* e l'*attitude perceptive*, e all'interno dei quali sembra possibile riconoscere una restituzione della forma al suo senso originario, se è vero, come sosteneva Merleau-Ponty, che questa non è riducibile al contorno geometrico degli oggetti, ma legata a una *texture* che li costituisce e sollecita allo stesso tempo tutti i nostri sensi⁸³⁸.

Al cospetto di queste opere dunque Damisch sperimenta la possibilità di un'arte nuova perché diversa; un'arte che pur recuperando strumenti della tradizione ne invertiva la funzione, obbligando lo spettatore a prendere coscienza della realtà della pittura, della fisicità del lavoro pittorico, così come dell'impossibilità di pervenire a soluzioni percettive stabili.

Simili problematiche risultano essere al centro della stessa produzione di Jackson Pollock, cui Damisch dedicò un'ampia analisi⁸³⁹ in occasione della prima mostra dedicata all'artista sul suolo europeo⁸⁴⁰.

Questi riconosce quale intenzione dell'intera riflessione pittorica di Pollock - l'unica che permetta di comprendere anche la sua ultimissima produzione - l'analisi di quel rapporto figura-fondo sulla cui opposizione dicotomica la tradizione occidentale aveva costruito il suo modello percettivo. Se in opere come *Guardian of the secret* (1943) (tav. 17) l'artista gioca ancora, notava Damisch, della contraddizione tra il *milieu*, in cui si trovano le figure, e lo schermo plastico, indicato dal tappeto indiano teso al centro della composizione⁸⁴¹; se le forme che si staccano dal fondo sono ancora immagini, nonostante la quantità di tracce, segni, frammenti che ne invadono lo spazio, opere come *Shimmering Substance* (1946) o *Gothic* (1944) (tav. 18) manifestano un deciso superamento in questo senso. Nella prima ogni tocco è funzionale alla distruzione dell'effetto nato dal rapporto tra il tocco precedente e il fondo, ostacolando in questo modo la formazione

⁸³⁷ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 119.

⁸³⁸ M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard 1945, p. 265.

⁸³⁹ H. DAMISCH, *La figure et l'entrelacs*, cit.

⁸⁴⁰ *Jackson Pollock et la nouvelle peinture américaine*, catalogue de l'exposition (16 janvier-15 février 1959), Musée National d'art Moderne de Paris, éd. Musées Nationaux, Paris 1959.

⁸⁴¹ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 77.

di quella figura circolare suggerita, nonostante l'ambiguità, dall'alone che appare al di là dell'inestricabile rete di virgole in cui l'occhio non riesce a fissarsi. La seconda risulta invece interamente costruita a partire da un movimento uniforme del pennello, cui si riconduce il sistema di archi che si spalleggiano ricoprendo l'intera superficie della tela⁸⁴².

Dietro l'apparente sregolatezza dei loro tratti queste opere dimostrerebbero l'interesse costante e sistematico dell'artista per il problema del rapporto figura-fondo; un problema che non aveva in sé nulla di accademico, e in relazione al quale Damisch invita a leggere l'incontro dell'artista con i surrealisti, la conseguente adozione della tecnica dell'automatismo, così come la decisione di abbandonare il cavalletto e gli strumenti della tradizione. Se quest'ultima deriva dalla volontà di abbracciare in ogni istante l'intera estensione della tela, dal desiderio di entrarvi dentro, l'adozione della tecnica surrealista costituì secondo Damisch lo strumento attraverso il quale Pollock poté affrancarsi dall'ossessione delle immagini che gli derivava dal maestro Thomas Benton e dalla grande tradizione dei pittori realisti americani⁸⁴³. Attraverso il contatto con i surrealisti Pollock scoprì il valore della perfetta aderenza del pittore alla sua opera, ma la piena realizzazione di tale desiderio ebbe come condizione l'affrancamento dello stesso dalla simbolica surrealista. Proprio qui si gioca in effetti, secondo Damisch, lo scarto più importante tra la pittura di Pollock e quella dei surrealisti: mentre questi ultimi erano infatti ancora in caccia di immagini, Pollock non solo condusse la tecnica dell'automatismo al suo apice, ma utilizzò quest'ultima per far esplodere le forme sulla tela, facendo dell'automatismo il veicolo di una *mise en liberté de la peinture* in grado di rivelarne la verità⁸⁴⁴.

L'automatismo di Pollock non andrà dunque letto come la manifestazione di un temperamento esacerbato, quanto piuttosto come l'espressione, e lo strumento di un'intenzione riconducibile all'analisi del rapporto figura-fondo. In quest'ottica andranno considerate le sue tele del 1947-1951 (tav. 19), e in relazione a questa stessa problematica sarà possibile considerare le opere degli anni 1953-1954 (tav. 20) senza dovervi riconoscere gli esiti di

⁸⁴² *Ivi*, p. 78.

⁸⁴³ *Ivi*, p. 81

⁸⁴⁴ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 83.

un fallimento, o la prova di un rinnegamento. Se dagli intrecci del 1951 emergono tratti di volti e forme animali; se le tele esposte nel 1954 sostituiscono semplici numeri con titoli espliciti; se le superfici sempre meno materiche esibiscono le caute tracce di un pennello, nulla, secondo Damisch, ci autorizza a riconoscere in queste opere l'espressione di un ripiegamento dato da una vita pittorica ossessionata dalla contraddizione, e costretta a oscillare tra la tentazione, sempre respinta, della grande pittura figurativa e il gioco dell'*entrelacs*, tra l'umanesimo della figurazione e l'antiumanesimo dell'ornamento. Come mira a dimostrare Damisch scopo della ricerca di Pollock non era infatti bilanciare astrazione e figurazione, né trovare il modo di inserire le figure negli intrecci, come avevano tentato di fare i miniatori medievali, quanto piuttosto fare in modo che la figura fosse *entrelacs* e l'*entrelacs* figura⁸⁴⁵. In effetti le sue figure vivono e si alimentano della stessa materia che costituisce gli intrecci, senza i quali queste non sembrano poter esistere né sussistere.

Si comprende fin da subito l'importanza di tali considerazioni, sia in relazione alla pittura di Pollock, rispetto alla quale forniscono un'importante chiave di lettura, sia in relazione alla riflessione di Damisch, per la consapevolezza che questi ne deriva e che rimane a fondamento della sua produzione a venire. Dire che la figura è intreccio, legarla, come fa Pollock, in modo così stretto a quell'intreccio da cui prende vita e all'interno del quale è destinata a scomparire vuol dire sottolineare il ricciolo di pittura in cui già Pontorno riconosceva lo specifico della pittura. Allo stesso modo, ancorare le figure solitamente offerte alla *attitude imageante* allo spessore di un piano destinato a impedire qualsiasi distinzione, vuol dire ricordare la loro natura pittorica, e soprattutto impedire a queste ultime di funzionare come passaggio verso l'*irréel*; vuol dire mostrare la consustanzialità delle figure al fondo indifferenziato di quei tracciati, e attraverso questi realizzare una pittura capace di indirizzarsi alla percezione prima di stimolare l'immaginazione.

L'intenzione cui Damisch riconduce la ricerca di Pollock trova conferma e getta luce su un altro aspetto della produzione dell'artista. L'analisi del rapporto figura-fondo si inserisce infatti all'interno di una pittura che non

⁸⁴⁵Ivi, p. 90.

intende più essere diaframma funzionale ad una fuga verso l'*irréel*, ma luogo fisico dell'esperienza pittorica offerto al gesto e dotato di una propria resistenza; spazio reale di un lavoro altrettanto reale. È in quest'ottica che si inserisce, ed è possibile comprendere la decisione di porre la tela a contatto con il suolo. Se infatti l'interesse per l'intreccio, e le ricerche sul rapporto complesso che stabiliscono figure e fondo costituiscono un modo per fuggire l'ordine figurativo, la scelta di porre la tela a terra è indice della necessità di guardare la tela non più quale supporto per l'immagine quanto piuttosto come una superficie sulla quale lavorare, e a partire dalla quale costruire un'arte nuova.

Si noterà a questo punto che se Mondrian aveva ricondotto la pittura al suo supporto e Dubuffet espresso l'intenzione di realizzare muri, e dunque quadri, che funzionassero come suoli, l'arte di Pollock non solo realizza concretamente quel desiderio, ma, nell'intenzionalità che vi è alla base, si qualifica come un passo ulteriore nella direzione di un ritorno alle origini in cui sembra lecito scorgere l'alba di un nuovo inizio.

Nel momento in cui Pollock pone la tela a terra è un'intera tradizione artistica che torna alle sue origini. Ci chiederemo a questo punto: se attraverso questo gesto passava per Pollock la possibilità di abbracciare in ogni istante l'intera estensione della tela⁸⁴⁶, quale lo scarto tra questa intenzione e le parole con cui, quattro secoli prima, Alberti aveva sintetizzato l'essenza della pittura⁸⁴⁷? Cosa distingue Pollock dal Narciso di cui parla Alberti? In cosa differiscono i loro modi di abbracciare? In cosa, il rapporto che il primo stabilisce con il piano orizzontale della tela differisce, o somiglia, alla relazione che l'altro intrattiene con la superficie trasparente della fonte? (tav. 21-22)

Narciso abbraccia la tela, e, come farà notare Damisch in un saggio più tardo⁸⁴⁸, Alberti pone la definizione dei confini all'origine di quell'operazione pittorica che lo spettatore dovrà abbracciare con un solo

⁸⁴⁶ "My painting does not come from the easel. I prefer to tack the unstretched canvas to the hard wall or the floor. I need the resistance of a hard surface. On the floor I am more at ease. I feel nearer, more part of the painting, since this way I can walk around it, work from the four sides and literally be *in* the painting. This is akin to the methods of the Indian sand painters of the West". J. POLLOCK, *My painting*, "Possibilities", I, (1947-1948), pp. 78-83.

⁸⁴⁷ "Che dirai tu essere dipingere altra cosa che simile abbracciare con arte quella ivi superficie della fonte?". Cfr. L. BATTISTA ALBERTI, *De Pictura*, cit., libro II, 26, p. 46.

⁸⁴⁸ H. DAMISCH, *L'inventeur de la peinture*, in "Albertiana", 4 (2001), pp. 165-187.

colpo d'occhio. Origine mitica della pittura all'interno della quale si iscrive e prende senso una tradizione cui Pollock, e in modo diverso Mondrian e Dubuffet, impongono una battuta d'arresto.

Proprio l'assonanza terminologica e la posizione affine che sembra legare Pollock al Narciso albertiano legittimano alcuni interrogativi: in quale modo Pollock abbracciava la sua tela? Come definiva i suoi confini se questi, come lui stesso affermava⁸⁴⁹, non apparivano se non una volta terminato lo scambio con la sua opera, una volta reciso il contatto che l'aveva generata? E ancora, in quale modo uno spettatore potrà abbracciare con lo sguardo una tela che non offre null'altro che un campo indifferenziato di linee e colori? In quale modo quest'ultimo reperirà il suo punto di vista? Sulla base di quali appigli giungerà a riconoscere segni e immagini se queste giacciono sul piano destinato a riassorbirle nel fondo indifferenziato del suo intreccio?

Il confronto con la proposizione albertiana ha il beneficio di rendere ancora più evidente la rivoluzione iscritta nelle tele e nei gesti di Pollock: attraverso la messa a terra di una tela che non aveva più nulla in comune con la superficie trasparente della fonte albertiana, l'artista restituiva la pittura all'assise opaca del suo fondo originario; attraverso la massa indistinta di tratti, che non concedevano più nulla alla funzione differenziale del contorno, costruiva un intreccio destinato a rendere visibile il gesto e l'operazione che ne è all'origine, restituendo alla pittura il suo carattere performativo e la sua matrice gestuale⁸⁵⁰.

Quello che Damisch ci propone in questa prima sezione della raccolta è dunque l'analisi della produzione di tre artisti che, in tempi e con modalità diverse, avevano obbligato la pittura a tornare su se stessa, permettendole di disvelare il valore significante dei suoi elementi primi, la matrice gestuale della sua natura, così come il carattere necessario della sua funzione. Opere al cui cospetto Damisch aveva formato il suo approccio all'arte, alle quali aveva dedicato alcuni tra i suoi primi saggi e che tornano in apertura di una raccolta ove svolgono la duplice funzione di memoria e veicolo di un *éveil*

⁸⁴⁹ “Quand je suis *dans* ma peinture, je ne me rends pas compte de ce que je fais. Ce n'est qu'après une période de “mise au courant” que je vois où j'en suis”. Cfr. H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 80.

⁸⁵⁰ Nell'articolo *Indians !??* Damisch sottolinea proprio come, se vi è qualcosa che Pollock ha tratto dalla pittura indiana, questo è meno il repertorio iconografico che l'idea di una pittura che procederebbe meno dalla *teinture* che dal tracciato. Cfr. H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 97.

du regard. Queste ultime si qualificano in particolare come agenti di un capovolgimento del modello percettivo attraverso il quale passa anche il disvelamento di ciò che costituisce lo specifico della pittura, la sua verità.

L'impossibilità di decidere quale delle linee esibite dalle *Composizioni* di Mondrian passi sopra o sotto, e ancora l'incapacità di definire in modo stabile il rapporto che le figure stabiliscono con il fondo nell'ultima produzione di Pollock e Dubuffet, non solo scardinano il fondamento percettivo alla base della nostra esperienza estetica, ma sono il viatico di un'oscillazione dall'attitudine immaginativa a quella percettiva attraverso il quale passa il disvelamento del luogo in cui la pittura gioca la sua verità, così come la consapevolezza della possibilità di godere la pittura nel suo reale.

L'impatto con le griglie di Mondrian era stato all'origine di un *éveil du regard* destinato a ricondurre l'attenzione dello studioso *de l'image au tableau*; il contatto con le *Materiologies* di Dubuffet e gli intrecci di Pollock il viatico attraverso il quale Damisch giunge alla consapevolezza dello spessore del piano pittorico e della specificità della pittura. Dalle griglie di Mondrian agli intrecci di Pollock passando attraverso le *Texturologies* di Dubuffet il percorso compiuto dall'autore, e qui ricostruito nel dialogo che stabiliscono i tre saggi, si definisce in effetti come il passaggio dalla qualità diafana della superficie dell'immagine, alla fisicità del piano, fino allo spessore materico e cromatico del ricciolo di pittura. Si iscrive in questo percorso la consapevolezza che ciò che definisce la pittura e costituisce la sua specificità gioca interamente nello spazio che intercorre tra la fisicità della tavola, sulla quale il pittore si trova a lavorare, e la materialità del ricciolo che lo stesso vi costruisce; che è in questo spessore che dovremo ricercare la sua verità giacché è in questi interstizi che essa lavora a produrre i suoi effetti.

Una pittura come quella di Mondrian, Dubuffet, Pollock che ostenta il suo supporto, ispessisce il suo ricciolo, assorbendo nel suo magma indistinto figure di cui lavora a restituire la *texture*, non solo manifesta *les dessous* della pittura, ma nell'ostensione destabilizzante di questi ultimi realizza il ribaltamento di un modello percettivo posto alla base della nostra esperienza estetica; lo stesso che ci aveva portato a intendere la storia dell'arte come

storia delle forme, abituandoci a considerare la tela come una superficie da articolare in funzione dei suoi segni e oltrepassare nella direzione del suo senso.

VI.2.c Coscienza fenomenologica

Tale capovolgimento percettivo partecipa in realtà di un più vasto cambiamento del nostro modo di rapportarci al reale e conoscerlo. Il contatto con le opere di questi artisti sembra infatti aver dato a Damisch la possibilità di sperimentare il modello ermeneutico di cui Merleau-Ponty forniva in quegli stessi anni una trattazione esplicita.

Il rapporto complesso figura-fondo messo in atto dalle opere di Dubuffet e Pollock, come dalle griglie di Mondrian, si configura in effetti come l'espressione visiva di un modello conoscitivo sempre più cosciente dell'impossibilità, per l'arte come per la scienza, di pervenire a una conoscenza netta ed esaustiva, pulita nei suoi profili, distinta dal suo oggetto, definitiva nella sua informazione.

Troviamo una descrizione di tale modello nell'articolo che apre la prima sezione della raccolta e precede l'analisi della produzione dei tre artisti. Il testo⁸⁵¹ - un breve saggio composto in occasione di una mostra dedicata alla figura di Claude Georges - fa del sogno artistico espresso da quest'ultimo il punto d'avvio di una riflessione che giunge ad esplicitare i rapporti ineliminabili che l'arte, come ogni altra forma di conoscenza stabilisce con il fondo delle proprie azioni e dei propri pensieri.

Il desiderio espresso da Georges di un'arte senza oscurità, riducibile a una *notation* in grado di veicolare un'informazione tanto più elevata quanto più priva di incertezza, procederebbe secondo Damisch proprio dalla difficoltà di confrontarsi con un fenomeno, quale quello pittorico, destinato a contraddire l'esigenza di ridurre al minimo il margine di rumore che entra in ogni comunicazione⁸⁵². Un'esigenza quest'ultima che animava le ricerche

⁸⁵¹ H. DAMISCH, « *Ce sont mouches sur le lait* », catalogue de l'exposition *Claude Georges, Le point Cardinal*, Paris 1966; riedito in *Fenêtre jaune cadmium*, cit., pp. 49-53.

⁸⁵² IDEM, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 50

dello scienziato, ma di cui lo stesso misurava l'irrealizzabilità al cospetto delle opere d'arte. Osservava infatti Damisch:

“On conçoit que les ingénieurs des télécommunication travaillent à éliminer la *friture* qui oblitère la transmission des messages; mais le peintre, si même il s'en irrite et parfois se désespère, comment ne reconnaîtrait-il pas que son activité est liée dès l'abord, et sans rémission, à une *cuisine* qui ne lui paraît pas pouvoir faire l'objet d'une description rigoureuse, et dont il n'y aurait à l'en croire, rien à *dire*-fût ce en termes mathématiques?⁸⁵³”

Che il rapporto figura-fondo non costituisca un problema unicamente pittorico sembra dimostrato dalle assonanze esistenti tra le ricerche e gli effetti prodotti dalle opere degli artisti citati, e le parole con cui Merleau-Ponty descriveva, al termine de *L'oeil et l'esprit*, un nuovo modo di intendere l'arte e la scienza. Le prime funzionano in effetti quale traduzione visiva del secondo, mentre proprio dal campo pittorico Merleau-Ponty trae l'immagine in grado di rendere il suo progetto.

La descrizione di un pensiero nuovo, nel carattere e nella dinamica, passa infatti nelle pagine di Merleau-Ponty attraverso il riferimento al rapporto che le figure, siano esse pittoriche, filosofiche o letterarie, stabiliscono con il fondo sul quale sono ricavate e nel quale continuano a vivere. La difficoltà di accettare un pensiero muto quale è quello della pittura, che si dà spesso come vano *remous* di una parola paralizzata e abortita, diviene infatti per il filosofo la strada attraverso la quale passa la consapevolezza della marginalità del pensiero parlante, così come l'accettazione dell'impossibilità di pervenire a una conoscenza piena, obiettiva, stabile. Quello che Merleau-Ponty descrive a partire dal modello pittorico è un pensiero che non si distacca mai completamente dal fondo, e le cui figure non saranno mai veramente acquisite né comunicabili in un tesoro stabile. Un pensiero che non ci permetterà di stilare un bilancio obiettivo, né di pensare un progresso in sé, il più alto punto della ragione corrispondendo alla constatazione di ciò che il filosofo definiva lo slittamento del suolo sotto i nostri piedi, l'identificazione dell'interrogazione come stato di

⁸⁵³ *Ibidem.*

stupore continuo, della ricerca come cammino in cerchio la cui essenza corrisponderà a ciò che non è mai completamente⁸⁵⁴.

Il fatto che Merleau-Ponty faccia riferimento alle dinamiche proprie del pensiero in pittura per spiegare questo nuovo modello di scienza, oltre ad essere indicativo, rinvia al testo di Damisch dedicato a Claude Georges. Un testo in cui un pittore che lavori nell'incertezza, scegliendo di non celare nulla della sua cucina pittorica, fa eco a un matematico che accetti di annotare le immagini associate alle diverse fasi del suo ragionamento, e ancora a un filosofo che intenda riconoscere i legami che il suo discorso intrattiene con il fondo sul quale si profilano le sue figure⁸⁵⁵.

L'incertezza percettiva stimolata da molte opere contemporanee, e l'impossibilità di pervenire a soluzioni conoscitive stabili determinata dalle stesse, costituiscono dunque per Damisch come per Merleau-Ponty il viatico e l'emblema dell'accettazione di un pensiero cosciente del carattere informe del suo divenire, così come della dimensione *charnelle* della sua natura.

Le opere di Mondrian, Pollock e Dubuffet sembrano aver dato a Damisch anche la possibilità di sperimentare un altro aspetto del nuovo modello ermeneutico. Il carattere materico di queste opere, e la forte carica sensoriale stimolata dalle stesse costituirono infatti il campo sul quale Damisch poté sperimentare la centralità del corpo (della *chair*), e la complessità della percezione di cui Merleau-Ponty forniva una teorizzazione esplicita nella sua *Fenomenologia della percezione*.

Nel testo pubblicato nel 1964⁸⁵⁶ il filosofo criticava le scienze coeve per la scelta di manipolare le cose rinunciando ad abitarle; per il pensiero di sorvolo che le animava e le portava a confrontarsi con il mondo trattando ogni essere come un oggetto in generale⁸⁵⁷. A questo rapporto mediato e distanziato opponeva la relazione, giocata nella prossimità e nell'interscambio, che l'artista, e più in particolare il pittore, stabilisce con il reale attraverso il suo lavoro. Un lavoro, ci spiega, da intendere come "*ruminatio du monde*", condotto senza altra tecnica al di fuori di quella che

⁸⁵⁴ M. MERLEAU-PONTY, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard 2005, pp. 91-92.

⁸⁵⁵ Queste tre figure restano senza volto né nome nel saggio di Damisch, ma non sembra impossibile riconoscerli i profili di Jean Dubuffet, Claude George e Maurice Merleau-Ponty.

⁸⁵⁶ M. MERLEAU-PONTY, *L'oeil et l'esprit*, cit.

⁸⁵⁷ *Ivi*, p. 9.

gli occhi e le mani si danno a forza di vedere e dipingere; che sceglie di indagare la “*nappe de sens brut*” di cui l’attivismo non vuol sapere⁸⁵⁸, facendo del corpo operante e attuale del pittore il veicolo di una trasformazione il cui prodotto sarà una pittura destinata a sua volta a riferirsi al corpo. Il pittore, ci dice Merleau-Ponty, apporta il suo corpo e proprio prestando il suo corpo al mondo cambia il mondo in pittura⁸⁵⁹.

Ciò che Merleau-Ponty propone di recuperare attraverso l’esame del lavoro pittorico è dunque un pensiero capace di ricollocarsi nel mondo sensibile; che prenda coscienza dell’unione indissolubile di anima e corpo, riconoscendo in quest’ultimo un viatico fondamentale per l’apertura alle cose e la conoscenza del mondo.

Quello che la pittura realizza e il filosofo descrive è un rapporto io-mondo estremamente complesso perché nutrito da legami tanto inscindibili quanto irriflessi. Rapporto incentrato su una percezione da intendere non come sguardo puro, ma come esperienza primordiale e diretta; una percezione il cui soggetto non sarà l’io trascendente di una coscienza riflessiva, ma il corpo agente e senziente animato da un’intenzionalità irriflessa. Conoscenza rappresentativa e riflessione si qualificano in effetti come momenti delimitati di una vita esperienziale dominata da una viva corporeità, mentre al di sotto del *cogito* riflesso, e dell’io che si articola con un linguaggio razionale, si scopre un *cogito* tacito, preverbale, precategoriale, iscritto nel corpo e dotato di una capacità simbolico-espressiva.

Da un punto di vista estetico si sottolinea la dimensione ontologica della pittura, mentre la fruizione della stessa partecipa del passaggio da una fenomenologia trascendentale a un’ontologia fenomenologica destinata ad attingere il senso dell’essere in una sensibilità originaria e desoggettivata che Merleau-Ponty definiva *chair*. Si sottolinea dunque la realtà dell’oggetto pittorico e la fisicità della sua fruizione, mentre l’essenza si gioca sempre più in quell’invisibile, che il pittore rende visibile attraverso i mezzi artistici, e lo spettatore percepisce in un contatto corporeo posto al di qua di qualsiasi riflessione.

Tale posizione si poneva agli antipodi rispetto a quella che Sartre aveva espresso ne *L’imaginaire*. Lì dove Merleau-Ponty mirava a dimostrare la

⁸⁵⁸ *Ivi*, pp. 13-15.

⁸⁵⁹ *Ivi*, p. 16.

realtà dell'oggetto estetico e la dimensione sensibile della sua fruizione, Sartre sottolineava l'irrealtà dell'opera d'arte intesa come oggetto estetico, ponendo l'acquisizione di una *coscienza imageante* come condizione per il godimento estetico della stessa⁸⁶⁰. Il godimento sensuale determinato dall'oggetto reale era infatti distinto da quello estetico prodotto dall'opera d'arte intesa nella sua irrealtà. Se infatti, come affermava Sartre, ciò che è bello non può darsi nella percezione⁸⁶¹, il suo apprezzamento avrà come condizione l'assunzione da parte dello spettatore di un atteggiamento immaginativo. Il quadro dovrà essere inteso come una cosa materiale visitata di quando in quando dall'irreale, il godimento estetico un modo di relazionarsi all'oggetto che, anziché dirigersi al quadro reale, mirerà a costituire attraverso la tela l'oggetto immaginario⁸⁶².

Per spiegare tale distinzione Sartre fa riferimento al problema posto dalla percezione del colore all'interno di un'opera d'arte. Il godimento prodotto dal colore non avrebbe infatti per il filosofo nulla di estetico. Questo determinerà un puro piacere dei sensi, divenendo oggetto di un godimento estetico solo nel momento in cui la coscienza immaginativa riuscirà a coglierlo come facente parte di un tutto irreale. Solo una volta legato a quest'ultimo il colore apparirà bello, giacché solo nell'irreale i rapporti tra colori e forme assumono il loro senso⁸⁶³. A proposito dello stesso problema si era espresso anche Merleau-Ponty, il quale, diversamente da Sartre, notava come ogni colore sia dotato di una fisionomia affettiva e motrice specifica, offrendosi alla percezione carico di una significazione vitale.

Lo stesso colore, dunque, che Cartesio subordinava al disegno, e un'intera tradizione aveva relegato al ruolo di mero ornamento; lo stesso oggetto che Benveniste aveva utilizzato per dimostrare l'inesistenza del livello semiotico in pittura, e sul quale Sartre aveva esemplificato la distinzione tra livello del godimento estetico e sensoriale, costituisce per Merleau-Ponty l'agente di una significazione che non solo agisce *sur et par le corps*, ma costituisce il viatico di un'apertura alle cose senza concetto.

⁸⁶⁰ J. P. SARTRE, *Immagine e coscienza*, Einaudi, Torino, 1948, p. 288.

⁸⁶¹ *Ivi*, p. 289.

⁸⁶² *Ivi*, pp. 289-290.

⁸⁶³ J. P. SARTRE, *Immagine e coscienza*, cit., p. 290.

Proprio i colori puri esibiti dalle tele di Mondrian, e i problemi posti dal godimento estetico degli stessi avevano rappresentato per Damisch il punto d'avvio di una riflessione all'interno della quale troviamo, accanto all'esplicita presa di distanza dalla teoria estetica sartriana, la dichiarata consapevolezza della realtà dell'oggetto pittorico. Si chiedeva infatti:

“Le plaisir que peuvent procurer de pareils tableaux serait-il d'ordre strictement sensoriel, la conscience n'étant à même de jouir esthétiquement d'un bleu ou d'un jaune qu'en tant seulement que leurs rapports « prennent dans l'irréel leur sens véritable », ainsi qu'il en irait de la *Chaise* de Van Gogh, dont le jaune assume, sur l'image, la valeur d'un « jaune paille », tandis que le bleu de la porte revêt la qualité du bois peint ? Mais cette chaise, en peinture, d'où vient que je la regarde autrement que je ne le ferais de l'image que m'en donnerait une photographie ? si l'oeuvre de peinture se réduisait à ce qu'elle représente - ce siège modeste, de paille et de bois, sur lequel traînent une pipe et un paquet de tabac -, on comprendrait mal le rapport qui peut exister entre la donnée *technique* du tableau et son sens proprement esthétique.⁸⁶⁴”

Dalle tele di Mondrian ai quadri di Van Gogh l'esame del colore diviene il viatico di una riflessione circa l'essenza della pittura e il luogo del suo senso. Tutto ciò che Sartre escludeva dal dominio estetico e collocava sotto la categoria del reale, diviene per Damisch l'elemento costitutivo dell'oggetto pittorico, l'elemento in grado di marcare la differenza tra l'immagine pittorica e una qualsiasi altra immagine.

Alla realtà dell'oggetto pittorico si affianca quella della sua fruizione. Se le *Composizioni* di Mondrian avevano posto Damisch davanti all'evidenza del quadro, permettendogli di passare de *l'image au tableau*, il carattere materico, e la forte spinta sensoriale esibita dalle opere di Pollock e Dubuffet costituiscono il campo sul quale lo stesso poté fare esperienza di un rapporto con le opere giocato sulla percezione, il godimento estetico dell'opera dipendendo non più dall'acquisizione di una *conscience imageante*, quanto piuttosto dal *recroisement* tra la *chair* del soggetto ricevente e la fisicità dell'oggetto.

⁸⁶⁴ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 69.

Di tale fisicità Damisch aveva fatto esperienza al cospetto delle opere di Pollock: tele concepite come campo d'esperienza per l'artista non meno che per lo spettatore; spazio reale di un lavoro pittorico destinato a svilupparsi al livello del percepito, di fronte al quale lo spettatore non poteva fare altro che constatare l'impossibilità di esercitare qualsiasi coscienza immaginativa. La relazione tra tela e spettatore si costruisce infatti su un contatto che esclude qualsiasi distanza, sia essa quella funzionale al riconoscimento delle forme e alla nomenclatura delle stesse, o quella, posta tra il reale e l'irreale, necessaria al raggiungimento del suo valore estetico.

Nella stessa direzione aveva lavorato Dubuffet, il quale, proprio in relazione alla fruizione della sua opera aveva affermato:

“le tableau ne sera pas regardé passivement, embrassé simultanément d'un regard instantané par son usager, mais bien revéçu dans son élaboration, refait par la pensée et si j'ose dire re-agi... tous les gestes faits par le peintre il les sent se reproduire en lui⁸⁶⁵”

Della sua produzione Damisch sottolinea non a caso il forte impatto percettivo, riconducendo a un interesse di carattere fenomenologico la preoccupazione dell'artista di mettere tra parentesi la coscienza riflessiva, così come la volontà di rendere lo scambio complesso tra il corpo dello spettatore e la realtà dell'oggetto, tra ciò che gli spettacoli proiettano su chi li percepisce, che questo vi proietta e che i primi rinviano al suo sguardo⁸⁶⁶. Quest'ultimo non si limiterà alla componente fisica dei dati visivi, e mentre la presenza aggressiva dei materiali obbligherà lo spettatore a tornare dall'attitudine immaginativa a quella percettiva, quest'ultima non potrà non coinvolgere lo spettatore nella sua fisicità. Lo stesso Dubuffet dichiarava di servirsi sempre meno dei suoi occhi⁸⁶⁷ e se una simile affermazione dichiara la volontà di prendere le distanze da un'arte moderna intesa come cultura della vista e asceti dello sguardo, rivela nondimeno alla sua base la consapevolezza di una percezione naturale che coinvolge tutti i sensi.

⁸⁶⁵ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 114.

⁸⁶⁶ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 109.

⁸⁶⁷ *Ivi*, p. 115.

Tali affermazioni e l'osservazione delle sue opere porteranno Damisch ad affermare che se Dubuffet impediva all'arte di essere una festa per gli occhi era perché la situava al livello originario del sensibile anteriore alla distinzione dei sensi, assegnando all'artista il dovere di costruire corrispondenze e sinestesie⁸⁶⁸. Da qui il ricorso dell'artista francese a dei colori immediatamente evocatori delle sostanze, così come l'interesse dello stesso per i fenomeni luminosi limitatamente al legame che questi erano in grado di stabilire con la *texture* materiale dell'oggetto.

Alle distinzioni operate dall'analisi riflessiva si oppone dunque l'evidenza di un'esperienza stimolata da un'arte in cui la struttura ultima degli esseri ha la meglio sul loro contorno, e le figure, quand'anche presenti, sono meno sapute che percepite. Si comprende ancora meglio a questo punto la scelta dell'artista di mantenere una relazione equivoca tra figure e fondo, la forma delle cose essendo legata alla *texture* delle cose piuttosto che al loro contorno⁸⁶⁹, la possibilità di definirle essendo subordinata alla possibilità di percepirle nella loro presenza.

Il contatto con le opere di questi artisti, e la consapevolezza teorica mediata dalla fenomenologia di Merleau-Ponty costituiscono dunque le due strade attraverso le quali giunse a Damisch la consapevolezza della realtà dell'opera e della sua fruizione. La fisicità dell'opera e la corporeità dello spettatore si definiscono infatti come i poli di un interscambio che, proprio perché coinvolge tutti i sensi e fa fede al rapporto profondo che lega l'uomo al mondo, oltrepassa le frontiere del pensiero riflessivo disvelando l'esistenza di una diversa modalità di significazione, così come la possibilità di un godimento estetico giocato nel reale.

Se reale è l'opera e la sua fruizione, reale, nel senso di possibile è il godimento estetico che l'opera è in grado di esercitare attraverso il suo spessore, fin nei suoi stessi componenti, quand'anche questi siano svincolati da una forma e non sia possibile identificarli come *analogon* di un irreale. Si tratterà ovviamente di un godimento diverso, libero da categorie del concetto poiché legato a quella sensibilità primordiale che lega l'uomo al mondo.

⁸⁶⁸ *Ivi*, p. 116.

⁸⁶⁹ M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, cit., p. 265.

A queste consapevolezze occorre fare riferimento per comprendere le matrici di alcune proposizioni teoriche espresse da Damisch nel 1974. La consapevolezza della realtà dell'opera costituì il presupposto del *surplus* di materia nel quale lo studioso avrebbe riconosciuto l'oggetto di una semiotica della pittura; l'esperienza della realtà della fruizione la matrice che porterà lo stesso a riconoscere quale caratteristica di tale livello semiotico una modalità di significazione psicosomatica, in presa diretta sul corpo, anteriore al segno linguistico-iconico, se non addirittura all'istituzione del soggetto.

Una simile matrice sembra confermata dal fatto che la dimostrazione dell'esistenza e l'esemplificazione dell'oggetto della semiotica della pittura passerà nel 1974 ancora una volta attraverso l'esame del colore. Affermerà infatti Damisch:

“nello stesso modo la storia della pittura ci fa vedere da un lato come il semiotico, e precisamente sotto la specie del colore, può lasciarsi recuperare e funzionare a titolo di supplemento all'interno del simbolico, ma anche come può far ritorno, sotto al simbolico, al di sotto di esso, in una posizione di esteriorità in rapporto al segno e a ogni significazione costituita nell'ordine del linguaggio come in quella dell'immagine, della rappresentazione.⁸⁷⁰”

Realtà dell'oggetto opera d'arte, natura sensoriale della sua fruizione, unitamente all'accettazione di una significazione senza concetto costituiscono dunque i tre elementi che Damisch aveva mediato dall'insegnamento di Merleau-Ponty e di cui doveva aver fatto esperienza al cospetto di alcune opere contemporanee. A queste due matrici occorre fare riferimento per comprendere l'oggetto e la modalità di significazione del livello semiotico della pittura di cui Damisch avrebbe mirato ad enucleare specificità e originalità. L'esperienza delle opere dei tre artisti costituì in effetti il presupposto per un recupero del significante della pittura attraverso il quale sarebbe passato il riconoscimento del luogo in cui si gioca la specificità della stessa, così come l'accettazione di una verità indipendente dall'ordine del discorso perché legata in prima istanza alla percezione. Di queste consapevoli Damisch esibisce in questa prima sezione della

⁸⁷⁰ H. DAMISCH, *Otto tesi pro (o contro?) una semiologia della pittura*, cit., p. 136.

raccolta le matrici visive, mentre la ragione fenomenologica, resta celata tra le righe di un'analisi di cui costituisce tuttavia la struttura.

VI.2.d L'informale come presupposto teorico

La riflessione che guida il percorso interno alla raccolta subisce a questo punto una svolta: se il contatto con l'arte contemporanea aveva informato l'approccio di Damisch alla pittura e all'arte in generale, è lo stesso a indurre lo studioso a una revisione critica delle categorie in uso nella storia dell'arte.

Il percorso che conduce dalla prima alla seconda sezione della raccolta si qualifica in effetti come il passaggio dal risveglio percettivo esercitato dal contatto con le opere di Mondrian, Pollock e Dubuffet alla trattazione delle conseguenze teoriche iscritte nelle stesse. Di tale presa di coscienza rende ragione il titolo, *Théorèmes*, scelto dall'autore per una sezione all'interno della quale Damisch passa dal ruolo di spettatore attento alle provocazioni percettive derivanti dalla opere, a quello di storico dell'arte teso a interrogare al cospetto delle stesse la pertinenza dei suoi strumenti e la legittimità del suo agire. Già nel titolo, *L'art, aujourd'hui, le commentaire*⁸⁷¹, il saggio che apre la seconda sezione esplicita la volontà di analizzare il rapporto complesso che intercorre tra l'arte e la storia dell'arte. I due oggetti definiscono i poli entro i quali si intende costruire una relazione dialettica, mentre il riferimento temporale che lega i due termini fissa il punto di vista a partire dal quale lo studioso intende ridefinire il rapporto.

“Par où l'œuvre de peinture nous attend-elle aujourd'hui?”⁸⁷² si chiede Damisch. In effetti, se l'arte contemporanea costituisce *l'hic et nunc* del nostro occhio di spettatori e storici dell'arte del XX secolo è essa stessa a imporre alla storia dell'arte di rifondare al suo cospetto la validità dei suoi parametri. Damisch stesso aveva fatto esperienza delle difficoltà suscitate

⁸⁷¹ H. DAMISCH, *L'art, aujourd'hui, le commentaire*, in “Arguments”, n. 19, 3° trimestre 1960, pp. 6-9; riedito in *Fenêtre jaune cadmium*, cit., pp. 123-130.

⁸⁷² H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 124.

dal confronto con un'arte come quella contemporanea. Dichiarerà non a caso l'impossibilità di considerare opere cubiste, astratte, informali senza provare un sentimento di inquietudine; senza che la contemplazione delle stesse non lasci emergere percezioni contraddittorie, e l'illusione di poter comprendere non ceda rapidamente il passo ad una sensazione di dubbio e totale estraneità⁸⁷³. Tale disorientamento tuttavia, lungi dal condurre all'elaborazione di nuovi appigli, diviene per Damisch il punto a partire dal quale ripensare la certezza del nostro percepire e la sicurezza del nostro ruolo. Non si tratterà infatti, specifica l'autore, di elaborare nuove categorie⁸⁷⁴, né di rintracciare il punto a partire dal quale eliminare le contraddizioni che tali opere lasciano emergere⁸⁷⁵, quanto di fare di queste ultime il punto a partire dal quale sottoporre ad una riflessione critica la nostra idea di arte e storia dell'arte, la natura della prima e gli strumenti della seconda. In effetti, la rivoluzione ermeneutica e percettiva iscritta nelle maglie dell'arte post-cézanniana non poteva lasciare indifferente una disciplina modellata sull'arte classica. Dopotutto, osserva Damisch, se l'arte aveva deciso di rimettere in dubbio se stessa, ricercando la propria giustificazione e il proprio fondamento, in quale modo la storia dell'arte poteva illudersi di mantenere la propria posizione di *maîtrise*⁸⁷⁶? Se Mondrian aveva lavorato al di qua del segno e della figura, Pollock e Dubuffet rimesso in discussione il rapporto stabile fondo-figura, e l'arte intera dimostrato di funzionare meno come veicolo di informazione che come problema posto all'occhio e all'arte, su quali basi la storia dell'arte poteva continuare ad analizzarla sovrapponendovi vecchie categorie di forma, segno, significato? Sulla base di quale pertinenza, di quale titolo di legittimità?

Da queste osservazioni deriva un altro interrogativo: sarà importante capire se le categorie di forma, segno, informazione con le quali siamo soliti articolare il nostro approccio alle opere, siano vecchie, e dunque non più valide, o se diversamente l'arte contemporanea non ne abbia dimostrato la generale insufficienza, se non addirittura l'inadeguatezza. Qualora

⁸⁷³ *Ivi*, pp. 124-125.

⁸⁷⁴ *Ivi*, p. 123.

⁸⁷⁵ *Ivi*, p. 126.

⁸⁷⁶ *Ivi*, p. 129.

risultassero desuete infatti sembrerebbe lecito cercarne di nuove, ma se, come notava Merleau-Ponty, e come conferma Damisch, non si giudica un quadro di Picasso secondo criteri tanto diversi da quelli utilizzati per l'arte antica⁸⁷⁷, sarà giusto riconoscere all'arte contemporanea il merito di aver portato all'evidenza una mancanza da sempre iscritta nella storia dell'arte. In questo senso l'arte del XX non solo avrebbe imposto alla critica di tornare su se stessa, obbligandola ad interrogare i propri mezzi e la loro condizione di validità, ma in virtù di quella rinnovata attenzione per i suoi elementi primi e il loro modo di significare, avrebbe permesso di riscoprire elementi fin'ora non considerati nell'arte rappresentativa, o meglio che una disciplina ancorata a un modello rappresentativo era solita subordinare a quei concetti di segno e parola fatti esplodere dall'arte contemporanea.

Bisognava dunque passare attraverso *les dessous* esibiti da quest'arte, sperimentarne il disordine percettivo, assistere alla paralisi delle categorie tradizionali per vedere emergere la pittura, e sulle maglie informi di quest'ultima costruire una storia dell'arte diversamente consapevole. Quest'ultima non avrebbe dovuto né stabilire categorie nuove che permettessero di salvaguardare il suo ruolo, né fissare punti che garantissero di reperirsi al cospetto di tale arte, ma fare del disorientamento e dell'impasse imposti da quest'ultima la *pars destruens* necessaria alla costruzione di una disciplina capace di ascoltare il suo oggetto e cogliere la specificità di quest'ultimo.

Non è un caso che la parte centrale della raccolta sia occupata da un breve articolo, pubblicato all'inizio degli anni Settanta sull'*Encyclopaedia Universalis*⁸⁷⁸, dedicato all'arte informale. Il testo si qualifica come un punto di svolta necessario al proseguimento della raccolta, svolgendo in questo senso una funzione simile a quella assolta dalla pittura nell'economia di un rito sciamanico, descritto dallo stesso Damisch in un breve articolo

⁸⁷⁷ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 123.

⁸⁷⁸ IDEM, *Informel(art)*, voce dell'*Encyclopaedia Universalis*, 1970, pp. 1172-1175; riedito in *Fenêtre jaune cadmium*, (1984), cit., pp. 131-141. Nella sua pubblicazione all'interno dell'*Encyclopaedia* l'articolo compariva sotto la voce *Informel(Art)* mentre nella seconda edizione il testo reca il titolo più generico *L'informel*. La differenza tra i due titoli si rivela alquanto indicativa, funzionando quale indice del passaggio da un informale inteso come etichetta volta a definire una corrente artistica, a un informale inteso come categoria teorica. Lo stesso volume dell'*Encyclopaedia* conteneva altri articoli di Damisch dedicati all'Art brut e a Jean Dubuffet; cfr. H. DAMISCH, *Art brut*, voce dell'*Encyclopaedia Universalis*, 1970, pp. 790-792; IDEM, *Jean Dubuffet*, in *Ibidem*, pp. 447-449.

dedicato ai rapporti tra la pittura di Pollock e la cultura degli Indiani d'America⁸⁷⁹.

Una delle pratiche sciamaniche consisteva nel porre l'uomo oggetto della magia al centro di una pittura che lo sciamano realizzava con grande cura direttamente a terra, e che lo stesso lavorava a distruggere al fine di permettere alla pittura di liberare il suo potere ed esercitare il suo effetto sull'uomo⁸⁸⁰. L'informale dunque, come la pittura scomposta dallo sciamano, la distruzione della pittura come condizione per l'esplicitazione dei suoi poteri; come se l'arte dovesse passare attraverso la sua distruzione per poter esplicitare i suoi poteri, e la storia dell'arte confrontarsi con la negazione della forma e del dicibile realizzate da quest'ultima per prendere coscienza dell'inadeguatezza di alcune sue categorie e iniziare un nuovo corso.

Ciò che interessa Damisch, e che giustifica la scelta di inserire il saggio in questo punto della raccolta, non è il valore artistico dell'arte informale quanto il valore teorico della questione che ne è alla base. Una questione, ci spiega l'autore, senza alcuna proporzione rispetto alla qualità oggettiva delle opere alle quali siamo soliti applicare questa etichetta, e che, indipendentemente da queste, resta all'orizzonte di un'arte contemporanea inevitabilmente chiamata ad indicare la sua posizione relativa⁸⁸¹.

Dell'informale Damisch sottolinea infatti il potere di *déclassement* attribuitogli da Georges Bataille⁸⁸², e proprio a questo occorre fare riferimento per comprendere il carattere della *question informelle*, così come la funzione demandata alla trattazione di quest'ultima nell'economia della raccolta.

⁸⁷⁹ IDEM, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 98.

⁸⁸⁰ *Ibidem*.

⁸⁸¹ Hubert Damisch interview par Patrick Redelberg, cit., p. 28.

⁸⁸² H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 135. "INFORME - Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus de sens mais les besoins des mots. Ainsi *informe* n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but: il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne rassemble à rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat - G. Bataille". Cfr. Y. A. BOIS, R. KRAUSS, *L'informe. Mode d'emploi*, catalogue de l'exposition (Musée Georges Pompidou 22 mai-26 août 1996), Éd. Du Centre Georges Pompidou, Paris 1996, p. 6.

L'informale ha declassato l'arte, rifiutando le sue forme, il suo valore di lusso, la direzione della sua creazione, così come la possibilità di essere goduta e contemplata. Su un piano diverso, ma non per questo staccato, ha privato la storia dell'arte delle sue consuete basi d'appoggio, sottraendosi alle sue categorie come a qualsiasi tentativo tassonomico esercitato nei suoi confronti. Quale in effetti la pertinenza tra le categorie di forma, segno, informazione e un'arte che rifiuta la figura capovolgendo la direzione della creazione artistica? Quale il piano comune tra una tradizione storico artistica che ha sempre pensato l'arte in termini di informazione, inteso la forma come presupposto destinato a concretizzarsi nella materia, e una produzione che attraverso l'emancipazione della materia interrompe la strada che conduce dalla forma al suo senso? Quale la pertinenza tra l'informe esibito da quest'arte e l'informazione ricercata dalla storia dell'arte? Quale lo scarto, celato al di là dell'apparente rinvio stabilito dalla comune radice dei due termini?

Si comprende a questo punto il motivo che aveva spinto Damisch a collocare questo articolo nella sezione della raccolta demandata a ridefinire titoli di legittimità e ambiti di manovra della storia dell'arte. Scopo dell'analisi non era infatti solo esplicitare le difficoltà generate dal contatto della disciplina con una produzione come quella informale, né teorizzarne l'impasse, ma sottolineare il valore rigenerante di quest'ultima; riconoscere nei residui e nelle faglie della griglia conoscitiva apposta dalla storia dell'arte il viatico per l'apertura di nuovi e inesplorati campi d'indagine.

Se l'informale impediva alla storia dell'arte di reperire forme che ne guidassero l'analisi, è esso stesso a educare alla considerazione di ciò che viene prima del segno, e proprio per questo costituisce lo specifico della pittura. Allo stesso modo, se la storia dell'arte qualificava l'informale come non senso, non conoscendo altra modalità di significazione al di là di quella del segno, Damisch riconosce nell'informale il viatico per l'esplicitazione di un'area semiotica primordiale cui la struttura rappresentativa del segno e del significato ci avrebbero resi insensibili⁸⁸³. Informale dunque come problema posto alla storia dell'arte oltre che alla tradizione artistica; che difficilmente

⁸⁸³ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 173.

potrebbe trovare posto in una storia dell'arte intesa come storia delle forme⁸⁸⁴, e che nessuna tassonomia fondata su criteri tradizionali avrebbe saputo descrivere. Lo dimostra il fatto che quando si trattò di decidere quali artisti inserire sotto questa etichetta e in virtù di quali principi, la storia dell'arte fornì soluzioni diverse, tentando persino di rinchiudere tali opere entro i recinti sicuri di una produzione patologica che le negasse qualsiasi diritto, o effetto nell'arte e nella vita definite normali⁸⁸⁵. Tale difficoltà era facilmente prevedibile; se quest'arte esclude la forma e il contorno che ne costituisce il presupposto, non si vede infatti in quale modo il sostantivo che la qualifica avrebbe potuto assolvere la funzione tassonomica richiesta dalla storia dell'arte.

Anche rispetto a questo problema la riflessione di Damisch risulta interessante, confermando ancora una volta come il disorientamento imposto da questa produzione contenga in sé il disvelamento di nuovi margini di manovra. Fin da subito Damisch specifica la diversa estensione che è destinata ad assumere il concetto di informale, a seconda che questo venga inteso come categoria critica o operatore teorico⁸⁸⁶. Nel primo caso la nozione servirà infatti a distinguere una produzione pittorica strettamente localizzata nel tempo e nello spazio - quella della Parigi degli anni Cinquanta; diversamente la seconda accezione porrà l'accento su un tratto programmatico in grado di conferire un'unità sotterranea alle imprese artistiche contemporanee⁸⁸⁷. La difficoltà con la quale la storia dell'arte aveva inteso, e variabilmente esteso, la prima accezione è indice della problematicità insita in un fenomeno per sua natura estraneo a qualsiasi contorno, fosse questo quello della forma tracciata come della categoria atta a descriverlo. Michel Tapié aveva coniato il termine nel 1951 iscrivendo nei suoi ranghi la produzione affatto omogenea di artisti come Wols, Dubuffet, Fautrier⁸⁸⁸; con un intento del tutto diverso Jean Paulhan aveva inserito sotto tale etichetta tutta l'arte post-cézanniana, rintracciando in questo modo una

⁸⁸⁴ *Ivi*, p. 136.

⁸⁸⁵ IDEM, *Ruptures Cultures*, cit., pp. 50-51.

⁸⁸⁶ IDEM, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 131.

⁸⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸⁸ J. PAULHAN, *L'art informel (éloge)*, Paris 1962, p. 20.

continuità fondata sul rifiuto della figura e della rappresentazione⁸⁸⁹. Nella loro diversità tali ipotesi non fanno che confermare la perplessità di Damisch rispetto a tali tentativi, giustificando l'interesse dello stesso per l'informale inteso come operatore teorico.

È questa l'accezione che interessa Damisch, l'unica in grado di attraversare limiti tassonomici e imporre alla storia dell'arte una revisione critica delle sue certezze. Questa la base che permette a Damisch di avvicinare l'informale maturato sul suolo europeo all'*action painting* nata oltreoceano. Solo l'estensione ampia e discontinua di un informale inteso come operatore teorico permetteva infatti di ascrivere sotto uno stesso sostantivo due fenomeni così diversi, alla cui base Damisch non esita a riconoscere un comune valore teorico sprovvisto di qualsiasi pertinenza tassonomica⁸⁹⁰.

L'analisi proposta in questa seconda sezione costituisce dunque un passo ulteriore nella direzione di un percorso teso a enucleare le matrici di una posizione semiotica, e più in generale di un modo di fare storia dell'arte. Se le opere di Mondrian, Pollock e Dubuffet analizzate nella prima sezione erano state il viatico di un *apprentissage de la peinture* dal quale Damisch aveva derivato un nuovo modello percettivo, così come la coscienza del luogo in cui si gioca la verità della pittura, l'informale, esibito nella seconda sezione, ci restituisce la matrice teorica funzionale al superamento della nozione di segno e all'accettazione di una significazione differente. Mentre la realtà materica esibita dalle opere degli artisti citati aveva restituito allo studioso la coscienza del *surplus* di materia che qualifica l'immagine pittorica, e il ribaltamento percettivo messo in atto dalle stesse aveva permesso allo studioso di sperimentare una modalità conoscitiva in presa diretta sul corpo, il declassamento operato dall'informale, costituì il presupposto teorico di un superamento della nozione di segno che avrebbe permesso allo stesso di riconoscere nell'ipoicona l'oggetto di una possibile semiotica della pittura.

⁸⁸⁹ “La peinture informelle apparaît un certain jour de l’année 1910: c’est lorsque Braque et Picasso se mettent à composer des portraits, où pas un homme de bon sens ne saurait distinguer des yeux, un nez ni une tête. Elle se poursuit, suivant des sens et des succès divers, avec Klee et l’École de l’Art abstrait (que ses fondateurs, Kandinsky, Arp, Van Doesburg, préfèrent d’ailleurs appeler Art concret)”. Cfr. *Ivi*, p. 7.

⁸⁹⁰ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 139.

L'arte di Mondrian, Pollock e Dubuffet costituì dunque la matrice visiva di una posizione semiotica di cui l'informale rappresentava il presupposto teorico, la destabilizzazione percettiva e il capovolgimento ermeneutico determinato da entrambi definendo la base di una ricerca storico artistica nuova nei suoi obiettivi come nelle sue categorie d'indagine.

Accanto alle categorie di forma, segno e informazione, l'arte informale, intesa nella sua accezione più ampia, imponeva alla storia dell'arte di rivedere la legittimità della sua vocazione tassonomica. Il confronto tra l'*action painting* e l'informale, proposto da Damisch in occasione di una mostra finalizzata ad analizzare la produzione artistica dei due versanti dell'Atlantico⁸⁹¹, diviene diversamente occasione per sperimentare l'apertura, e dunque la revisione critica, di una categoria importante quale quella della storia.

L'analisi, che nell'economia della raccolta segue i due testi sovraindicati e chiude la seconda sezione, muove dalla perplessità circa la legittimità di valutare il capovolgimento artistico determinatosi nei due lati dell'Atlantico nell'arco degli anni Cinquanta facendo appello alle modalità tassonomiche, lineari, evolucionistiche proprie di una storia dell'arte abituata a risalire filiere e fissare itinerari⁸⁹².

L'analisi mira in effetti a indagare il senso del concetto di storia all'interno della disciplina, o meglio a porre come problema la relazione che questa stabilisce tra i due termini di arte e storia; una relazione che, lungi dal definire come rapporto stabile, lo studioso invita a riarticolare in funzione dell'oggetto preso in esame, facendo di una griglia prestabilita il frutto di una metamorfosi continua.

Il testo possiede il carattere di una dimostrazione articolata per tappe, mentre il costante riferimento terminologico alla dimensione ludica del gioco⁸⁹³ anticipa una precisa considerazione della pittura ed è funzionale all'esplicitazione di una specifica modalità d'analisi.

⁸⁹¹ H. DAMISCH, *Stratégies 1950-1960*, catalogue de l'exposition *Paris-New York* (Centre Georges Pompidou) Paris 1977; riedito in *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 142-179.

⁸⁹² *Ivi*, p. 144.

⁸⁹³ Le *stratégies* indicate nel titolo rinviano alle possibilità messe in atto da un giocatore nel corso di un partita, mentre due dei livelli nei quali lo studioso articola l'analisi (*niveau II, III*) corrispondono rispettivamente alla possibilità di un individuare l'*état du jeu* messo in atto da un movimento artistico, e misurare le relazioni che quest'ultimo stabilisce con il *jeu peinture* inteso nella sua accezione più ampia. *Partie, pièces du jeu, possibilité de*

La prima delle strategie messe in atto dallo studioso corrisponde all'abbandono della prospettiva storicista, cui succede la scelta di seguire, senza alcuna pretesa di dominio, il gioco e gli scambi messi in atto dalle opere e dagli artisti⁸⁹⁴.

Abbandono dunque della prospettiva storicista a favore di un'ottica che, recuperando Lévi-Strauss, Damisch definisce fredda⁸⁹⁵, giacché tesa a privilegiare alle relazioni temporali organizzate in funzione di un punto di vista, se non addirittura di un fine, quelle sincroniche e strutturali che l'arte stabilisce tra le opere e le domande che la animano. Prospettiva strutturalista dunque, che ben si adatta a un'arte come quella contemporanea che aveva privato lo spettatore della certezza della sua posizione, e che trova ancora più fondamento in una produzione come quella presa in esame (*informal-action painting*) che nasce dallo scambio, e chiede allo spettatore di partecipare alla stessa dinamica di reciprocità che l'artista stabilisce con l'opera⁸⁹⁶.

In realtà, se l'uniformità con il suo oggetto garantisce a tale prospettiva d'analisi una giustificazione supplementare, questa è indice di un cambiamento motivato da esigenze ben più profonde, e proprio per questo destinata ad esercitare la sua azione ben al di là dei fenomeni artistici presi in esame. Rinunciare a qualsiasi posizione di dominio significa per Damisch accettare che la storia non si riduca a una successione di generazioni di cui sia possibile risalire le filiere e fissare gli itinerari, né l'arte a un lavoro di cambio in cui ogni generazione sarebbe chiamata a compiere l'eredità lasciatagli dalla precedente⁸⁹⁷. Adottare una prospettiva fredda significa scegliere di mettersi in ascolto dell'arte, seguirne la trama, senza per questo pretendere di scioglierla; significa abbandonare la distanza, e la certezza che ne deriva, per una visione ravvicinata, prossima a quella assunta dal pittore nel momento della sua attività.

L'adozione di tale ottica strutturalista costituisce in effetti il presupposto necessario per il passaggio a quella strategia di secondo livello che Damisch

manoeuvre ricorrono inoltre frequentemente nel testo contribuendo a rendere sia l'adesione di Damisch a una modalità d'analisi di tipo strutturalista sia il suo interesse per la forma *échiquier* e le dinamiche proprie del gioco degli scacci.

⁸⁹⁴ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 145.

⁸⁹⁵ *Ivi*, p. 144.

⁸⁹⁶ *Ivi*, pp. 146-148.

⁸⁹⁷ *Ivi*, p. 154.

definisce come analisi dell'*état du jeu peinture* descritto, relativamente al caso preso in esame, dall'arte europea e americana nel corso degli anni Cinquanta⁸⁹⁸. Scopo di tale livello sarà in particolare la costituzione, o ricostituzione della posizione assunta dalla pittura in un dato periodo e in un preciso contesto, ossia la definizione del campo delle problematiche prese in esame come delle diverse strategie messe in atto, anche contemporaneamente, nell'economia della stessa partita. In questo campo, che non avrebbe di meno, specifica Damisch, la sua coerenza e le sue linee di resistenza, lo storico dell'arte dovrà distribuire i pezzi del gioco, prestando la massima attenzione alla loro situazione e alla distanza relativa che questi stabiliscono tra loro, ognuno dovendo essere colto nell'insieme delle relazioni che intrattiene con tutti gli altri, e il suo valore misurandosi in funzione delle possibilità di manovra che le sono proprie, come dell'importanza del terreno che si trova ad occupare o a minacciare⁸⁹⁹.

Il passo successivo dell'analisi consisterà nel definire il rapporto che l'*état du jeu* così ricostituito stabilisce con il gioco pittura inteso nella sua complessità e generalità. Una strategia d'analisi di matrice strutturalista, che permette dunque a Damisch di delineare l'obiettivo comune, e la posizione relativa, degli artisti americani legati allo Studio 35, e che, in un'ottica più ampia, lo conduce a considerare l'arte informale prodotta sul suolo europeo. Il confronto con l'arte europea costituisce il III livello della strategia messa in atto dallo studioso, il quale, dopo aver ricostruito lo stato del gioco pittura proprio dell'*action painting*, passa ad analizzare quella informale prodotta sul suolo europeo. Il passaggio risulta legittimato da precise analogie, mentre il confronto costituisce il viatico per l'ampliamento di un campo cui Damisch riconosce l'unità nella discontinuità, e sul quale si preoccupa di rintracciare le diverse strategie messe in atto a fronte di una partita comune giocata sui due fronti dell'Atlantico.

L'*action painting*, come notava lo stesso Greenberg, sarebbe stata impegnata (*état du jeu*) in un percorso di risalita teso a legittimare l'arte e la sua necessità sulla base dei suoi elementi primi; un percorso che ripercorreva in parte quello compiuto dagli artisti europei del primo Novecento e che avrebbe acquisito toni apocalittici nelle tele di Ad

⁸⁹⁸ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 157.

⁸⁹⁹ *Ivi*, p. 157-158.

Reinhard. L'arte sviluppatasi sul suolo europeo condivideva con questa il tentativo di rifondare la pittura, ma marcava la sua differenza nel diverso rapporto che stabiliva con il gioco pittura. Mentre gli artisti americani coltivavano l'illusione di far ritorno ai fondamenti del gioco pittura, e Ad Reinhard si poneva al termine di quest'ultimo, qualificando le sue tele come la realizzazione della dichiarata volontà di porre fine al gioco stesso ("on ne jouera plus aux échecs"), l'arte prodotta sul suolo europeo si poneva come l'inizio di un gioco nuovo, rappresentando in questo senso il passo successivo - tanto che, se l'ottica strutturalista adottata dallo studioso non lo impedisse, saremmo tentati di riconoscere nell'uno il proseguimento logico dell'altro.

Dopotutto, se il gioco della pittura è nato, come racconta Plinio il Vecchio, dal tentativo di dare forma al carattere informe di un'ombra, e la griglia rappresenta da sempre uno dei modi attraverso i quali l'uomo pensa e organizza il carattere informe della natura; se dal XV secolo la pittura ha fatto della scacchiera la forma della sua struttura, e Ad Reinhard ha riconosciuto nella fine di quest'ultima il presupposto della nascita di un'arte nuova, come non riconoscere nelle fattezze dell'arte nata sul suolo europeo negli anni Cinquanta il frutto del tentativo di portare in superficie il *sousjeu* informe che quel gioco della pittura aveva sempre cercato di celare? Come non riconoscere nell'informe esibito da queste opere la potenzialità rigenerativa del caos iniziale? E in quest'arte l'inizio di un nuovo gioco della pittura? Come se quest'arte avesse approfittato delle faglie aperte dall'arte post-cézanniana nelle maglie della scacchiera per portare alla luce quel *sousjeu* informe che il gioco aveva sempre avuto quale principale funzione di *maîtriser*⁹⁰⁰.

Attraverso l'adozione di un approccio strutturalista lo studioso pone dunque su uno stesso campo espressionismo astratto e arte informale, giungendo a qualificare questi ultimi come due stati del gioco pittura - diversi per carattere e strategia - impegnati in una stessa partita: l'uno che dalla ricerca del gioco pittura giunge a teorizzare la fine di quest'ultimo, l'altro che fa dello stesso impasse la base per la fondazione di un nuovo inizio, entrambi

⁹⁰⁰ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 174.

derivando da tale posizione liminare la difficoltà di trovare posto e legittimazione in una storia dell'arte intesa come storia delle forme.

La necessità di un tale approccio trova conferma nel fatto che, ciò che suona come un impasse o un fallimento nei ranghi di una storia dell'arte informata al gioco tradizionale della pittura, deriva dall'adozione di un concetto aperto di storia la possibilità di rappresentare l'inizio di un'arte nuova, o meglio di un nuovo gioco della pittura. Un'arte che, come già notava Hegel, non potremmo considerare mantenendo il punto di vista della cultura, giacché da questo non percepiremmo che un ammasso informe e senza senso; che non potremmo giudicare sulla base delle categorie usuali, giacché questo imporrebbe di escluderla dai ranghi prestabiliti della storia dell'arte, se non addirittura di privare queste produzioni di qualsiasi dignità artistica. Occorre lasciare la cultura e le categorie coniate da quest'ultima per riconoscere, e forse comprendere, un'arte come quella condotta sui due fronti dell'Atlantico; lasciare i concetti di forma e senso per riscoprire la funzione di un'area semiotica primordiale; abbandonare i binari sicuri e le direzioni prestabilite di un concetto di storia vincolato a un modello evolucionistico per comprendere un'arte che si poneva all'orizzonte di una pittura nuova, di un'arte altra.

Passa dunque attraverso l'approccio strutturalista e l'analisi dell'arte informale la dimostrazione della validità, e della necessità dell'adozione di un concetto aperto di storia. Il rapporto che stabiliscono i due termini di arte e storia acquisisce in questo senso il carattere di un circolo tutt'altro che vizioso; un circolo che, non solo dimostra la fedeltà di Damisch al suo oggetto, ma rivela le terre d'origine di alcuni capisaldi della sua analisi.

Non è un caso che Damisch esemplifichi la nuova accezione di storia su un'arte che aveva fatto esplodere la pittura e le categorie con le quali è solita lavorare la storia dell'arte; che aveva impedito a quest'ultima di esercitare la sua vocazione tassonomica, lasciando allo storico dell'arte l'impossibilità di reperirsi in quanto tale, così come la difficoltà di decidere il posto di questa produzione nell'economia della storia che questi cercava di descrivere. Al cospetto di quest'arte Damisch aveva formato la sua sensibilità visiva; contro il muro di pittura esibito da queste opere aveva sperimentato l'insufficienza dei parametri tradizionali, rintracciando nell'intreccio caotico

di quelle superfici il magma nel quale immergere, e dunque rigenerare, le categorie proprie della storia dell'arte. Si giustifica in questo senso la centralità dell'arte informale nel pensiero dello studioso, così come la posizione assunta dalla trattazione della stessa nell'economia della raccolta. Posta tra il risveglio percettivo stimolato dal contatto con l'arte contemporanea e la proposizione di un nuovo rapporto tra l'arte e la storia dell'arte (sezione *Titres*) la sezione dedicata all'arte informale occupa il centro della raccolta, qualificandosi al tempo stesso quale ritorno al caos iniziale e nuovo inizio; momento nel quale è massimo lo scarto tra l'arte e la storia dell'arte, nel quale questa sperimenta con più evidenza l'inadeguatezza dei suoi strumenti, ma che è nondimeno il presupposto necessario alla sua rigenerazione.

VI.2.e La storia dell'arte dopo l'informale. Conseguenze teoriche

Informale dunque come nuovo inizio per l'arte e la storia dell'arte; momento nel quale Damisch era passato, al quale occorre fare riferimento per comprendere l'attenzione dello stesso per il *surplus* di materia, come per la modalità di significazione anteriore alla parola e al segno, e che nell'economia della raccolta diviene condizione necessaria al proseguimento del percorso. Se la seconda sezione racconta infatti di una pittura senza forme, che esibisce la sua area semiotica primordiale imponendo alla storia dell'arte di abbandonare contorni stabili e direzioni sicure, la sezione successiva mostra il riemergere di forme riconoscibili e segni leggibili. Cuore dell'analisi diventa il rapporto che questi ultimi stabiliscono tra loro sulla superficie pittorica; rapporto complesso con il quale sarà chiamata a misurarsi una storia dell'arte destinata alla rivisitazione critica di un'altra sua certezza.

Risulta indicativo in questo senso il titolo scelto da Damisch per la terza e ultima sezione della raccolta. Dietro l'apparente semplicità del sostantivo *Titres* giace in effetti un sottile scambio tra due accezioni del termine: una, diretta e tradizionale, che rinvia alla denominazione linguistica che siamo

soliti dare di un'opera; l'altra, nascosta e indiretta, che legge la parola come variante ortografica nel francese antico del verbo *tisser* (*tistre* o *tître* dal latino *texere*)⁹⁰¹. L'intreccio costituisce in effetti la parola chiave dell'intera sezione, funzionando al contempo come configurazione visiva della modalità di analisi adottata da Damisch, come anticipazione della consapevolezza consegnata al lettore al termine della raccolta, e soprattutto come indicazione sintetica del tema posto al centro dell'intera sezione. Indicazione dunque dell'approccio strutturalista adottato da Damisch, della consapevolezza dell'intreccio della pittura, o meglio della pittura come intreccio, e soprattutto della volontà di indagare il problema sollevato dalla connivenza della natura linguistica di un titolo entro lo spessore del piano pittorico.

I testi qui riproposti⁹⁰² mirano infatti ad analizzare il rapporto parola-pittura così come questo era stato stabilito dalla tradizione storico-artistica; un rapporto che questa aveva stabilito in funzione della sua idea di pittura, dal quale aveva derivato la sicurezza del suo procedere e di cui Damisch intende interrompere l'ideale continuità. Ciò che si definisce in queste pagine è dunque la revisione critica di un *topos* della tradizione storico artistica, attraverso il quale passa una riqualificazione di ciò che è pittura, e una ridefinizione del ruolo del discorso che intende scriverne.

Se il racconto del rito vedico descritto in apertura⁹⁰³ della sezione fa ancora riferimento ad una relazione tra i due termini che definiremo tradizionale - il

⁹⁰¹ “Tisser, [tise] v. tr. – 1361; au p. p. *Tissé*, 1428 ; réfection, par changement de conjugaison de l'ancien français *tistre*, *tître* (1150) dont le participe passé *Tissu*, *ue* est encore utilisé au fig. ; du latin *texere*”. Cfr. *Tisser*, voce de *Le Grand Robert de la Langue Française*, Dictionnaires Robert, Paris 2001, VI vol. p. 1241.

⁹⁰² La terza sezione contiene sei saggi pubblicati da Damisch tra gli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta: H. DAMISCH, *Les trois bhopā de Prajani*, catalogue de l'exposition Valerio Adami, Musée Cantini, Marseille 1977, pp. 11-18; IDEM, *Égale infini*, in “Critique”, n. 315-316 (août-septembre 1973) numero speciale *Histoire/Théorie de l'art*, pp. 692-723; IDEM, *Tables d'évidences*, in “Derrières le Miroir”, 205 (sept.): *Saul Steinberg*; IDEM, *S. Freud en voyage vers Londres*, estratto da *Adami*, H. DAMISCH, H. MARTIN, Paris, Maeght éd. 1974, pp. 7-45; IDEM, *La stratégie du dessin*, “Studio Marconi”, n. 2, Milano (nov. 1975); IDEM, *La peinture est un vrai trois*, catalogue de l'exposition *François Rouan*, Centre Georges Pompidou, 1983, pp. 15-32; tutti questi saggi sono riediti in IDEM, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., pp. 183-305.

⁹⁰³ Nel testo che apre la sezione è Damisch stesso a fare memoria del rito vedico di cui era stato testimone in occasione del viaggio compiuto in India in compagnia di Valerio Adami. Il rito descritto è quello esercitato dal *bhopā*, sacerdote cantore di una divinità popolare dello stato indiano del Rajasthan, di fronte ad una pergamena (nota come *Par* o *Phad*) sulla quale sono raffigurati gli episodi salienti della vita della divinità. Lo spettacolo, che inizia poco dopo il tramonto e termina solo al mattino, nasce dal continuo scambio tra la narrazione del *bhopā* e le immagini contenute sul *par*. Sprovviste di qualsiasi carattere

bophā costruisce la sua narrazione sulla base delle immagini rappresentate sul *Pan* - i saggi che seguono manifestano un capovolgimento della prospettiva d'analisi che indica la diversa finalità dell'autore. Lungi dall'interrogare, come è tradizione nella storia dell'arte, i mezzi e le strade attraverso le quali si compie il passaggio dalla pittura al discorso che intende farsene carico; lungi dall'analizzare, come aveva tentato di fare la riflessione semiotica degli anni Sessanta-Settanta, l'applicabilità delle categorie linguistiche in ambito pittorico, Damisch si chiede cosa ne sia della pittura quando questa decide di farsi carico del discorso, quando lo assorbe e lo fa passare in lei; cosa ne sia del passaggio dalla lingua alla pittura, della lingua nella pittura, quando questo riveste una portata critica e allo stesso tempo taglia corto a qualsiasi intervento della critica⁹⁰⁴.

Nella stessa direzione si era mosso Marin quando, volendo interrogare la legittimità e la pertinenza delle categorie semiotico/linguistiche in ambito pittorico, aveva analizzato la sorte, o meglio la trasformazione cui i segni linguistici sono soggetti una volta entrati a far parte del contesto pittorico⁹⁰⁵. L'analisi di Damisch ne condivide l'oggetto e le modalità - si tratta anche qui di opere in cui sono iscritti segni leggibili -, mentre marca il proprio scarto nel fine ultimo della sua indagine. Scopo dell'analisi non sarà infatti, come era stato per Marin, valutare la sorte dei segni linguistici, ma ciò che la pittura ci dice di se stessa una volta assunti nel suo tessuto segni a lei estranei.

Ancora una volta è l'arte contemporanea⁹⁰⁶ a imporre alla storia dell'arte di rivedere la sua presunta superiorità logofonocentrica, per rimettersi in ascolto di un'immagine destinata a far vacillare la certezza della sua posizione e delle sue categorie. Le opere prese in esame nei saggi della sezione contengono infatti figure riconoscibili, segni identificabili, cui si uniscono titoli apparentemente risolutivi destinati a rimettere in discussione la nostra acquiescenza al segno e all'oggetto. Un'acquiescenza di cui si

lineare, e funzionando spesso, come accadeva negli incunaboli della Bibbia, quale illustrazione di passaggi diversi, queste ultime costituiscono la trama attraverso la quale il *bophā* costruisce il suo racconto.

⁹⁰⁴ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 187.

⁹⁰⁵ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit.

⁹⁰⁶ Anche nel caso di Marin era stato il contatto con le opere di Klee, in particolare con quelle opere che esibivano nella loro superficie lettere isolate, a disvelare l'origine della pittura.

nutre una lettura abituata ad oltrepassare l'opera in direzione del suo senso, e che diversamente le opere prese in esame costringono a *buter* contro lo spessore del piano pittorico. Opere come quelle di Klee⁹⁰⁷, Steinberg⁹⁰⁸, Adami⁹⁰⁹, che esibiscono in modo piano i propri titoli sulla superficie pittorica, facilitando l'identificazione del soggetto come l'illusione di poterne interpretare il senso, mirano in realtà a delegittimare la critica, mostrando la debolezza delle sue basi come delle sue pretese. I segni riconoscibili si rivelano ad un'analisi più attenta appigli fallaci, i titoli esibiti specchietti per le allodole, la cui apparente facilità sbarra in realtà l'accesso al tradizionale percorso di lettura, imponendo alla storia dell'arte di dirottare la sua attenzione verso nuove piste d'indagine.

Emblematico in questo senso l'*Égale infini* di Paul Klee (tav. 23); un'opera che Damisch analizza al fine di mettere in evidenza le implicazioni teoriche solitamente iscritte nella lettura di un'opera d'arte⁹¹⁰. Fin da subito appare evidente come la descrizione dell'opera come campo di pastiglie colorate, punteggiato da qualche barra, e dal segno matematico dell'uguale associato a quello dell'infinito, sia orientata dall'iscrizione del titolo, *égale infini*, posta nel margine destro della composizione. Una legenda che introduce un effetto di lettura, e nella quale tuttavia Damisch ci invita a riconoscere, meno la chiave d'interpretazione, che l'indice di un problema relativo allo statuto del segno nell'ordine pittorico, e alle condizioni di possibilità di una lettura delle opere di pittura⁹¹¹. A tal proposito lo studioso chiama in causa Schefer, il quale, proprio in merito al problema della lettura delle figure all'interno del quadro, asseriva come queste non siano lette in sé stesse, ma dichiarativamente, in relazione al testo che le enuncia. Un testo che l'opera presa in esame pone all'interno del quadro stesso, ma che qui sembra destinato a mettere in discussione la possibilità di accedere al senso dell'opera attraverso la lettura del segno iscritto nella superficie della stessa. Cosa vuol dire, si chiede Damisch, questo *égale infini* posto in margine del quadro? Dovremo riconoscerne il suo significato? E ancora, come

⁹⁰⁷ P. KLEE, *Égale Infini* (1932, MoMA, New York). Cfr. Tav. 23.

⁹⁰⁸ Al di là delle litografie contenute nel numero della rivista "Derrière le miroir" l'analisi di Damisch fa riferimento in modo più generale alle diverse *Tables* o *Exhibits* realizzati dall'artista. Cfr. tav. 24.

⁹⁰⁹ V. ADAMI, *Freud en voyage vers Londres* (1972-1973). Cfr. tav. 25.

⁹¹⁰ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit. p. 189.

⁹¹¹ *Ivi*, p. 194.

considerare il momento della *prise de parole* che elimina qualsiasi differenza tra il testo e il quadro, chiamandoci a leggere il quadro come un testo?⁹¹²

In realtà se la lettura costituisce gli elementi a titolo di sequenza significativa, ciò avviene attraverso un atto di forza di tipo dichiarativo, responsabile, nel momento di appropriazione del significante, di un'alterazione. Nel momento in cui la barra che campeggia al centro del campo viene dichiarativamente raddoppiata, e riconosciuta come segno di uguale si realizza una rottura a partire dalla quale il quadro cessa di giocare in quanto immagine per prendere figura di proposizione⁹¹³. Damisch parla di figura di proposizione, e il termine andrebbe preso alla lettera se è vero, come lui stesso fa notare, che nel momento dell'acquiescenza al segno la *mimesis* ritrova e fa valere i suoi diritti⁹¹⁴.

La resistenza dei poteri della *mimesis* è ben dimostrata dall'esame del segno posto dopo l'uguale; un segno che dovrebbe funzionare come il significato, ma che si rivela in realtà un significante privo del suo ordine e della sua funzione. Se leggiamo come infinito il segno posto sulla tela ciò avviene, spiega lo studioso, sulla base della somiglianza puramente esteriore tra il tracciato di \int e quello dell' ∞ . Damisch ricollega diversamente questo segno a quello, anch'esso matematico, dell'integrale, intendendo l'intera opera come il frutto della volontà di Klee di interrogarsi su cosa potesse implicare, dal punto di vista del pittore, l'operazione matematica designata come passaggio al limite (operazione che al livello della scrittura è indicata attraverso questo stesso $= \infty$ che dichiara la legenda).

L'analisi più attenta rivela dunque lo scarto messo in atto dall'artista tra l'immagine data a vedere e la legenda preposta alla sua lettura. Uno scarto cui segue quello più profondo, e meno comprensibile, che l'artista realizza all'interno dell'immagine, tra i segni posti al centro e il campo di punti colorati che ne ricoprono la superficie. Il passaggio al limite che i segni dichiarano non si realizza in effetti al livello del segno, ma nelle pastiglie colorate che definiscono il campo in cui questi si collocano.

⁹¹² H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit. p. 195.

⁹¹³ *Ibidem*.

⁹¹⁴ *Ivi*, p. 196.

Il quadro si definisce dunque come un'operazione dichiarata al suo centro e realizzata nel suo campo; un'operazione sintetizzata dai segni, leggibili e convenzionali, falsamente descritti dalla legenda, e messa in atto nella massa di pastiglie colorate che ne costituiscono il piano pittorico.

Damisch parla di pastiglie e non di punti, dimostrando in questo modo di aver perfettamente colto il senso e il luogo dell'operazione realizzata da Klee. Se vi è passaggio al limite infatti questo si realizza nelle macchie minime di colore che l'artista dissemina sul piano, e che nulla hanno del punto inteso nel senso albertiano⁹¹⁵. Mentre quest'ultimo definiva infatti il punto come quel segno indivisibile, ma non per questo invisibile, i punti con i quali lavora l'operazione dichiarata al centro dell'opera non sono né punti astratti, dunque non estesi, né atomi di figure, ossia elementi minimi ai quali si lascerebbe ridurre ogni figura, quanto punti d'impatto del pennello sulla superficie della tela; pastiglie *hors contours* e *hors ligne*, per questo motivo non ascrivibili a quella categoria di segno cui Alberti riconduceva lo stesso segno pittorico⁹¹⁶. Pastiglie di colore indivisibili al senso e proprio per questo destinate a funzionare, nel registro finito del visibile in cui il pittore si trova ad operare, come l'equivalente del punto all'infinito proprio del registro matematico⁹¹⁷. Equivalente e non simbolo, specifica Damisch, a dimostrazione di come il quadro non miri ad introdurre un'espressione metaforica dell'infinito, quanto piuttosto a sviluppare una nozione pittoricamente operativa che sia corollario dell'operazione che dichiara⁹¹⁸.

⁹¹⁵ “Dico in principio dobbiamo sapere il punto essere segno quale non si possa dividere in parte. Segno qui appello qualunque cosa stia alla superficie per modo che l'occhio possa vederla” L. BATTISTA ALBERTI, *De pittura*, cit., libro I, 2, p. 10.

⁹¹⁶ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 221.

⁹¹⁷ *Ivi*, p. 223.

⁹¹⁸ “De nature différente de tous les *sèmes* envisagés jusqu'à présent (tous les *sèmes* représentent un signifié), essentiellement variable, plus petite que tout *sème* fixe si petit soit-il, la différentielle significative est l'infini-point pour la sémanalyse (...). Tout près du signe, mais gardant toujours ses distances par rapport à lui, la différentielle signifiante s'en éloigne de plus en plus dans l'infini signifiant, tout en faisant semblant d'approcher du sens ultime du signe (...). Le signe peut apparaître comme un foyer de l'infini qu'il divise et actualise. Mais cet infini est un infini-de-hors, un fond indéfini plutôt qu'infini, dans le quel le fini s'effectue (...). En désignant [par la trasgression des lois de la langue] le fond infini comme dehors possible, je permets qu'on lise ma langue comme finie, close, bornée [la règle, comme l'écrit Klee, qu'on la suive ou s'en écarte] (...). Il en va tout autrement de la différentielle signifiante. Elle est la marque de l'infini des signifiants actuels pour la quelle il manque une place dans l'ordre de signe *supportés* par l'infini. Aucun signe ne peut occuper cette place. Elle trouve son site dans le corps du nombrant infiniment grand (...). Les différentielles signifiantes sont de l'ordre des nombres infinis, et leur existence est justifiée par l'introduction du concept de signifiant infini (...). Tout production signifiante, anti-rationaliste et anti-subjectiviste, cherche *cette pontualité infinie du signifiant pluriel*.” J.

Quello che Klee presenta nell'opera sono dunque pastiglie di colore che destrutturano il segno nella sua forma come nel suo tradizionale modo di significare: macchie di colore al di qua⁹¹⁹ dei confini che giustificano la natura pittorica di un segno; significanti chiamati a lavorare al di là delle articolazioni significante-significato. Campo informale dato indipendentemente dall'inserimento entro i confini di una figura riconoscibile, e proprio per questo in grado di condurre l'analisi alla considerazione di ciò che costituisce il presupposto informale della pittura; significante differenziale⁹²⁰ chiamato a lavorare come punto all'infinito di ciò che Julia Kristeva definiva una *sémanalyse*, e per questo capace di aprire all'infinito la sua significazione.

Tali osservazioni, e le conseguenze che ne derivano per la storia dell'arte, risultano ancora più importanti se consideriamo che proprio sul colore Benveniste aveva basato, alla fine degli anni Sessanta, la dimostrazione dell'inesistenza di un livello semiotico della pittura. Lo stesso colore che questi aveva preso a campione del significato unidimensionale della pittura, e a partire dal quale aveva dimostrato la necessità del ricorso al linguaggio per il passaggio al senso della stessa, diviene qui punto contro il quale la lingua inciampa e la pittura dichiara la sua specificità.

Sebbene parte dell'articolo sia volto a considerare il ruolo dell'opera di Klee in relazione al problema della divisibilità all'infinito dell'estensione - l'infinito in atto che Alberti e la tradizione atomistica escludevano, e che gli studi di Georg Cantor avrebbero teorizzato solo all'inizio del XX secolo - l'analisi dell'*Égale infini* in questo punto della raccolta si rivela importante per l'evidenza con cui l'opera ci obbliga a rivedere i limiti del problema del segno all'interno delle strutture pittoriche, e più in generale i presupposti a partire dai quali, e in funzione dei quali siamo soliti considerare le opere d'arte. Mentre infatti nella sua destinazione originaria il saggio poneva in primo piano l'interesse di Damisch per il rapporto che stabiliscono tra loro arte e scienza, la sua collocazione all'interno della raccolta pone l'accento

KRISTEVA, *L'engendrement de la formule*, in *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1969, pp. 198-301.

⁹¹⁹ J. KRISTEVA, *L'engendrement de la formule*, cit., p. 224.

⁹²⁰ *Ibidem*.

sul lavoro condotto dall'artista per smascherare la nostra acquiescenza al segno e la nostra tendenza alla lettura.

Accanto a quest'ultima Klee aveva dedicato parte delle sue riflessioni teoriche a quell'acquiescenza all'oggetto che, prima della stessa lettura del titolo, costituisce la base del nostro approccio all'opera d'arte. Nulla in effetti guida di più la nostra considerazione di un'opera, e ne rende stabile l'analisi, del riconoscimento di ciò che lo stesso Panofsky identificava come base e presupposto dell'intero metodo iconologico. Ancora una volta è l'opera di un artista contemporaneo a guidare la riflessione di Damisch, il quale, dopo essersi misurato con il passaggio all'infinito realizzato dalle macchie informi dei colori di Klee, passa a considerare le tavole perfettamente rappresentative di Saul Steinberg (tav. 24). Tavole tutt'altro che evidenti, o meglio di un'evidenza fallace poiché, nel momento in cui consegnano all'occhio dello spettatore oggetti e forme perfettamente riconoscibili, si prendono gioco della sua illusione rappresentativa, obbligandolo a sbattere contro la superficie dalla quale gli oggetti si differenziano falsamente. Mentre in un primo momento lo spettatore circolerà senza difficoltà sulla superficie, riconoscendo facilmente gli oggetti e le figure poste dall'artista, scoprirà successivamente come questi condividano con la superficie la materia oltre che il campo essendo stati intagliati nello stesso legno.

*Surcroît de rassemblance*⁹²¹, iperbole di iconicità costruita dunque per illudere e mettere in discussione la vocazione referenziale della nostra cultura artistica. La consustanzialità tra gli oggetti e la superficie in cui si trovano ad esistere ci ricorda che si tratta di *tables* e non di quadri, o meglio che ogni quadro è prima di tutto una tavola, mentre la facilità con cui l'oggetto dichiara il suo referente è funzionale alla creazione di un impasse che impedisce di oltrepassare la tavola, identificando quale unica denotazione il nome di un artista che potrebbe anche non esistere⁹²². Nel gioco circolare messo in atto da Steinberg vi è tuttavia una faglia che permette di riconoscere nell'illusorietà il disvelamento di una verità. Ci chiede infatti Damisch: come giudicheremo l'inserimento tra questi segni di pitture e disegni eventualmente firmati? Diremo che si tratta di segni e

⁹²¹ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 234.

⁹²² *Ivi*, p. 236.

pitture finte? E ancora, come considerare la tavolozza e i suoi colori? Se la tavolozza infatti è finta si può fingere il colore?⁹²³

In realtà, ci dice Damisch, così come non sarebbe bastato tornare ai pennelli e alle figure per parlare di un ritorno alla pittura, né a Frenhofer esibire i suoi strumenti per convincere i due interlocutori della natura pittorica della sua opera, non sono i simboli esibiti da Steinberg (pennelli, tubetti, tela) a parlare di pittura. Né questi, né la mera rappresentazione di un quadro nel quadro potrebbero restituirci la pittura, mentre, ancora una volta, sembra passare attraverso la natura informe e difficilmente descrivibile del colore l'esplicitazione della specificità dell'opera pittorica.

La riflessione sul problema della lettura dell'opera compie un passo in avanti nel saggio dedicato all'opera di Valerio Adami, *Freud en voyage vers Londres* (tav. 25). L'opera, cui Damisch aveva dedicato un saggio nel 1974⁹²⁴, e che compare qui idealmente in chiusura della terza parte della raccolta⁹²⁵, riprende il tema della sezione portando avanti il problema sollevato dall'opera di Klee. Anche in questo caso il titolo si dà sulla superficie dell'opera, indicando il rapporto problematico che questa stabilisce con il testo chiamato ad esplicitarne il senso e guidarne la fruizione. Se nell'opera di Klee il titolo orienta la lettura giocando sulla nostra acquiescenza al segno, la frase scritta da Adami esplicita la storia alla quale dovremo fare riferimento per accedere in modo sicuro e diretto alla comprensione dell'opera⁹²⁶. Un rinvio troppo esplicito per non destare sospetti, e che Damisch pone all'origine di una serie di riflessioni tese a disvelare la natura provocatoria e gli scarti iscritti in quell'evidenza. Si chiede infatti se sia necessario leggere la storia per leggere il quadro e vedere se ogni cosa sia adatta al soggetto⁹²⁷.

La domanda è provocatoria, e al tempo stesso carica della stessa tradizione che intende mettere in discussione. Se da un lato rinvia alle parole con cui Poussin anticipava a Chantelou la spedizione della *Manna*, si differenzia da queste ultime per l'inserimento di un punto interrogativo tanto discreto

⁹²³ *Ivi*, p. 234.

⁹²⁴ H. DAMISCH, *S. Freud en voyage vers Londres*, cit.

⁹²⁵ Idealmente se continuiamo a considerare l'ultimo saggio, *La peinture est un vrai trois*, come facente parte della cornice più che del quadro.

⁹²⁶ L'episodio della vita di Freud alla quale si fa riferimento è il viaggio compiuto da quest'ultimo da Vienna a Londra tra il 4 e il 6 giugno 1938 per fuggire la Germania nazista.

⁹²⁷ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 242.

quanto indicativo. Mentre infatti Poussin invitava il committente a valutare la conformità tra l'opera e la fonte biblica di riferimento, l'interrogativo di Damisch mira a porre in discussione la legittimità della relazione tra i due termini. Dietro l'interrogativo posto dallo studioso giace in effetti il riferimento a una tradizione, artistica e storico artistica, abituata a considerare l'opera come rappresentazione di un soggetto, e la lettura come movimento costante dal testo all'opera e viceversa.

Incontriamo qui la prima accezione del termine soggetto; termine che funziona come filo conduttore dell'intera riflessione, e che in questa prima declinazione andrà inteso come tema al quale occorrerà fare riferimento per leggere l'opera.

Proprio rispetto al tentativo di verificare la convenienza di ogni dettaglio al soggetto indicato nel suo titolo l'opera di Adami impone una battuta di arresto. Come considerare, si chiede infatti Damisch, la scatola gialla che fa macchia al centro del quadro e che non trova alcuna giustificazione nella storia dell'arrivo di Freud a Londra raccontataci da Ernst Jones? In quale modo una simile macchia gialla conviene al soggetto inteso nella sua prima accezione^{928?}

In realtà proprio la considerazione di tale scarto permette di passare dalla prima alla seconda accezione del termine. Diremmo infatti che questo elemento è pertinente al soggetto solo riferendolo alla persona dell'artista, come sembrano confermare i tratti interni alla scatola, nei quali Damisch ci invita a riconoscere le iniziali del nome dell'autore⁹²⁹.

In questo scarto rispetto alla storia narrata da Ernst Jones si realizza il passaggio dalla prima alla seconda accezione del termine soggetto; un'accezione che, è giusto precisarlo, Damisch intende indagare senza rifugiarsi entro rapide letture psicanalitiche. Se la scatola si impone infatti alla nostra attenzione è perché, specifica lo studioso, fa macchia prima di tutto davanti all'occhio che percepisce il quadro⁹³⁰. Osservazione quest'ultima che testimonia la fedeltà di Damisch alla datità visiva dell'opera, e che giustifica la scelta di fare riferimento alle opere realizzate

⁹²⁸ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 245.

⁹²⁹ Secondo Damisch i segni contenuti all'interno del rettangolo giallo tratterrebbero, al di là del loro apparente rinvio alle fattezze di un insetto, qualcosa della grafia delle prime tre lettere del nome di Adami (ada). Cfr. *Ibidem*.

⁹³⁰ *Ivi*, p. 249.

dall'autore in merito allo stesso soggetto piuttosto che ricercare nella vita dell'autore presunte ragioni psicanalitiche di quello scarto. Scopo dell'analisi sarà infatti valutare il rapporto che l'opera stabilisce con la storia, da intendere a questo punto non più come fonte testuale (racconto di Ernst Jones), ma come storia interna all'opera e alla serie cui essa appartiene.

Tale storia non pone meno problemi, giacché precisa Damisch, una volta presa coscienza della sua nuova accezione occorrerà sapere in quale misura lo spettatore debba conoscere questa storia per incontrare l'opera, leggerla e conoscerla⁹³¹. Si ripropone dunque il problema delle fonti, da considerare in questo caso non come testi di riferimento, quanto nel senso dei modelli visivi utilizzati dall'artista. Un'accezione, quest'ultima, che rinvia ad un meccanismo usuale nella storia dell'arte, spesso tesa a ricercare modelli che giustifichino il carattere formale dell'opera e permettano di rintracciare parte del suo senso; un'accezione nella quale Damisch riconosce il rischio di cedere all'ideologia del contenuto manifesto continuando a considerare l'opera in funzione delle sue fonti⁹³². Bisognerà domandarsi, fa notare lo studioso, se la ricerca dei dati sui quali il pittore lavora sia veramente illuminante nell'ordine della teoria, o se al contrario non ne impedisca lo sviluppo continuando a generare il quadro a partire dal materiale come dalle fonti, a interpretare lo stesso a partire dal suo contenuto manifesto⁹³³.

Nel caso dell'opera di Adami l'esame del materiale fotografico, presumibilmente utilizzato dall'autore, diviene veicolo per il disvelamento di uno scarto che apre a un'accezione del termine soggetto nella quale sembra possibile riconoscere l'indicazione di una nuova prospettiva analitica. Tutto ciò sembra avvalorato dalla psicologia: se una delle tecniche utilizzate da Freud nella *Psicopatologia della vita quotidiana* consisteva nell'invitare il soggetto a recitare a memoria un poema, individuando nelle lacune e nelle trasformazioni messe in atto rispetto al testo originale gli indizi a partire dai quali avviare l'analisi, è negli scarti che l'artista realizza rispetto al materiale visivo considerato che sembra lecito riconoscere la definizione della sua posizione di soggetto. Come se tutto si giocasse in una

⁹³¹ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 253.

⁹³² *Ivi*, p. 254.

⁹³³ *Ibidem*.

successione di scambi tra la teoria, narrativa e inconscia, chiamata a fissarsi nella dimensione della storia e quella, plastica e cosciente, che si iscrive sulla superficie del quadro⁹³⁴.

Eppure neanche il riferimento alla soggettività dell'autore definisce in modo esaustivo il termine della ricerca. Proprio la consapevolezza dell'insufficienza di un'analisi tesa a ricondurre il senso dell'opera alle sue fonti testuali, ai modelli della sua genesi, come all'inconscio del suo autore spinge Damisch a percorrere nuovi campi d'indagine traghettando il lettore dalla seconda alla terza accezione del termine soggetto. Se è vero, come affermava già Poussin, che l'essenziale è che tutto ciò che vi è nel quadro convenga al suo soggetto questo non dovrà essere inteso né nella prima accezione (storia raccontata da Ernst Jones), né nella seconda (storia del suo autore), ma nel senso più generico e impersonale del soggetto che si approssima alla superficie pittorica per scrutarla. Tutto ciò sembra trovare conferma nell'iscrizione esibita dall'opera, la cui duplice cesura interna lascerebbe risaltare, a una lettura più attenta, i due termini "io verso Lo". Da qui il paradosso e lo scarto più importante, quello che giustifica l'inserimento del saggio in questo punto della raccolta: lo stesso titolo che l'opera esibiva, e che doveva funzionare come via d'accesso al suo senso, ci dice, nella sua cesura, che poco importa della storia che vi è raccontata, e del modo in cui è raccontata, il quadro derivando la sua identità dalla possibilità data allo spettatore di reperirsi al suo cospetto in quanto tale.

Dove tende questo *je?*, si chiede Damisch⁹³⁵, e sebbene non fornisca una risposta diretta sembra possibile riconoscerne un campione nelle parole con le quali lo stesso descrive la rottura compiuta da quest'opera rispetto alla tradizione artistica inaugurata da Cézanne. Se la pittura di quest'ultimo, e l'arte moderna in generale, si collocano all'interno di una tradizione che non era stata sovvertita dalla scoperta dell'inconscio, continuando ad assimilare il soggetto a quello di una percezione per priorità visiva; se la rottura del dispositivo prospettico e della centralità dell'occhio in essa iscritta non avevano comportato un'adeguata interrogazione del problema della

⁹³⁴ *Ivi*, p. 257.

⁹³⁵ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 262.

significazione del quadro, l'opera di Valerio Adami sembra indicare una modalità di significazione e fruizione dell'opera realmente nuovi⁹³⁶.

Quello stesso titolo che doveva garantire l'accesso all'opera, permettendoci di leggerla attraverso la sua storia, si rivela dunque una falsa porta contro la quale sbatte la nostra illusione, mentre le cesure iscritte al suo interno funzionano come faglie destinate a scardinare la solidità di un modello interpretativo sicuro della sua posizione e dei suoi compiti. Rompendo i fili che continuavano a legare la pittura moderna a quella antica l'opera dimostra che l'essenziale non è che il quadro abbia un senso, ma che sia in grado di produrlo, o meglio che sia organizzato in modo da produrlo secondo vie che non hanno nulla di allegorico, né di metaforico essendo strettamente legate a quelle dell'immagine in cui questo si dà a vedere⁹³⁷. La questione non è, precisa Damisch, sbarazzarsi del soggetto quale questo si iscrive all'inizio della pittura, quanto riconoscere con Lacan nel quadro la funzione che permette al soggetto di reperirsi in quanto tale, e tutto ciò non tanto nel visibile quanto in tutto ciò che si gioca nell'intervallo che corre, tra percezione e coscienza, nel luogo dell'inconscio⁹³⁸.

Si capisce a questo punto per quale ragione, l'istanza dello sguardo esibita dal quadro dietro i due cerchi degli occhiali, la stessa che impedisce all'occhio dello spettatore di stabilire con il personaggio una reciprocità rassicurante, interPELLI lo spettatore con tanta più forza nel momento in cui lo priva dei privilegi di soggetto *constituant*⁹³⁹. Quello che si presenta è un'opera chiamata a produrre il suo senso a partire e in funzione dell'*hic et nunc* del suo spettatore; il cui senso non avrà più il carattere fisso e univoco cui ci ha abituati la tradizione, essendo legato alla capacità dello stesso di costruirlo, e di costruire con esso la sua posizione di soggetto.

L'analisi dell'opera di Adami costituisce un'ulteriore occasione per mettere in discussione il nostro modo di considerare l'opera, denunciando in particolare i pericoli iscritti nella tendenza a considerare la stessa in funzione della sua storia, dei suoi modelli, del suo autore. Si iscrive al suo interno una nuova modalità di fruizione e significazione, la prima

⁹³⁶ *Ivi*, p. 263.

⁹³⁷ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 263.

⁹³⁸ *Ivi*, p. 264.

⁹³⁹ *Ibidem*.

chiamando lo spettatore, ormai privo della sua centralità, a definire la sua posizione di soggetto, la seconda denunciando il carattere non finito e non dato del suo senso.

Risulta molto indicativa la scelta di collocare questo saggio nel punto della raccolta che chiude la sezione e precede l'epilogo giacché, se la questione del titolo lo ricollega al tema del rapporto parola-pittura posto al centro della sezione, la riflessione sul soggetto e il dispositivo quadro indicano l'interesse dell'autore per un tema qui solo accennato; un tema difforme da quello propriamente pittorico, che abbiamo detto essere l'oggetto del testo, ma al quale quest'ultimo sembra tendere⁹⁴⁰.

Il saggio dunque chiude idealmente una sezione, aprendo ad una problematica qui solo accennata, ma di cui il capolavoro sconosciuto forniva già un'implicita dichiarazione⁹⁴¹.

Attraverso l'analisi di opere che esibiscono segni riconoscibili, e dunque dicibili, e che, in due casi su tre, dichiarano il loro stesso titolo, Damisch mette in discussione una storia dell'arte certa della sua *maîtrise* e vincolata a un postulato di leggibilità. La scelta delle opere si rivela particolarmente funzionale, giacché l'evidenza e la facilità esibite da queste ultime coltivano la stessa illusione di cui si intende smentire la necessità. Il titolo esibito da Klee in margine dell'opera denuncia la nostra acquiescenza al segno; le figure perfettamente riconoscibili delle tavole di Steinberg stimolano la natura mimetica del nostro sguardo per poi lasciarlo urtare contro la superficie della tavola-*tableau*; mentre il contenuto dichiarato dall'iscrizione di Adami non fa che rinviare al soggetto la responsabilità di costruire un significato che si credeva dato.

⁹⁴⁰ Al dispositivo quadro, e alle trasformazioni apportate allo stesso dalla produzione artistica contemporanea Damisch dedicherà infatti negli anni successivi diversi saggi; testi uniformemente dedicati all'arte contemporanea, di cui l'autore sta attualmente curando la riedizione in una raccolta pensata, non a caso, come ideale prosecuzione del testo *Fenêtre jaune cadmium*. Il testo, di prossima pubblicazione avrà come titolo *La Ruse du tableau. La peinture ou ce qui en reste*. Per un'analisi più approfondita dei testi dedicati dall'autore al dispositivo quadro rinviamo al paragrafo VIII.1.

⁹⁴¹ Il diverso rapporto che i tre protagonisti del romanzo di Balzac stabilivano con il quadro reca in effetti in sé la messa in discussione della stabilità del rapporto spettatore-opera d'arte. L'amore di Frenhofer per la sua bella Niçoise, la difficoltà di Pourbus e Poussin di reperirvi la figura della donna, così come il rapporto escludente donna-quadro descritto dal loro approssimarsi all'opera dice in effetti una relazione giocata sulla soggettività; una relazione capace di celare e disvelare l'opera e il suo presunto significato in funzione della partecipazione dello spettatore e del suo *investissement*.

Titoli, segni, forme nei quali uno spettatore educato a una tradizione rappresentativa e logofonocentrica riconoscerà la via più sicura per accedere al senso dell'opera, e nelle quali tuttavia dovrà riconoscere ben presto delle false piste. Lo spettatore scoprirà a sue spese che il senso - ammesso che questo sia uno e afferrabile - non è né dato, né riducibile a una fonte esterna; che esso giace nello spessore del piano e non ha termini fissi, dipendendo in parte dal rapporto che lo spettatore saprà stabilire con l'opera.

Oltre a denunciare l'insufficienza di un'analisi di matrice rappresentativa e a vocazione esaustiva, le opere prese in esame permettono a Damisch di mostrare una significazione che ha come luogo lo spessore del piano (*riciolo*), come modalità il divenire, e come presupposto la relazione che esso stabilisce con l'*hic et nunc* del suo spettatore.

VI.2.f *La peinture est un vrai trois*

Il saggio che chiude la terza sezione⁹⁴², e funziona come epilogo dell'intera raccolta, riprende e sviluppa l'accezione del termine *titre* desunta dal francese antico (*tître*). Il passaggio dai saggi dedicati a Klee, Steinberg, Adami a quello costruito attorno alla pittura di François Rouan marca infatti lo spostamento dai titoli al tessere, dall'intreccio di parole e pittura, determinato dall'iscrizione del titolo nel piano dell'opera, al tessuto, inteso come frutto di un'azione strategica e paradigma visivo di un modello teorico.

Con il saggio dedicato alla pittura di François Rouan si esce infatti dall'analisi del rapporto complesso parola-pittura descritto dalle opere prese in esame per tornare all'intreccio che costituisce lo specifico della pittura. Come se la pittura, intesa nel suo carattere proprio, informe, labirintico passasse bruscamente in primo piano, come se *les dessous* venissero *en dessus*; come se ci avvicinassimo così tanto al quadro da non distinguere né forme, né figure, ma solo il valore pittorico dei suoi tocchi; fino a non vedere nient'altro che pittura, e non distinguere nient'altro se non una massa

⁹⁴² H. DAMISCH, *La peinture est un vrai trois*, cit.

informe che fa eco al muro di pittura realizzato da Frenhofer. Anche per questo motivo il saggio dedicato a questo artista non si limita a chiudere la terza sezione, in cui vive e di cui fa parte, ma funge da cornice all'intera raccolta, riprendendo le linee tracciate in apertura nel saggio dedicato al *Capolavoro sconosciuto* di Balzac⁹⁴³ - testo con il quale condivide, al di là delle analogie formali, la datazione recente rispetto agli altri articoli della raccolta.

L'analisi della produzione artistica di François Rouan si configura come il racconto di un lento e progressivo ritorno dell'artista alla pittura, della pittura a se stessa, alla sua ragion d'essere, alla sua natura. Un percorso che potremmo dire chiude il cerchio, ricollegando il presente saggio all'arte di Mondrian, Pollock, Dubuffet analizzata in apertura.

Nel caso di Rouan, ci spiega Damisch, fu la consapevolezza, acquisita negli anni Sessanta, delle mancanze della pittura, o meglio della *manque de la peinture à sa place historique*, a determinare il percorso della sua ricerca⁹⁴⁴. Se la volontà di fuggire ciò che lui stesso definiva l'ossessione imbecille della pittura spiega l'ostinazione con la quale, per lungo tempo, questi rifiuterà di dipingere, dedicandosi a tagliare, sminuzzare, tritare, incollare pezzi di carta e brandelli di tela, la coscienza di una pittura totalmente spostata rispetto alle sue funzioni spiega il percorso che l'artista deciderà di compiere *au rebours* della storia e della tradizione.

In questo senso il modo di procedere del primo Rouan sembra recuperare e concretizzare la tesi semperiana che riconduceva l'origine della pittura all'arte tessile. Come se l'arte dovesse farvi ritorno per riscoprire la sua ragion d'essere, come se in quell'intreccio fosse iscritta la possibilità di un nuovo inizio. In realtà, come fa notare Damisch, scopo dell'artista non era raggiungere un'analogia formale. L'operazione del *tressage*, mimata con strumenti pittorici, costituiva un'esperienza metodica dettata da una precisa strategia, finalizzata a dimostrare la pittura nella sua specificità, a

⁹⁴³ È anche vero che non sarebbe corretto porre alla raccolta di Damisch una cornice eccessivamente fissa che chiuda il campo e marchi i limiti. Tutto ciò non renderebbe ragione infatti del modo aperto e discontinuo con cui Damisch conduce le sue ricerche, e di un lavoro che prima di tutto è una raccolta, e in quanto tale vive di faglie e si costruisce di scarti.

⁹⁴⁴ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 283.

giustificarne il ritorno⁹⁴⁵. Non bastava che il pittore riprendesse i suoi pennelli perché si potesse tornare alla pittura, occorreva dimostrare che della pittura non sapremmo fare a meno, che ci è indispensabile; occorreva trovare una nuova ragion d'essere, come altri avevano fatto con la prospettiva, per scoprirne la specificità e l'attualità. Queste le ragioni che spinsero Rouan all'operazione metodica dalla quale sarebbero nati i suoi *Tressages*: opere attraverso le quali l'artista torna alla pittura e questa confessa una delle sue caratteristiche precipue.

Le prime opere di François Rouan si qualificano come dei *collages*, o meglio dei *Papierés Collés*⁹⁴⁶: superfici composte da pezzi di carta che l'artista assemblava, e colorava solo una volta incollati sul piano. Opere che l'artista realizzava senza sapere esattamente cosa attendeva da questo esercizio, ma che contribuirono ad aprire faglie in un piano lacerato nella sua illusoria compattezza.

Dall'estate del 1966 Rouan passerà all'assemblaggio di bande di carta intrecciate secondo il principio del *pas à deux*, introducendovi occasionalmente graffiti organizzati in zone più intense circondate da un contorno regolare (tav. 26) Non possiamo ancora parlare di pittura ma è su questa trama che Rouan sperimenterà il primo passo nella sua direzione. I *tressage* realizzati tra il 1969 e il 1971 sono infatti indice di una svolta in questa direzione: questi erano ottenuti per combinazione, sempre sul principio del *pas à deux*, di tele precedentemente tinte o dipinte, il cui assemblaggio definiva una trama di piccoli quadri irregolari sui quali si innestava un lavoro di pittura chiamato a neutralizzare o fondere la trama (tav. 27). Una pittura dunque reintrodotta con cautela sotto forma di diagonali realizzate a tampone o macchie oblunghe, ma che si qualifica come l'elemento in grado di realizzare il passaggio dal *pas à deux* dei taffetas al *pas à trois* della treccia, dalla forma alla struttura. Un passaggio che dobbiamo esclusivamente alla pittura e non al bricolage; che è compito della pittura, giacché, come affermava Rouan, non vi è treccia se non di pittura⁹⁴⁷.

⁹⁴⁵ *Ivi*, p. 277.

⁹⁴⁶ Per un'analisi più approfondita rinvio al testo *François Rouan: papiers decoupés 1965-2000*, catalogo della mostra (Aosta, Biblioteca comunale 4 aprile 7 maggio 2001), Aosta 2001.

⁹⁴⁷ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 290.

Una treccia dunque che nasce dalla pittura e la dimostra come era avvenuto nel Quattrocento con la prospettiva, con la differenza che in questo caso l'obiettivo non sarà più costruire la profondità illusoria della superficie, quanto dimostrare lo spessore reale del piano.

Come la prospettiva, la treccia funzionerà come guida e timone della pittura, il che precisa Damisch, non vorrà dire che tutti i quadri dovranno essere intrecciati, come non tutti i quadri del Rinascimento furono costruiti in prospettiva. Il *tressage* avrebbe dovuto funzionare infatti come modello regolatore di una pittura che si intendeva rilegittimare⁹⁴⁸. Sulla base dell'analogo ufficio svolto dai due dispositivi, e tenuto conto del carattere artigianale della strategia adottata da Rouan, Damisch propone di riconoscere nei *Tressages* realizzati da quest'ultimo l'equivalente del *velum* ideato dall'Alberti a beneficio dei pittori⁹⁴⁹. Se infatti quest'ultimo costituiva, a detta dello stesso Alberti, il mezzo più semplice *d'en passer par le plan* il procedimento adottato dall'artista francese restituiva allo spettatore, e prima di tutto al pittore, la consapevolezza di ciò che costituisce l'essenziale dell'operazione pittorica, il senso e l'idea del lavoro in pittura⁹⁵⁰. Il *découpage* e l'assemblaggio di tele precedentemente dipinte avevano infatti quale funzione essenziale quella di costringere il pittore a lavorare non più in superficie ma nello spessore del piano, il quadro non essendo più la finestra aperta sul muro attraverso la quale lo spettatore avrebbe potuto contemplare ciò che la pittura dava a vedere, ma un muro perforato da molteplici fessure, che non lasciava alla pittura altra possibilità se non circolare nei suoi interstizi⁹⁵¹.

Sulla scia dello stesso paragone si noterà che, se una delle funzioni della prospettiva era regolare la distribuzione sul piano delle figure, i *tressages* di Rouan contribuivano a rimettere in discussione la relazione figura-fondo posta alla base della nostra percezione estetica. Tale tentativo poneva la pittura di Rouan in linea con una pittura moderna che, anziché mirare alla costruzione di uno spazio nuovo sganciato dalla prospettiva, aveva lavorato

⁹⁴⁸ *Ivi*, pp. 294-295.

⁹⁴⁹ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 297. "Qui dunque si dia principale opera, a quale, se bene vorremo tenerla, nulla si può trovare, quanto io estimo, più accomodata cosa altra che quel velo, quale io tra i miei amici soglio appellare intersecazione". Cfr. L. BATTISTA ALBERTI, *De pictura*, cit., libro II, 31, p. 54.

⁹⁵⁰ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 303.

⁹⁵¹ *Ivi*, pp. 298-299.

alla definizione di procedure pittoriche che permettessero alla figura e al fondo di acquisire pari dignità. Una ricerca, precisa Damisch, da non confondere con la presunta riduzione della pittura ai soli valori della superficie, il pittore lavorando proprio *au rebours* di un'immagine che si riduce a un effetto di superficie e non ha nulla dello spessore che è proprio della pittura⁹⁵².

La metafora del *tressage* dimostra dunque ciò che i contemporanei di Pontormo avevano già compreso⁹⁵³, e di cui lo stesso Rouan aveva fatto esperienza durante il viaggio in Italia. Osservando gli affreschi dei Lorenzetti l'artista aveva notato infatti come, considerati da vicino, questi non lasciassero veder nulla di quella differenza figura/fondo che nella distanza garantisce la leggibilità dell'immagine⁹⁵⁴.

Il viaggio in Italia, realizzato dall'artista all'inizio degli anni Settanta, costituì in questo senso un'importante occasione di studio. A questo in particolare va ricondotto un avanzamento nella sua ricerca corrispondente, da un lato al passaggio dall'intreccio al falso intreccio, dall'altro ad una complicazione di quest'ultimo attraverso l'inserimento di elementi figurativi.

Le opere di quegli anni⁹⁵⁵ (tav. 28-29) trattengono nelle maglie pittoriche elementi figurativi riconducibili agli studi compiuti dall'artista sul tema del marmo, del paesaggio, cui si uniscono quelli sulle figure e i motivi architettonici. Un ritorno alla figura nel quale saremmo tentati di riconoscere, come già era accaduto per l'ultima produzione di Dubuffet e Pollock, la prova di un ripiegamento dell'artista entro i ranghi della tradizione. Tutto ciò sarebbe possibile se l'artista non via avesse visto l'occasione di verificare la tenuta di una pittura appena ritrovata, e non vi

⁹⁵² *Ivi*, p. 296. Per un'analisi più dettagliata dell'opposizione dell'artista all'immagine rinvio all'articolo F. ROUAN, *La peinture parle toujours contre l'image*, in "La quinzaine Littéraire", n. 237 (du 16 au 31 juin 1976), pp. 13-14.

⁹⁵³ Ossia che teoricamente parlando contorno e arabesco non avevano nessun privilegio di diritto sulle forme che circoscrivevano, potendo essere indifferentemente ricondotti all'oggetto e allo spazio che li circonda. H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 296.

⁹⁵⁴ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., pp. 296-297.

⁹⁵⁵ La serie delle *Portes* (1971-1975), che costituisce il passo successivo al primo ritorno alla pittura, le tele di *Marbre/Figure/Paysage* (1975-1976), in cui si associano i tre temi al centro dell'interesse dell'artista in quegli anni, fino alle più tarde *Coffrets*, *Saisons*, *Bosco*, in cui al di sotto della treccia appaiono figure più o meno identificabili appartenenti a uno dei tre regni sopra menzionati.

avesse riconosciuto il modo di arricchire il suo proposito⁹⁵⁶. Se Rouan decise di reintrodurre la figura fu perché questa forniva alla pittura un altro modo di *faire trois*⁹⁵⁷; perché costituiva il terzo elemento in grado di trasformare una forma in un struttura. Inserite nella superficie le figure sono appena riconoscibili, poiché consustanziali a quel *tressage* in cui vivono e che esse stesse contribuiscono a costruire in quanto tale.

Proprio questa produzione di Rouan realizza meglio di altre quella *propriété de l'écrit* che Lacan riconduceva al nodo borromeo, e che descriveva come impossibilità di sottrarre un solo filo senza compromettere l'intera trama. Inserire la figura all'interno dell'intreccio precedentemente dimostrato, e rendere impossibile la sua opposizione al fondo voleva dire sottomettere la pittura da poco ritrovata alla prova più grande; voleva dire ribadire che la pittura è spessore e la figura vive nell'intreccio; che non potremo distinguerla né sottrarla a quel piano, come pensava di fare Sartre, pena la distruzione del quadro stesso.

La ricerca sul rapporto figura-fondo indagata da Rouan in queste pagine, oltre a fornire un'ulteriore esemplificazione della rivoluzione percettiva già descritta a proposito della pittura di Mondrian, Pollock e Dubuffet, mira a disvelare il peso dell'immagine pittorica, concretizzando ciò che Pontorno riconduceva a un *riciolo* e Damisch aveva definito come *surplus* di materia. *Riciolo* in cui la figura vive e dal quale deriva la sua qualità di figura pittorica; spessore nel quale è chiamato a lavorare l'artista, e contro il quale è destinata a urtare un'analisi abituata ad oltrepassare la tela nella direzione del suo senso; *surplus* di materia nel quale sono destinate ad impantanarsi le categorie di segno, forma, significato e nel quale diversamente sarà chiamata a calarsi qualsiasi analisi seriamente intenzionata a considerare la specificità della modalità significante della pittura.

La pittura di François Rouan fornisce dunque l'esplicitazione di consapevolezza che Damisch aveva maturato al cospetto dell'arte contemporanea, e che sono alla base delle strategie adottate da quest'ultimo nell'analisi dell'arte in generale. L'intreccio che aveva permesso a Rouan di ritornare alla pittura formalizza infatti un'idea della pittura come spessore sulla quale Damisch aveva basato il rifiuto delle categorie semiotiche

⁹⁵⁶ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 301.

⁹⁵⁷ *Ibidem*.

derivate dalla linguistica, così come la distinzione tra l'iconografia e la semiologia della pittura. La natura strutturale dei *tressages* rendeva diversamente ragione dell'interesse di Damisch per le relazioni che i termini istituiscono sul piano pittorico, e, in una prospettiva più ampia, della dimensione sincronica adottata dallo stesso nell'esame dei fenomeni artistici.

La pittura di Rouan, incontrata più tardi⁹⁵⁸, e qui posta indicativamente in chiusura della raccolta, costituisce dunque la traduzione visiva di quelle consapevolezze che Damisch aveva maturato al cospetto dell'arte contemporanea e che avrebbero costituito la base della sua singolare posizione semiotica.

È nel contatto con l'arte e gli artisti contemporanei che risiede a mio avviso la matrice della singolare posizione semiotica dello studioso, così come la possibilità di comprendere le parole con le quali lo stesso apriva il suo testo più semiotico. Nel primo capitolo della *Teoria della nuvola* dirà infatti che se esiste ed è giusto parlare di una semiologia dell'arte questa dovrà lavorare nello spessore che costituisce l'essenza della pittura, nella sua tessitura. Allo stesso modo, un'analisi semiologica che non voglia dipendere dal modello linguistico, ma al contrario ambisca a definire la specifica funzione semiotica dell'operazione pittorica non procederà alla semplice articolazione della superficie dipinta nelle sue parti ed elementi, ma oltrepasserà l'immagine per intenderla nel suo spessore di pittura⁹⁵⁹.

Dall'ipoicona enunciata negli anni Settanta ai *dessous de la peinture* esibiti nel sottotitolo della raccolta edita nel 1984, la ricerca di Damisch svela dunque una linea di continuità tesa a dimostrare come la verità della pittura risieda nello spessore del piano⁹⁶⁰, e passi attraverso quest'ultimo la

⁹⁵⁸ I due si incontreranno nel 1975 in occasione della mostra *Douze Portes* presso il Musée de l'Art Moderne di Parigi. Cfr. H. DAMISCH, *Voyage à Laversine*, cit., p. 31.

⁹⁵⁹ H. DAMISCH, *Teoria della nuvola*, cit., pp. 22-23.

⁹⁶⁰ La consapevolezza dello spessore del piano pittorico variamente esplicitata da Damisch costituisce la base e il punto d'avvio delle ricerche dello stesso Didi-Huberman. Lo dimostra il testo *La peinture incarnée*: pubblicato a un solo anno di distanza dalla raccolta *Fenêtre jaune cadmium*, e fortemente marcato, sia nella scelta della tematica sia nei contenuti, dai seminari che Damisch dedicava in quegli stessi anni al *Capolavoro sconosciuto* di Balzac, il testo rende evidente il debito del giovane studioso nei confronti del maestro. Inizialmente presentata come un'indagine tesa a indagare una qualità data come limite e desiderio della pittura, la ricerca svela una natura teorica e un intento dimostrativo che ha nell'incarnato meno il suo soggetto che il suo oggetto. L'incarnato si qualifica in effetti come l'oggetto attraverso il quale indagare e verificare lo spessore del piano pittorico, assumendo in questo senso una funzione simile a quella che Rouan e

possibilità di una ricerca che miri ad analizzarla nel suo specifico. Occorrerà approssimarsi al piano, osservare la materialità informe della sua trama; rinunciare alle modalità logofonocentriche della significazione, lasciando che la *chair* dello stesso entri in risonanza con il nostro corpo, e la conoscenza tramite concetto ceda il passo ad una percezione che coinvolge tutti i sensi.

VI.3 Damisch e la semiotica: percorso attraverso le analogie all'origine di un'incomprensione.

VI.3.a Due strade parallele...

Nello stesso 1984, anno di pubblicazione della prima edizione di *Fenêtre jaune cadmium*, veniva dato alle stampe, per la serie “Documents” degli “Actes Sémiotiques” il testo di A. J. Greimas *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*⁹⁶¹. Su tale coincidenza temporale sarà opportuno porre attenzione, giacché, in entrambi i casi, i testi corrispondono alla

Damisch avevano attribuito alla treccia nell'economia delle loro indagini. Proprio il riferimento alla treccia, così come la citazione del paradigma geometrico formulato da Damisch, confermano il senso di una ricerca che non solo deriva dalle indagini di quest'ultimo, ma con queste condivide la volontà di sottolineare lo spessore del piano e la qualità materica della pittura. Tutto ciò trova conferma nelle stesse pagine del saggio, dove la descrizione della qualità dell'incarnato (*entre-deux* e *ineinander*) e l'enumerazione delle diverse soluzioni proposte per renderlo, conducono alla definizione del quadro come *ineinander* di superficie e profondità. Treccia e incarnato costituiscono in questo senso due figure funzionali alla dimostrazione della stessa consapevolezza; due oggetti nei quali si dà la traccia della continuità che lega i due studiosi, così come la prova della fecondità insita all'interno di tale consapevolezza. A quest'ultima andrà ricondotta la matrice della posizione semiotica assunta da Didi-Huberman, alcuni soggetti al centro delle sue ricerche, così come la critica che questi formulerà nei confronti dei limiti propri della tradizione storico artistica occidentale. La volontà di indagare la materia opaca della pittura dichiara diversamente nei suoi termini i presupposti di un'indagine che deve tanto all'attenzione di Damisch per il *surplus* di materia, quanto all'interesse di Marin per l'opacità della pittura. Il *Capolavoro sconosciuto* di Balzac, utilizzato da Damisch in apertura della raccolta, ripreso da Didi-Huberman nel testo dedicato all'incarnato e tacitamente evocato da Marin nell'intenzione di indagare la *chair opaque de la peinture* funziona in questo senso quale ulteriore prova della tendenza comune ai tre studiosi. Cfr. DIDI-HUBERMAN, *La peinture incarnée*, éd. Minuit, Paris 1985; IDEM, *Devant l'image*, cit.; IDEM, *L'art de ne pas décrire. Une aporie du détail chez Vermeer*, in “La Part de l'Oeil”, n. 2 (1986), pp. 102-119; IDEM, *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard Paris 2007.

⁹⁶¹ A. J. GREIMAS, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, in “Actes Sémiotiques. Documents” 60, Paris 1984; trad. it. *Semiotica figurativa e semiotica plastica* in L. CORRAIN E M. VALENTI, a cura, *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Esculapio, Bologna 1991, pp. 33-51.

manifestazione di posizioni maturate nel decennio precedente. Se infatti la formulazione della posizione semiotica di Damisch risale al 1974, e al decennio Sessanta-Settanta vanno ricondotti i testi nei quali ci è sembrato di poter riconoscere la matrice della stessa, l'articolo di Greimas circolava clandestinamente negli ambienti del Groupe de recherche sémio-linguistique fin dal 1978, rendendo conto di una ricerca iniziata alla metà degli anni Settanta con la fondazione dell'Atelier di semiotica visiva. Un riferimento dunque, quello del 1984 tutto di superficie, che pone sullo stesso piano studi apparentemente distanti, ma che funziona come la spia di una corrispondenza da ricercare nella profondità dei testi.

L'analisi comparata di questi ultimi rivela infatti interessanti analogie di fondo, dimostrando come, pur muovendo da presupposti diversi, e percorrendo strade difformi, i due studiosi siano pervenuti, in anni affini, a definire un campo di ricerca, se non condiviso, quanto meno comune. Analogò il punto dal quale entrambi muovono, e che, nella sua problematicità, definisce il comune intento di pervenire a una semiotica nuova e originale nel suo oggetto ancor prima che nei suoi strumenti. Affermava Greimas:

“Se una delle ragioni d'essere della semiotica consiste nel chiamare in causa nuovi campi d'indagine del mondo, e nell'aiutarli a costituirsi in discipline autonome, si riconoscerà che fin'ora essa è riuscita piuttosto male a dominare quel vasto campo di significazione che si tenta di unificare sotto il termine di visivo. La teoria del visivo è ben lontana dall'essere adottata e la semiotica visiva (semiologia dell'immagine) molto spesso non è che un catalogo di perplessità e false evidenze⁹⁶²”

In termini affini si era espresso, qualche anno prima, lo stesso Damisch quando, preoccupato di riconoscere l'utilità di una possibile semiotica della pittura, fondava la sua ragion d'essere su un oggetto distinto da quello analizzato dall'iconografia di lunga tradizione. Una distinzione, quella tra semiotica della pittura e iconografia, che fa eco, se addirittura non anticipa, quella tra semiotica figurativa e semiotica plastica teorizzata da Greimas, e che, insieme a quest'ultima, rivela la necessità comune ai due studiosi di

⁹⁶² A. J. GREIMAS, *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, cit., p. 33.

individuare l'oggetto specifico di ciò che, tradendo punti di vista e obiettivi diversi, il primo definiva semiotica della pittura, il secondo semiotica del visivo⁹⁶³.

Intenzionato ad indagare lo specifico del visivo planare⁹⁶⁴, e persuaso dell'esistenza di un linguaggio comune a tali oggetti⁹⁶⁵, Greimas si chiedeva infatti se, accanto alla scomposizione della superficie dipinta attraverso la griglia di pittura figurativa, fosse possibile operare una segmentazione del significante che permettesse di riconoscere l'esistenza di unità propriamente plastiche portatrici di significazioni a noi sconosciute⁹⁶⁶. Proprio tale intuizione lo porterà a riconoscere nella semiotica figurativa un campo autonomo della semiotica generale, subordinando la sua legittimità alla consapevolezza della sua parzialità.

La semiotica figurativa - dietro la quale non sembra difficile riconoscere l'iconografia di cui parlava Damisch - non sarebbe stata infatti in grado né di esaurire la totalità delle articolazioni significanti degli oggetti planari, né di specificare quel campo particolare del visivo che costituisce il suo specifico. Quest'ultimo sarebbe stato l'oggetto di quella che Greimas aveva definito semiotica plastica, la quale, attraverso l'utilizzo di categorie eidetiche, cromatiche, topologiche, avrebbe permesso di identificare accanto, o meglio al di sotto dei formanti figurativi, formanti plastici portatori di quel linguaggio con il quale le immagini ci parlano, e sul quale Greimas ambiva a costruire un linguaggio che permettesse di parlarne⁹⁶⁷. Tale specificità sarebbe comprovata, secondo lo studioso, dal fatto che, mentre i formanti figurativi cominciano a significare solo in seguito all'applicazione della griglia di lettura del mondo naturale, i formanti plastici sono chiamati a fare da pretesto a investimenti di significazione

⁹⁶³ Le due definizioni lasciano intravedere lo scarto esistente e ineliminabile tra le posizioni dei due studiosi. Se la scelta della parola semiotica da parte di Damisch stabilisce infatti un punto di contatto importante con lo studioso lituano, manifestando la volontaria presa di distanza rispetto alla semiologia di matrice linguistica e carattere connotativo, l'indicazione del pittorico quale oggetto della disciplina specifica la prospettiva storico artistica dello stesso, lasciando intuire lo scarto tra i due studiosi. Per la trattazione di questo punto rinvio al paragrafo VI. 3. b.

⁹⁶⁴ A. J. GREIMAS, *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, cit., p. 33

⁹⁶⁵ *Ivi*, p. 40

⁹⁶⁶ A. J. GREIMAS, *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, cit., p. 41.

⁹⁶⁷ *Ivi*, p. 40.

diversa, che ci autorizzano a parlare di linguaggio plastico e a circoscrivere la sua specificità⁹⁶⁸.

La consapevolezza che tale specificità risiede in un linguaggio secondo risulta ancora più evidente se consideriamo la teoria convenzionalista alla base della semiotica greimasiana. Il fatto di riconoscere nell'astrazione, e nell'iconizzazione due gradi diversi della figuratività, e ancora di più il fatto di considerare l'iconicità non una caratteristica dell'immagine quanto il frutto di un contratto enunciativo sottomesso al contesto culturale di riferimento, spiega per quale motivo la semiotica figurativa non sia considerata parte di una più specifica semiotica visiva, ma venga inserita all'interno di una semiotica generale. Rappresenterà una delle possibili analisi di cui l'immagine potrà essere oggetto, senza coglierla per questo nella sua peculiarità visiva.

Una volta comprovato il comune bisogno di identificare nello specifico, della pittura per l'uno, del visivo per l'altro, l'oggetto di una semiotica che si voleva diversa rispetto all'iconografia come alla semiologia dell'immagine, sarà importante sottolineare come la ricerca di quest'ultimo corrisponda per entrambi all'analisi del significante, e abbia come presupposto il superamento della nozione di segno intesa nella sua accezione iconica e verbale. Quel segno nel quale la storia dell'arte riconosceva l'elemento a partire dal quale far procedere la propria analisi, nel quale la semiologia dell'immagine riconosceva l'unità minima e il termine ultimo di una ricerca di sistema, e di cui entrambe postulavano il superamento in un'ottica connotativa, viene qui oltrepassato in una direzione che Damisch definisce materica e Greimas plastica, ma che in entrambi i casi dimostra la consapevolezza di uno specifico che giace *en dessous* di ciò che è immediatamente riconoscibile e dicibile.

Nel caso di Damisch era stato il contatto con l'arte informale a giocare un ruolo determinante, abituando il suo occhio, prima ancora del suo *esprit*, ad un'assenza di forma che aveva permesso al primo di *regarder la peinture de plus près*, lasciando al secondo la possibilità di liberarsi dalle ingombranti frontiere di alcune categorie analitiche. Nell'economia del percorso di Greimas sembra svolgere una funzione simile, benché apparentemente

⁹⁶⁸ *Ivi*, p. 44.

contraria, il contatto con la lessicologia, alla quale lui stesso riconoscerà una stimolante funzione di fallimento. Come dichiarerà in un'intervista concessa in occasione di un convegno dedicato alla sua persona, la consapevolezza, acquisita durante il breve esercizio di questa disciplina, che la "lessicologie ne menait nulle part" gli avrebbe permesso di comprendere che "c'est sous les signes que les choses se passent", inducendolo dunque a "dépasser les signes pour regarder ce qui se passe sous les signes"⁹⁶⁹. Un interesse per ciò che accade *sous les signes* al quale deve probabilmente essere ricondotta la scelta di indagare quella parte di produzione di senso che deriva dall'*exploitation* delle unità non figurative dell'immagine.

Sembra difficile non riconoscere in questo invito a oltrepassare il segno un'eco dei *dessous de la peinture* analizzati da Damisch nel testo del 1984, e ancor di più di quell'ipoicona con la quale lo stesso, già nel 1974, identificava la categoria utile a definire l'oggetto di una semiotica della pittura che della stessa mirasse ad indagare la specificità.

Pur partendo da presupposti diversi, e percorrendo strade parallele, i due studiosi si incontrano sulla soglia di un *dépassement* che funziona come fronte comune. Passa infatti attraverso tali ricerche il superamento di una storia dell'arte che aveva fatto del livello pre-iconografico il suo punto di partenza, così come il superamento di una semiologia dell'immagine che, facendo suo l'assunto barthesiano secondo il quale non vi è *sens que nommé*, stabiliva la sua subordinazione alla linguistica e alle sue categorie.

Interessato a distinguere la pittura dall'iconografia l'uno, motivato a marcare la differenza della semiotica da qualsiasi semiologia l'altro, i due studiosi si incontrano su un campo comune, misurandosi, con prospettive e strumenti diversi, con una semiologia che nascendo dalla linguistica, e inglobando in sé parte della tradizione storico-artistica impediva di considerare il visivo/pittorico nella sua specificità.

Marcare la propria differenza dalla semiologia dell'immagine costituì in effetti uno dei primi obiettivi degli studiosi riuniti nell'Atelier di semiotica visiva. Istituito nel 1974 all'interno del Groupe de recherche sémiolinguistique, e composto dalle figure di Abraham Zeims, Michel Rio, Jean-

⁹⁶⁹ M. ARRIVE, J. C. COQUET, *Sémiotique en jeu. À partir et autour de l'oeuvre d'A.J. Greimas*, (Actes du Colloque tenu au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle du 4 au 14 août 1983), éd. Hadès Benjamin, Paris-Amsterdam, Philadelphia 1987, p. 267

Marie Floch, questo si sarebbe concentrato in una prima fase nella lettura critica dei lavori più importanti di semiologia dell'immagine apparsi per lo più all'inizio degli anni Settanta⁹⁷⁰. Solo successivamente, con l'arrivo di altri ricercatori, quali Félix Thürleman, Ada Dewes, Denis Alkan l'atelier sarebbe riuscito a definire la sua identità e soprattutto una problematica veramente comune e relativamente originale⁹⁷¹.

Di tale passaggio rende ragione il numero 4/5 del "Bulletin" degli "Actes Sémiotiques" del 1978 curato dallo stesso Floch. Il numero, il primo consacrato alle ricerche dell'atelier di semiotica visiva⁹⁷², mirava a rendere conto, a quattro anni dalla sua fondazione, dell'attività dell'atelier⁹⁷³, fotografando attraverso la sua struttura tale fase di passaggio.

Il numero si componeva in effetti di testi elaborati a partire da letture critiche comuni⁹⁷⁴, preoccupandosi al contempo di descrivere *les quelques positions* in grado di assicurare l'omogeneità relativa del gruppo di ricerca⁹⁷⁵. Si trattava di posizioni ancora generali e poco approfondite, da inserire all'interno di un lavoro che impegnava gli studiosi sul duplice fronte del *démarcage* rispetto alla semiologia dell'immagine e di una coerente integrazione all'interno della ricerca semiotica generale⁹⁷⁶.

⁹⁷⁰ Nel numero 4/5 degli "Actes Sémiotiques" curato da J. M. Floch è egli stesso a fornire, in chiusura del volume, una elenco di testi importanti per lo studio dei linguaggi planari. I testi cui si fa riferimento sono quelli di Roland Barthes (*Le message photographique*, 1961; *Rhétorique de l'image*, 1964), Hubert Damisch (*Théorie du nuage*, 1972; *Huit thèses pro ou contre une sémiologie de la peinture*, 1974), Louis Marin (*Études sémiologiques*, 1971; *Detruire la peinture*, 1977), Jean Louis Schefer (*Scénographie du tableau*, 1969), Umberto Eco (*Structure absente*, 1972), Meyer Schapiro (*Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel*, 1973; *Word and pictures*, 1973). Cfr. "Actes Sémiotiques. Bulletin", numero 4/5 (1978), p. 32. Ritroviamo una breve memoria della storia dell'atelier di semiotica visiva, e una bibliografia dei testi suddivisi per categorie nel numero degli stessi "Actes Sémiotiques" del 1982. In questa occasione sia i testi di Damisch sia quelli di Marin sono indicativamente inseriti all'interno della semiologia dell'immagine e dunque ben distinti dalle ricerche di semiotica visiva promosse dall'Atelier. Cfr. *Bibliographie sémiotique*, in "Actes Sémiotiques", num. 22 (1982), p. 32.

⁹⁷¹ *Ibidem*.

⁹⁷² Un altro sarà dedicato a dieci anni di distanza nel 1987. Cfr. "Actes Sémiotiques. Bulletin", num. 44 (1987).

⁹⁷³ Facevano parte di questo atelier studiosi di domini diversi (dall'architettura alle lettere, alla linguistica, al teatro) dei quali si riporta la frequentazione, accanto al seminario di semiotica generale di Greimas, del corso tenuto da Damisch all'ENS di Rue d'Ulm. Cfr. J. M. FLOCH, *Introduction*, in "Actes Sémiotiques. Bulletin", numero 4/5 (1978), p. 1.

⁹⁷⁴ J. M. FLOCH, *À propos de Roland Barthes, "Rhétorique de l'image"*, in *Ibidem*, pp. 27-32.

⁹⁷⁵ IDEM, *Quelques positions pour une sémiotique visuelle*, in *Ibidem*, pp. 1-16.

⁹⁷⁶ IDEM, *Introduction*, in *Ibidem*, p. 1.

Apriva il numero l'articolo dello stesso Floch *Quelques positions pour une sémiotique visuelle*⁹⁷⁷; un testo, come riconoscerà lo stesso autore, privo di qualsiasi ambizione definitiva, che si proponeva tuttavia di tratteggiare alcune linee guida del gruppo di lavoro. Il primo interesse dello studioso corrispondeva alla volontà di definire ciò che la semiotica visiva, di cui si tentava di definire il volto, non era o non voleva essere, ossia semiologia dell'immagine⁹⁷⁸. Una descrizione per negazione dunque, i cui contorni dovranno essere ricercati nello scarto che corre tra semiotica e semiologia, tra immagine e visivo. La scelta terminologica reca infatti di sé tutta l'opposizione tra una semiologia, che considerava i linguaggi visivi sistemi di segni, e aveva fatto sua la lunga tradizione della referenzialità del segno iconico, e una semiotica che postulava l'arbitrarietà del segno visivo, riconoscendo nella figuratività il frutto di un contratto enunciativo vincolato al contesto culturale di riferimento⁹⁷⁹; tra una semiologia di ispirazione connotativa, che lasciava che i significati scegliessero i loro significanti, e una semiotica che mirava a stabilire procedure di descrizione del livello del significante⁹⁸⁰; tra una semiologia tesa a considerare l'immagine come messaggio da comunicare, e una semiotica interessata ad analizzare l'organizzazione logico semantica della sua forma. Una semiotica dunque che, come era accaduto per la semiotica della pittura di cui parlava Damisch, derivava la sua specificità dalla volontà dichiarata di indagare ciò che la semiologia dell'immagine aveva tralasciato⁹⁸¹, ossia quella costruzione del piano della manifestazione che la semiologia dell'immagine tralasciava per poi oltrepassare, e nella quale diversamente la semiotica del visivo riconoscerà il punto a partire dal quale analizzare il *signifié du signifiant*. Quali strumenti d'analisi del significante vengono citate generiche categorie topologiche⁹⁸² finalizzate ad analizzare l'ordine spaziale dell'opera, mentre ampio spazio viene lasciato all'analisi esemplificativa del colore, all'interno

⁹⁷⁷ IDEM, *Quelques positions pour une sémiotique visuelle*, cit.

⁹⁷⁸ *Ivi*, p. 1.

⁹⁷⁹ *Ivi*, p. 5

⁹⁸⁰ J. M. FLOCH, *Quelques positions pour une sémiotique visuelle*, cit., p. 12.

⁹⁸¹ Definizione per negazione che ancora una volta rinvia a Damisch, il quale nel 1974 aveva indicato quale oggetto della semiotica della pittura ciò che l'iconografia non considerava. Cfr. H. DAMISCH, *Otto tesi pro (o contro ?) una semiologia della pittura*, cit. pp. 132-133.

⁹⁸² J. M. FLOCH, *Quelques positions pour une sémiotique visuelle*, cit., p. 6.

del quale si distinguono figure e formanti cromatici⁹⁸³. Tale digressione risulta tanto più importante se si considera la funzione del colore nell'economia della teorizzazione semiotica fornita da Benveniste dieci anni prima. Lo stesso colore utilizzato da Benveniste per provare l'inesistenza di una semiotica della pittura, o dell'arte in generale, diviene qui campo sul quale provare la possibilità di una descrizione delle apparenze cromatiche, e ancora di più la legittimità di un'analisi in grado di analizzare la costruzione sottesa alla superficie della manifestazione.

L'articolo non riporta ancora la distinzione formalizzata successivamente da Greimas tra categorie topologiche, eidetiche, cromatiche, ma, cosa per noi più importante, non parla ancora né di livello, né di semiotica plastica. Si continua a definire l'immagine - indicativamente affiancata alla fotografia, al progetto architettonico, al fumetto - quale oggetto planare, sottolineando in questo modo la sua qualità bidimensionale.

Proprio ai linguaggi planari Floch avrebbe dedicato un articolo composto l'anno successivo e pubblicato qualche anno più tardi all'interno del testo *École de Paris* curato da J. C. Coquet⁹⁸⁴. L'articolo contiene molte delle osservazioni espresse nel succitato numero del "Bulletin", ma si distingue da quest'ultimo per una sistematicità, e una maturità che testimoniano il percorso compiuto dal Groupe de recherche sémio-linguistique. Vi troviamo infatti non solo la distinzione tra categorie cromatiche-eidetiche-topologiche⁹⁸⁵, ma anche una chiara distinzione tra formanti figurativi e formanti plastici, mentre un intero paragrafo reca come titolo "*La contribution à la sémiotique figurative et l'élaboration d'une sémiotique plastique*"⁹⁸⁶. Sebbene dunque l'intero saggio vada sotto il titolo di *Langages planaires*, la sua articolazione interna reca in sé l'involontaria ricostruzione del passaggio dal planare al plastico. Un passaggio che non deve essere inteso in nessun modo come sostituzione, ma che rende ragione del percorso compiuto dalla cerchia di studiosi raccolti presso l'atelier, i quali dovettero dapprima legittimare l'inserimento di oggetti non linguistici all'interno di una disciplina che, agli inizi degli anni settanta risultava

⁹⁸³ *Ivi*, p. 7.

⁹⁸⁴ J. M. FLOCH, *Les langages planaires*, in J. C. COQUET, *Sémiotique. L'École de Paris*, Hachette, Paris 1982, pp. 199-207.

⁹⁸⁵ *Ivi*, p. 202.

⁹⁸⁶ *Ibidem*.

ancora dominata dalla linguistica, per dedicarsi solo successivamente all'analisi di quello specifico del visivo di cui Greimas avrebbe parlato nel 1978. Un percorso dunque, quello dal planare al plastico, al quale non va attribuito nessun carattere evolutivo, ma che reca in sé la storia di una presa di coscienza di cui i testi rendono ragione.

Se nel 1974, in un'intervista a "Le Monde", Greimas lamentava un imperialismo della semiotica letteraria di contro a una semiotica pittorica, e a una teoria dell'immagine ancora poco sviluppate⁹⁸⁷, pochi anni dopo le cose dovevano essere cambiate se una voce del *Dictionnaire* curato da Greimas e Courtés era dedicata alla semiotica planare⁹⁸⁸, e Floch poteva riconoscere come attuale la possibilità di una semiotica che indagasse in quale modo una superficie piana possa essere il luogo della manifestazione del significante⁹⁸⁹.

Occorreva dunque legittimare, all'interno di una semiotica a carattere ancora letterario, l'attenzione per oggetti non linguistici a carattere visivo, svincolando questi ultimi dalla considerazione figurativa prima, connotativa poi, che una lunga tradizione storico artistica, e una più recente semiologia dell'immagine ne aveva dato. Tale duplice lavoro passa attraverso la sottolineatura del carattere planare di questi linguaggi; una bidimensionalità che, da un lato garantiva un elemento comune alle immagini e ai testi scritti, funzionando in questo senso come viatico per accesso di elementi non linguistici nella semiotica, dall'altro poneva l'attenzione sul piano d'espressione, permettendo alla nascente disciplina di prendere le distanze da una semiologia che, sulla base della presunta iconicità dell'immagine, si limitava a fornire di quest'ultima una traduzione linguistica a carattere connotativo.

Tale ricostruzione trova conferma nei testi, i quali sottolineano la bidimensionalità dell'oggetto portando l'attenzione sulla superficie, solitamente considerata insignificante, del suo piano d'espressione.

Se già nel suo titolo⁹⁹⁰ il citato articolo di Floch riconduceva alle due dimensioni la consistenza spaziale dei suoi oggetti d'indagine, il primo

⁹⁸⁷ *Ivi*, p. 199.

⁹⁸⁸ A. J. GREIMAS, J. COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné du langage*, Hachette, Paris 1979, pp. 281-282.

⁹⁸⁹ J. M. FLOCH, *Les langages planaires*, cit., p. 199.

⁹⁹⁰ J. M. FLOCH, *Langages planaires*, cit.

volume del *Dictionnaire* pubblicato lo stesso anno (1979) riconosceva quali oggetti della neonata semiotica plastica linguaggi che impieghino un significante bidimensionale, attribuendo a tale disciplina il compito di mettere in luce le specifiche categorie visive del piano d'espressione⁹⁹¹.

Era dunque stata introdotta nel campo della semiotica l'attenzione per un oggetto visivo non linguistico, mentre l'analisi era stata spinta nella direzione di quegli elementi non figurativi che la figura presuppone. Era stato dunque oltrepassato lo scoglio della parola e dell'icona, della riconoscibilità e della dicibilità, e tutto ciò attraverso la sottolineatura di una bidimensionalità⁹⁹² che obbligava l'occhio, ancor prima che l'*esprit*, ad urtare contro un piano di cui era sempre stata postulata la trasparenza, quest'ultima dovendo essere intesa nella direzione del referente o di un più nascosto contenuto ideologico/iconologico.

Proprio l'analisi dei linguaggi planari spingerà tuttavia il gruppo di studiosi nella direzione di un approccio altro, portandoli a considerare i fenomeni propriamente plastici delle immagini che avevano scelto di considerare. È lo stesso Floch a dirlo nell'articolo pubblicato nel 1982, e nelle sue parole è facile riconoscere il percorso che aveva spinto gli studiosi dall'analisi meramente planare alla considerazione del livello plastico che costituisce lo specifico di tali oggetti⁹⁹³, dalla ricerca di categorie utili ad articolare il piano d'espressione, all'analisi di quel linguaggio che è detto secondo perché altro rispetto al primo, figurativo, ma che non ha rispetto a questo nessuna subordinazione gerarchica o temporale⁹⁹⁴.

⁹⁹¹ *Planaire (sémiotique)*, voce a cura di J. M. Floch in *Sémiotique. Dictionnaire raisonné du langage*, cit. p. 281. Floch avanzava addirittura la possibilità di un inventario finito delle categorie elementari che, dietro l'apparenza della superficie piana, rendessero possibile l'articolazione necessaria alla produzione e alla manifestazione del suo senso. Cfr. IDEM, *Langages planaires*, cit. p. 200.

⁹⁹² Si noterà a tal proposito l'esempio utilizzato da Floch per misurare la novità dell'indagine planare. Floch sceglie di parlare del colore, e se tale oggetto conferma una direzione d'indagine, facendo eco ai due articoli di Felix Thürleman nel già citato numero degli "Actes Sémiotiques" del 1978, risulta indicativo il fatto che egli scelga di parlare della dimensione cromatica interna al romanzo (*Sur les falaises de marbre* di Ernst Jünger). L'analisi del colore passa dunque attraverso il riferimento non a un oggetto visivo, come potremmo aspettarci, ma a quel testo bidimensionale per eccellenza che è il testo scritto.

⁹⁹³ J. M. FLOCH, *Les langages planaires*, cit. p. 203.

⁹⁹⁴ Nella voce *Sémiotique plastique* pubblicata nel II volume del *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* Floch postula addirittura la possibilità di un sovvertimento del linguaggio primo ad opera del secondo. Affermerà: "Le langage second qu'est le langage plastique résulte d'un double détournement partiel de la fonctionnalité d'un premier langage: par celui de certains signifiés lors de la lecture figurative ou de la perception du monde naturel et par celui de certains traits du signifiant visuel, traits qui se constituent en

Quel che sembra definirsi nelle parole di Floch, nelle pagine dei suoi articoli come nello scarto temporale che divide il primo dal secondo numero del *Dictionnaire*⁹⁹⁵, è un percorso di progressiva appropriazione del visivo. Un percorso che, senza sovrapporre i due termini, né postulare una loro sostituzione - i loro oggetti e i solo obiettivi rimangono diversi - marca un passaggio dal planare al plastico di cui lo stesso Greimas aveva riconosciuto la necessità. In merito al problema dell'oggetto di una semiotica visiva questi aveva infatti affermato:

“Si pensa di poter restringere l'oggetto d'indagine definendo la semiotica visiva tramite il suo *supporto planare*, assegnando alla superficie il compito di parlare dello spazio tridimensionale: le manifestazioni pittorica, grafica, fotografica si trovano allora associate in nome di un comune modo di *présence au monde*. Ma una tale semiotica planare comprende, inoltre, i diversi tipi di scrittura, i linguaggi di rappresentazione grafici, ecc., lasciando svanire, appena intravista, la specificità del visivo planare⁹⁹⁶”

Era stato dunque lo stesso Greimas a denunciare l'insufficienza di una riduzione del visivo al planare, postulando, sulla base della differenza che esiste, e resiste tra un testo e un'immagine, tra una rappresentazione grafica e una pittorica, la necessità di introdurre la categoria del plastico.

Difficile non leggere in tale percorso dal planare al plastico un aumento di materia, un ispessimento, lieve e quasi impercettibile dello spessore del piano; difficile non riconoscervi il passaggio dall'accezione euclidea del piano come mera bidimensionalità a quella postulata dalle più recenti geometrie non euclidee, le quali, senza attribuire al piano nessun carattere tridimensionale, riconoscono l'impossibilità di ridurre lo stesso ai soli

formants plastiques distincts des formants figuratifs. Ce détournement peut quelquefois correspondre à une subversion du premier langage, à une « déprise » pour reprendre le mot de R. Barthes”. Cfr. *Plastique (sémiotique)*, voce a cura di J. M. Floch, in A. J. GREIMAS, J. COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Tome , Hachette, Paris 1986, p. 169.

⁹⁹⁵ Mentre il primo volume riporta solo la voce semiotica planare, nel II l'aggettivo plastico serve a qualificare tanto una categoria d'analisi, quanto l'oggetto di una semiotica specifica; oggetto da non confondere né con il pittorico, né con il più generico visivo. *Plastique (catégorie)*, *Plastique (sémiotique)*, voci in A. J. GREIMAS, J. COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, cit. (1986), p. 168-170.

⁹⁹⁶ A. J. GREIMAS, *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, cit., p. 33.

parametri di altezza e larghezza, postulando per questo una dimensione spaziale intermedia.

Dopotutto, se, come affermava Floch nel suo articolo del 1982, il livello delle figure è quello della superficie, e quello delle categorie elementari la profondità⁹⁹⁷, come ricondurre, e dunque ridurre, anche solo figurativamente, la profondità nella bidimensionalità? Come non riconoscere alla profondità celata dalla bidimensionalità della figura una realtà fisica, uno spessore, un peso? Tale ipotesi trova conferma nelle parole con cui nel secondo volume del *Dictionnaire* si specifica la ragion d'essere e l'oggetto della semiotica plastica. Quest'ultima sarebbe nata infatti secondo le parole di Floch dalla volontà di rendere conto della materialità del significante delle immagini⁹⁹⁸. Una materialità che vuol dire spessore, attenzione alla forma, e che nella sua consistenza riporta ancora una volta a Damisch, e in particolare a quel *surplus* di materia nel quale quest'ultimo riconosceva la differenza dell'immagine pittorica da qualsiasi altro tipo d'immagine. Un *surplus* che impedisce di vedere il piano pittorico come mera bidimensionalità, quest'ultimo imponendosi per la sua materialità e il suo peso; un *surplus* che rinviava all'opera intesa come *opus* dell'artista, e che proprio per questo invitava a considerarla nel suo farsi invece di oltrepassarla nella direzione del suo senso.

Una materialità che permette di comprendere la *méfiance* di Damisch nei confronti del concetto di immagine, ma che soprattutto spiega per quale motivo plastico e planare non siano né sovrapponibili, né sostituibili. Come infatti non tutte le immagini, spiegava Damisch, hanno un *surplus* di materia, quest'ultimo costituendo una caratteristica delle opere pittoriche, allo stesso modo non tutti i linguaggi planari possiedono quel linguaggio secondo che deriva dal livello plastico. Il fatto che i testi del Groupe de recherche sémio-linguistique e degli studiosi afferenti a tale corrente attestino un uso preponderante del termine plastico dimostra dunque una predilezione per l'analisi delle opere d'arte pittoriche, cui si accompagna una crescente consapevolezza dello specifico visivo di tali oggetti. Una consapevolezza che, come abbiamo visto passa attraverso l'analisi degli

⁹⁹⁷ J. M. FLOCH, *Les langages planaires*, cit., p. 200.

⁹⁹⁸ *Plastique (sémiotique)*, in A. J. GREIMAS, J. COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, cit., p. 169.

elementi *derrière les figures et sous les signes*, e un'attenzione crescente per quella materialità che costituisce lo specifico del visivo; due elementi che riconducono alle ricerche di Damisch, che sull'ipoicona e sul *surplus* di materia aveva fondato non solo l'oggetto, e dunque la possibilità di una semiotica della pittura, ma anche e soprattutto indicato un modo nuovo di considerare l'opera al lavoro nell'arte.

VI.3.b ...destinate a non incontrarsi mai.

La scelta dell'aggettivo plastico costituisce senza dubbio un indicatore importante sia per la tradizione semantica che reca in sé⁹⁹⁹, e che una tale scelta dimostra voler recuperare, sia per le associazioni, quand'anche involontarie, che esso implica.

Da un lato infatti l'aggettivo recupera il termine con il quale una lunga tradizione aveva definito le arti tese all'elaborazione di forme, ponendo l'accento sulla forma che una parte della storia dell'arte era solita trascurare a beneficio del contenuto¹⁰⁰⁰. Dall'altro, come abbiamo cercato di mostrare, lascia intendere uno spessore assente sia nella figura, sia nella definizione planare dell'oggetto pittorico. Due elementi, la forma e lo spessore, che rinviano ancora una volta a Damisch: se il suo interesse per il significante gli ha meritato spesso l'etichetta di formalista, egli esclude la possibilità di

⁹⁹⁹ “*Plastique* est d’abord employé adjectivement au sens étimologique: “qui vise à la reproduction où à la création de formes par modelage”, dans l’expression *art plastique*. Il faut attendre le milieu du XVII siècle pour voir apparaître de nouveaux emplois: *plastique* signifie “apte à engendrer la forme des êtres vivants” (1752) et commence à être substantivé au féminin (*la plastique*) dans le domaine de l’esthétique (1765) où il désigne la sculpture qui procède par ajout de matière. L’adjectif se répand au XIX siècle, qualifiant ce qui est modelable, ce que l’on peut modeler (1805), avec les mêmes effets de sens que malléable, ou encore ce qui ne relève que de l’apparence physique, qui n’est que forme (1805); il se dit d’un art dont le mode d’expression est fondé sur l’évocation des formes (1833 en parlant de poésie) et entre dans l’expression *arts plastiques* (1836) comprenant tous les arts (au sens qu’a pris ce mot au début du XIX siècle) qui visent à élaborer des formes visibles”; Cfr. *Plastique*, voce de *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, Paris 1992, p. 1543.

¹⁰⁰⁰ I semiotici riconoscono quali anticipazioni di tale tendenza le ricerche di Heinrich Wölfflin, Hans Hildebrandt, Henri Focillon. Per un’analisi approfondita dei precedenti storici del plastico rinvio all’*Introduzione* di Lucia Corrain nel testo a cura della stessa. Cfr. L. CORRAIN, *Semiotiche della pittura*, Meltemi, Roma 2004, pp. IX-XV.

parlare del quadro in termini di bidimensionalità, riconoscendo al piano pittorico uno spessore.

In relazione a quest'ultimo punto si rivela indicativo un saggio di Omar Calabrese pubblicato nel numero degli "Actes Sémiotiques" del 1987, dedicato all'enunciazione visiva nell'arte astratta¹⁰⁰¹. Alle tre spazialità precedentemente distinte¹⁰⁰² (spazio simulato della profondità virtuale data al di là della rappresentazione; spazio della rappresentazione, definito reale e di superficie; spazio di fruizione al di qua della rappresentazione) lo studioso aggiunge infatti lo spazio della superficie materica che definisce lo spessore del quadro¹⁰⁰³. Una spazialità cui l'autore era stato sollecitato dall'arte contemporanea, e di cui si preoccupa subito di interrogare gli effetti enunciativi.

Il saggio si rivela particolarmente utile ai fini della nostra indagine. Se da un lato conferma la tendenza sopra descritta, fornendo un'ulteriore argomento alle analogie riscontrate tra le riflessioni degli intellettuali legati al GRSL e le considerazioni espresse con qualche anno d'anticipo da Damisch, fornisce dall'altro il viatico per l'analisi dello scarto che rende le strade da questi percorse due linee parallele destinate a non incontrarsi mai.

Se Calabrese può infatti distinguere uno spazio della rappresentazione in cui i segni si dispongono e si collegano, e una superficie materica, corrispondente allo spessore del quadro, una tale distinzione risulta distante da un'ottica come quella di Damisch che aveva imparato a ragionare d'arte a contatto con gli artisti, e per il quale sarebbe improprio, se non addirittura impossibile, tentare di scindere, anche solo in termini astratti, la treccia che definisce il piano del quadro¹⁰⁰⁴. Allo stesso modo, se la volontà di indagare gli effetti enunciativi iscritti in tali opere dichiara l'ottica con la quale la semiotica guardava l'arte contemporanea, l'affermazione secondo la quale queste opere¹⁰⁰⁵ escluderebbero qualsiasi coinvolgimento dello spettatore - a

¹⁰⁰¹ O. CALABRESE, *Problemi di "enunciazione astratta"*, in "Actes Sémiotiques. Bulletin" 44 (1987), pp. 35-40. Faremo riferimento all'edizione italiana edita nel testo a cura di L. Corrain e M. Valenti, *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, cit., pp. 161-164.

¹⁰⁰² IDEM, *La macchina della pittura*, Laterza, Bari 1985.

¹⁰⁰³ IDEM, *Problemi di "enunciazione astratta"*, cit., pp. 162-163.

¹⁰⁰⁴ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., pp. 288-289.

¹⁰⁰⁵ Risulta molto indicativo ai fini della nostra indagine il fatto che Calabrese citi *l'art brut* per esemplificare una pittura che si parla da sola senza coinvolgere lo spazio dell'enunciazione. Cfr. O. CALABRESE, *Problemi di "enunciazione astratta"*, cit., p. 163

meno che, si specifica, non compaiano condizioni aggiuntive¹⁰⁰⁶ - dichiara il problema che una certa arte contemporanea poneva alla semiotica, indicando in questo modo il punto a partire dal quale sarà possibile comprendere le ragioni dello scarto che divide Damisch dalla semiotica.

In effetti quella stessa arte astratta che agli albori della ricerca del GRSL aveva spinto nella direzione del linguaggio secondo¹⁰⁰⁷, rendendo manifesta l'insufficienza di un esame esclusivamente figurativo, diviene a distanza di un decennio il banco di prova sul quale misurare validità e limiti delle ricerche svolte. Ne è prova il numero degli "Actes Sémiotiques" del 1987, il quale, come recitava il suo titolo - *Art abstrait* - ed esibiva la sua copertina¹⁰⁰⁸, era interamente dedicato all'arte astratta. Il numero, co-diretto da Jean-Marie Floch e Luc Régis, cadeva a nove anni di distanza da quello del 1978 dedicato alle ricerche dell'atelier di semiotica visiva, e proprio rispetto a quest'ultimo deve essere posto in relazione. Il loro confronto permette infatti di ricostruire direzioni, e tracciare un bilancio del lavoro svolto fino a quel momento nel campo degli studi di semiotica visiva.

Come abbiamo già avuto modo di indicare, il numero del 1978 si componeva di un articolo di apertura, *Les quelques positions pour une sémiotique visuelle*¹⁰⁰⁹, teso ad esplicitare le linee guida delle ricerche dell'atelier; due testi di Félix Thürleman miranti a dimostrare uno la legittimità teorica¹⁰¹⁰, l'altro la possibilità pratica¹⁰¹¹ di un'analisi semiotica delle qualità cromatiche di un'opera d'arte; una recensione dello stesso Floch alla *Retorica delle immagini* di Roland Barthes¹⁰¹², attraverso la quale si intendeva escludere qualsiasi linea di continuità con la precedente

¹⁰⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁰⁷ Era stato lo stesso Greimas ad affermarlo, facendo notare come la possibilità di parlare di un linguaggio altro si trasformi in necessità quando si scelga di analizzare superfici costruite dopo, o al momento, della rottura epistemologica della lettura figurativa. Ritroviamo la stessa informazione nelle parole con cui Floch ricostruisce il passaggio dal planare al plastico negli studi di semiotica visiva interni al GRSL. Il fatto che quadri astratti o non figurativi producessero effetti di senso analizzabili costituì infatti, a detta dello studioso, una delle ragioni che spinsero gli studiosi nella direzione di quel linguaggio altro, successivamente definito come plastico. Cfr. A. J. GREIMAS, *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, cit., p. 40; J. M. FLOCH, *Langages Planaires*, cit., p. 203.

¹⁰⁰⁸ La copertina era stata realizzata per l'occasione dall'artista Frédéric Bernath.

¹⁰⁰⁹ J. M. FLOCH, *Quelques positions pour une sémiotique visuelle*, cit.

¹⁰¹⁰ F. THÜRLEMANN, *Comment peut-on parler des couleurs? Pour une analyse de la substance de l'expression chromatique*, in "Actes Sémiotiques. Bulletin", num. 4-5 (1978), pp. 17-20.

¹⁰¹¹ IDEM, *Les gammes chromatiques dans le paysage flamand du XVII siècle*, in *Ibidem*, pp. 21-26

¹⁰¹² J. M. FLOCH, *A propos de Roland Barthes, "Rétorique de l'image"*, cit.

semiologia delle immagini, unitamente a una bibliografia di titoli utili allo studio dei linguaggi planari¹⁰¹³.

Il numero del 1987 si componeva diversamente di dieci contributi, tutti ugualmente, ma non per questo uniformemente, finalizzati a provare l'analisi semiotica di opere d'arte astratte. Mentre le analisi semiotiche di opere d'arte figurativa risultavano infatti ormai accettate nella loro dinamica e rodiate nella pratica, l'arte astratta continuava a porre problemi. Lo dimostrano le parole con le quali Luc Régis, in apertura del numero, dichiarava l'imbarazzo di chi, come lui, pur essendo stato educato all'arte moderna, e pur avendo ricevuto una formazione da teorico della significazione, faceva fatica a misurarsi con un'arte come quella astratta¹⁰¹⁴.

Se la collocazione in apertura sembra autorizzarci a riconoscere nell'affermazione di Luc Régis l'espressione di una consapevolezza comune al gruppo di studiosi chiamati a collaborare, il numero possiede un carattere tutt'altro che uniforme, lasciando emergere tutta la pluralità, e la divergenza di posizioni che animavano dello stesso *milieu*. Lo stesso Régis cita le due ipotesi, entrambe ritenute caduche, con le quali si era soliti considerare l'arte astratta: l'una tesa a riconoscere nell'arte astratta l'espressione di un altro da se stessa, da intendersi ora come psicologismo ora come simbolismo culturale, l'altra che continuava a considerare la stessa sotto l'angolo dell'iconicità¹⁰¹⁵.

Contro la prima ipotesi si scagliava l'articolo di Michèle Coquet che apriva la serie di interventi, e recava l'indicativo titolo *Les dessous cachés de l'art abstrait*¹⁰¹⁶. La studiosa criticava in particolare la tendenza a fare appello a spiegazioni periferiche (fisica del colore, psicologia della forma) per rendere conto di opere il cui contenuto semantico - ammesso che di questo sia lecito parlare - andrà ricercato nell'osservazione minuziosa delle componenti plastiche dell'opera stessa¹⁰¹⁷. Quello che Coquet denunciava era una tradizione figlia della facilità delle digressioni letterarie, cui la critica era

¹⁰¹³ *Bibliographie*, in "Actes Sémiotiques. Bulletin", num. 4-5 (1978), pp. 32-33.

¹⁰¹⁴ L. REGIS, *Introduction*, in "Actes Sémiotiques. Bulletin", num. 44 (1987), p. 3.

¹⁰¹⁵ L. REGIS, *Introduction*, in "Actes Sémiotiques. Bulletin", num. 44 (1987), p. 3.

¹⁰¹⁶ M. COQUET, *Les dessous cachés de l'art abstrait*, in "Actes Sémiotiques. Bulletin", num. 44 (1987), pp. 7-11.

¹⁰¹⁷ Si parla di composizione, proporzione, materia, *texture*, tipi di *touches* lasciate dagli strumenti, variazioni di forme, valori cromatici, colori, ecc. Cfr. *Ivi*, p. 9.

stata abituata dalla pittura figurativa, e che con caratteri e forme diverse era divenuta strumento d'analisi della stessa arte astratta.

La seconda ipotesi enucleata da Régis era diversamente criticata da Göran Sonesson nel saggio *Notes sur la machine de Kandinsky: le problème du langage plastique*¹⁰¹⁸, il cui oggetto specifico corrispondeva alla lettura data da Floch, nel 1981, della *Composizione IV* di Kandinsky¹⁰¹⁹. Sonesson denunciava in particolare la tendenza a riconoscere nel contenuto astratto dell'opera una conferma di quello figurativo, unitamente a un tentativo di enucleare il contenuto del linguaggio plastico che passava ancora una volta, e prima di tutto, attraverso il riferimento al livello iconico della stessa. I contenuti continuavano ad essere in primo piano, mentre quello plastico, di cui si intendeva definire la specificità, si rivelava essere ridondante rispetto al primo.

Il fatto che Sonesson senta la necessità di marcare con tanta forza la distinzione tra l'iconico e l'astratto, tra il figurativo e il plastico, sottolineando l'esistenza all'interno di ogni opera d'arte di un livello tanto astratto quanto figurativo, dimostra come l'accettazione teorica di tale distinzione non trovasse ancora un pari riscontro nell'operatività delle analisi.

In questo senso l'articolo di Floch del 1981 è indice di un radicamento dell'ottica figurativa nella nostra cultura che trova riscontri sia nel *Dictionnaire*, sia nel titolo scelto per un'opera collettiva curata dallo stesso e mai pubblicata. Nella voce *sémiotique plastique*, curata dallo stesso Floch per il secondo volume del *Dictionnaire*, la dimensione plastica è definita come linguaggio secondo elaborato a partire da un primo livello figurativo, rispetto al quale funzionerà come *détournement* destinato a confermare o sovvertire il primo¹⁰²⁰. Nella stessa direzione si muoveva il titolo *Du figuratif à l'abstrait*¹⁰²¹ scelto per la raccolta; se il movimento iscritto tra

¹⁰¹⁸ G. SONESSON, *Notes sur la machine de Kandinsky : le problème du langage plastique*, in "Actes Sémiotiques. Bulletin", num. 44 (1987), pp. 23-28.

¹⁰¹⁹ J. M. FLOCH, *Sémiotique d'un discours plastique non figuratif*, in "Communications" n. 334 (1981), pp. 135-157; ripreso in versione profondamente rimaneggiata in *Petites Mythologies de l'oeil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin 1985, pp. 39-77, con il titolo *Composition IV de Kandinsky*.

¹⁰²⁰ *Plastique (Sémiotique)*, in A. J. GREIMAS, J. COURTES, *Sémiotique. Dictionnaire Raisoné de la théorie du langage*, cit., p. 169.

¹⁰²¹ Mi riferisco al testo mai pubblicato che doveva recare il titolo *De l'abstrait au figuratif*; questo sarebbe stato coordinato da J. M. Floch e avrebbe dovuto raccogliere saggi degli

due termini indicava infatti un'analisi tesa ad afferrare il visivo nella sua specificità - una specificità, ricordiamo, portata alla ribalta dall'arte astratta - il figurativo resta il punto di partenza di un percorso che, dietro il suo carattere analitico¹⁰²², reca in sé un'accezione storica e un retaggio culturale¹⁰²³.

Il radicamento di tale ottica figurativa trova conferma nello stesso numero della rivista attraverso il saggio di Assis de Silva dedicato all'arte astratta di Pablo Picasso¹⁰²⁴. Attraverso l'analisi delle *Metamorfosi di un toro*¹⁰²⁵ De Silva descrive la *démarche* creatrice di questo artista come poetica del *dépoillement*, riconoscendo in un figurativo condotto al limite della sua riconoscibilità l'espressione e lo strumento di una ricerca che dal toro conduce alla taurità.

Il fatto che, giunto alle soglie dell'astrazione pura, Picasso decida di non rinunciare alla figurazione, quand'anche quest'ultima sia condotta al limite del riconoscibile - come nel caso esaminato da De Silva -, e dunque di non oltrepassare la soglia che dal figurativo conduceva all'astrazione, solleva degli interrogativi circa la legittimità di tale articolo all'interno di un numero interamente dedicato all'arte astratta. L'inserimento si rivela in

studiosi afferenti all'atelier di semiotica dei linguaggi planari, primo tra tutti il saggio di A. J. Greimas, *Semiotica figurativa e semiotica plastica*.

¹⁰²² Il termine dovrà essere inteso nel senso con cui lo impiega Filiberto Menna nel suo testo *La linea analitica*. Cfr. F. MENNA, *La linea analitica*, Einaudi, Torino 2007.

¹⁰²³ In assenza del testo risulta difficile comprendere quale fosse il senso realmente attribuito a tale percorso, e soprattutto se quest'ultimo dovesse essere inteso in termini storici o strutturali. Ci aiuta in questo senso l'edizione italiana, curata da Lucia Corrain e Mario Valenti, che di tale testo raccoglie l'eco e il progetto. Lo dimostra il titolo, *Dal figurativo all'astratto*, scelto dai curatori per introdurre la raccolta e ancor di più l'articolazione interna alla stessa. Dopo il saggio di Greimas pubblicato nel 1984 e inizialmente previsto per la stessa opera collettiva, la raccolta articola infatti una prima sezione dedicata all'arte figurativa (saggi di F. Thürlemann, *La doppia spazialità in pittura: spazio simulato e topologia planare* e *Il compianto di Mantegna alla Pinacoteca di Brera o: il quadro fa l'osservatore*; Assis De Silva, *Una lettura della friggitrice di uova di Vélazquez*), a una seconda focalizzata sull'arte astratta (saggi di F. Thürleman, *Paul Klee: analisi semiotica di Blumen Mythos*; J. M. Floch, *Semiotica del discorso plastico non figurativo: Composizione IV di Kandinsky*); il passaggio tra le due sezioni è affidato al saggio di Assis de Silva dedicato all'arte di Picasso (*Una poetica della spoliazione*). Una struttura dunque che mira a sottolineare la svolta iscritta nelle ricerche della cosiddetta Scuola di Parigi, di cui ricalca limiti e difficoltà. Se l'ordine scelto per le analisi restituisce infatti una concezione evuzionista della storia dell'arte, l'analisi dell'arte di Picasso serve a marcare una continuità tra il figurativo e il non figurativo, mentre quest'ultimo è indicativamente rappresentato da opere di Klee e Kandinsky nelle quali sembra ancora possibile riscontrare modelli gestaltici di base. Cfr. L. CORRAIN E M. VALENTI, a cura, *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Esculapio, Bologna 1991.

¹⁰²⁴ I. ASSIS DE SILVA, *L'art abstrait: une poétique du Dépouillement*, in "Actes Sémiotiques. Bulletin", num. 44, 1987, pp. 16-22.

¹⁰²⁵ P. PICASSO, *Metamorfosi di un toro*, Litografia, Museo Picasso, Barcellona.

realtà doppiamente indicativo, giacché oltre a fornire una prova della seconda ipotesi enucleata da Régis in apertura, funziona da campanello d'allarme, spingendo ad interrogarci su quale arte astratta trovi posto nel numero preso in esame.

Sfogliando la rivista si passa infatti da un Picasso al limite della riconoscibilità, ma ben al di qua della soglia dell'astrazione pura¹⁰²⁶, a Kandinsky¹⁰²⁷, autore di un'astrazione geometrica in cui sarebbero ancora riconoscibili schemi, e nella quale alcuni hanno addirittura voluto riconoscere residui iconici; dalle figure perfettamente riconoscibili di Kosuth¹⁰²⁸, la cui evidenza iconica è messa in discussione solo dalle definizioni linguistiche che le accompagnano, fino all'arte primitiva¹⁰²⁹ che, a dispetto della sua diversità dimostra salvaguardare gli elementi necessari alla riconoscibilità delle figure rappresentate. Un'arte dunque che faceva ancora riferimento a modelli gestaltici di base, all'interno della quale si potevano rintracciare schematismi, se non addirittura residui di figuratività, ma che escludeva tutta quella produzione che, seguendo Coquet, definiremo realmente astratta¹⁰³⁰. Rispetto a una simile esclusione, e al problema che questa cela, si rivelano indicative le parole con le quali Michèle Coquet, nel già citato articolo, interrogava la semiotica circa i limiti del suo campo d'applicazione. Si chiedeva infatti:

“Si l'analyse sémiotique dispose d'instruments efficaces lorsqu'elle s'intéresse aux systèmes dits semi-symboliques dans les quels entrent des nombreuses oeuvres d'artistes des années vingt-trente comme Klee et Mirò¹⁰³¹, car presque toute leur peinture est soutenue par une codification figurative, que peut-elle dire des oeuvres réellement abstraites, telles que les toiles entièrement blanches de R. Ryman et celles au minimalisme rigoureux de B. Newman et de F. Stella?¹⁰³²”

¹⁰²⁶ I. ASSIS DE SILVA, *L'art abstrait: une poétique du Dépouillement*, cit.

¹⁰²⁷ J. M. FLOCH, *Bricolage palstique, abstraction classique et abstraction baroque*, in “Actes Sémiotiques. Bulletin”, num. 44, 1987, pp. 41-45.

¹⁰²⁸ A. DEWES, *L'abstrait peint*, in *Ibidem*, pp. 12-15.

¹⁰²⁹ L. REGIS, *Art primitif, art abstrait*, in *Ibidem*, pp. 55-60.

¹⁰³⁰ M. COQUET, *Les dessous cachés de l'art abstrait*, cit., p. 7.

¹⁰³¹ Ne è un esempio lo studio di Félix Thürleman. Cfr. F. THÜRLEMAN, *Trois peintures de Paul Klee. Essai d'analyse sémiotique*, Paris, EHESS 1979.

¹⁰³² M. COQUET, *Les dessous cachés de l'art abstrait*, cit., p. 9.

Che si tratti di una scelta strategica o involontaria, sembra difficile non riconoscere in tale omissione l'indice di un imbarazzo, se non addirittura dei problemi che un'arte realmente astratta poneva alla semiotica. Ne sono prova le riflessioni dedicate da Umberto Eco¹⁰³³, in due dei suoi testi, a quell'arte informale nella quale, proprio per l'accezione che l'autore attribuisce a tale termine, sembra possibile riconoscere l'arte realmente astratta di cui parlava Coquet. Nel testo del 1968 *Struttura assente*¹⁰³⁴ è Eco stesso a operare la distinzione tra un'arte astratta, in cui l'originalità del suo codice sarebbe ancora subordinata all'evidenza del codice gestaltico di base, e un'arte, come quella informale, responsabile di produrre un codice talmente autonomo da dover fare appello a sistemi complementari di comunicazione linguistica¹⁰³⁵. Una distinzione importante, che non solo fa eco alle scelte operate dagli studiosi del GRSL in materia di arte contemporanea, ma permette di spiegare sia l'imbarazzo di cui parlava Régis, sia l'esclusione di cui il numero degli "Actes Sémiotiques" reca la traccia.

Nel precedente testo *Opera aperta*¹⁰³⁶ Eco definiva l'informale come una sottodefinitzione della più vasta poetica dell'opera aperta, intesa come campo di possibilità interpretative¹⁰³⁷. Una definizione, quest'ultima, a partire dalla quale sembra possibile ricostruire la duplice ottica con la quale, alla metà degli anni Sessanta, Eco guardava un fenomeno che già da un decennio formava e trasfigurava abitudini percettive dei due versanti dell'Atlantico: un'ottica di tipo culturale, che lo spingeva a considerare l'arte informale come metafora epistemologica di una cultura contemporanea che aveva fatto sua la categoria dell'indeterminato; e un'ottica della comunicazione che spiega l'interesse dello studioso per la possibilità della lettura di queste opere, o ancora di più la preoccupazione di rintracciare al loro interno le condizioni in grado di garantire un rapporto di comunicazione che non degenerasse nel caos.

¹⁰³³ Un suo testo (*Structure absente*, Paris, Mercure de France 1972) compariva nell'elenco bibliografico pubblicato in chiusura del numero 4/5 degli Actes del 1978.

¹⁰³⁴ U. ECO, *Struttura assente*, Bompiani, Milano 1968.

¹⁰³⁵ *Ivi*, p. 162.

¹⁰³⁶ IDEM, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.

¹⁰³⁷ *Ivi*, p. 131.

Mentre la prima ottica qualifica lo studio di Eco come contributo alla storia delle idee, ricollegandolo in parte alla prima delle due ipotesi di studio indicate da Régis, la seconda permette di misurare lo scarto con l'ottica di chi, come Damisch, proprio al cospetto dell'informale aveva educato il suo occhio e forgiato le sue categorie analitiche. Se infatti quest'ultimo si immerge nel caos dell'informale senza temere di perdere la bussola dei suoi riferimenti percettivi e concettuali; se vi riconosce un nuovo e prezioso inizio, nonché un'occasione data all'arte come alla storia dell'arte per risoprire, e forse rinnovare, categorie e obiettivi della ricerca, il confronto di Eco con l'informale manifesta un bisogno di riconoscere che tradisce la paura di non distinguere, unitamente al radicamento di alcune categorie.

In questo senso l'analisi dell'informale fornita da Eco sembra rinviare alla circoscrizione delle ombre con cui, secondo Plinio e Quintiliano, gli antichi avrebbero dato vita alla pittura. Analogo risulta infatti il bisogno di ricavare la forma dall'informe, così come il tentativo di dedurre dalla massa indistinta tratti in grado di salvaguardare riconoscibilità e dicibilità¹⁰³⁸.

Riconoscibilità e dicibilità che per gli antichi corrispondevano alla circoscrizione di forme immediatamente riconoscibili, e che nel caso di Eco si qualifica come possibilità di rintracciare una regola in grado di funzionare come sistema di riferimento per l'artista e lo spettatore. Si inserisce in quest'ottica il riconoscimento all'interno di queste opere di un codice, definito microfisico, destinato a funzionare come guida e modello per la costruzione dei livelli fisico e semantico, così come il rilevamento di quell'intenzione che, definendo un campo di possibilità limitate, garantirà i termini minimi della comunicazione. Due concetti, il codice e l'intenzione, che funzionano come bussola, e attraverso i quali passa la salvaguardia di un sistema. Se il primo lascia intendere anche per un'arte come questa la possibilità di configurare delle forme, sia pure informi - altrimenti, ci dice Eco, non distingueremo una macchia di Wols da una superficie di

¹⁰³⁸ Senza voler accentuare i termini del confronto ritengo indicativo il fatto che lì dove Damisch riconosce nell'informale l'inizio di una nuova pittura, o, per esprimersi nei suoi termini, l'*incipit* di un nuovo gioco della pittura, l'analisi di Eco finisce per proiettarvi i presupposti teorici del mito d'origine di quella stessa pittura rispetto alla quale l'informale marcava il distacco e sanciva la fine. E ancora, mentre proprio dal contatto con quest'arte Damisch deriverà il bisogno di elaborare nuove categorie e una nuova nozione di storia, l'analisi di Eco finisce per reinserirla, fatte le dovute distinzioni, all'interno della stessa storia dell'arte di cui l'informale sanciva la fine.

Fautrier¹⁰³⁹-, il secondo dimostra come anche un'arte della casualità si sottometta alle regole basilari della comunicazione¹⁰⁴⁰.

Attraversando dunque l'informale con la bussola dei suoi strumenti Eco ritrova al termine della sua analisi i due termini di forma e informazione che temeva di vedere messi in discussione. In quanto frutto di un'intenzione infatti l'opera d'arte informale, per quanto caotica o aperta, si configura secondo lo studioso come organizzazione di una forma, che, in quanto tale, garantirà quel passaggio dall'intenzione alla ricezione in cui si iscrive la salvaguardia dei requisiti minimi della comunicazione. A tale intenzione Eco attribuisce la responsabilità di stabilire quella soglia tra ordine e disordine - necessaria benché minima -, senza la quale la forma diverrebbe l'equivalente del rumore bianco, lasciando naufragare nell'indistinto qualsiasi possibilità di comunicare un'informazione.

Ritroviamo dunque nell'analisi di Eco concetti quali quelli di forma, informazione, intenzione, comunicazione che, per quanto deformati nei loro contorni o alterati nei loro caratteri, permettono allo studioso di reperirsi al cospetto di quest'arte e, cosa per lui importante, di poterne parlare.

Ciononostante l'informale è e rimane un problema per l'occhio come per l'*esprit* di Eco; lo dimostra il testo *Struttura assente* che segue di pochi anni il precedente *Opera aperta*. A distanza di cinque anni, e ormai al termine del fenomeno artistico che aveva sconvolto abitudini percettive e modalità d'analisi, Eco non solo nega all'informale la capacità di comunicare autonomamente, postulando per questo la necessità di appoggiarsi a linguaggi complementari¹⁰⁴¹, ma giunge a definire come un superamento la nascente arte post-informale¹⁰⁴². Un movimento quello iscritto in questo termine, che nel suo andare al di là manifesta una soluzione di continuità, e nel quale sembra possibile riconoscere una considerazione dell'arte informale come un impasse nel quale l'arte doveva forse passare, ma dal quale si sarebbe dovuta presto riavere, pena il rischio di veder annullata la sua specificità.

¹⁰³⁹ U. ECO, *Struttura assente*, cit., p. 161.

¹⁰⁴⁰ IDEM, *Opera aperta*, cit., p. 158.

¹⁰⁴¹ U. ECO, *Struttura assente*, cit. p. 162.

¹⁰⁴² *Ivi*, pp. 162-163.

Resta da capire a questo punto a cosa corrisponda tale specificità, se essa risieda nella forma e nell'informazione, o se diversamente corrisponda a quella verità in pittura di cui parlava Cézanne e che Damisch riconduceva al *surplus* di materia dato nello spessore del quadro.

Le parole espresse da Eco nel più recente testo dimostrano come, nonostante gli appigli enucleati, l'arte informale continui a rappresentare un problema per l'analisi, e un disturbo per la comunicazione; un rumore che, pur non raggiungendo la qualità bianca dell'indistinto¹⁰⁴³, pone non di meno problemi all'occhio e all'*esprit*, soprattutto quando quest'ultimo scelga di considerarla dal punto di vista della comunicazione e continui ad applicarvi vecchi strumenti.

Proprio del rumore in relazione all'arte contemporanea aveva parlato, con qualche anno di anticipo, Meyer Schapiro in una conferenza pronunciata all'American Academy and Institute of Art and Letters, successivamente pubblicata sotto il titolo *On the humanity of abstract painting*¹⁰⁴⁴. Lo studioso lituano riconosceva nel rumore l'essenza e il vero messaggio di un'arte che proprio nella rottura della comunicazione e delle sue categorie mostrava il suo scarto rispetto alla società contemporanea. Affermava infatti come ciò che rende la pittura e la scultura interessanti oggi è il loro alto livello di non comunicabilità, l'esperienza come la ricezione dell'opera d'arte costituendo un processo opposto alla comunicazione¹⁰⁴⁵.

Schapiro affermava queste cose guardando l'arte astratta del suo tempo, che nell'America degli anni Cinquanta doveva voler dire soprattutto e in primo luogo *action painting*; un'arte, la prima veramente americana a detta di

¹⁰⁴³ Sembrano fornire un corrispettivo visivo del rumore bianco citato da Eco le tele nere di Ad Reinhard cui Damisch aveva dedicato alcune pagine nel testo del 1984. Anche in questo caso il confronto non fa che confermare lo scarto esistente tra le prospettive di due studiosi. Quella stessa produzione nella quale Damisch aveva riconosciuto l'indice di un nuovo inizio, piuttosto che la dichiarazione della fine, rappresenta infatti un campione verisimile dell'indistinto cui Eco faceva difficoltà a misurarsi. Dove l'uno vede il pericolo della fine, l'altro riconosce la forza ancora indistinta di un nuovo inizio; la distanza tra l'inizio e la fine disvelando i diversi punti di vista alla base delle loro ricerche.

¹⁰⁴⁴ M. SCHAPIRO, *On the humanity of Abstract Painting*, (conferenza pronunciata il 20 maggio 1959) pubblicata in *Proceeding of the American Academy and Institute of Art and Letters and the National Institute of Arts and Letters*, num. 10 (1960); ripreso in *Modern art, 19th & 20th Centuries*. Selected Papers, vol. II, New York, George Braziller, 1978. Si farà riferimento alla traduzione francese *La peinture abstraite aujourd'hui*, in *L'art abstrait*, éd. Carré, Paris 1996, pp. 57-80.

¹⁰⁴⁵ M. SCHAPIRO, *L'art abstrait*, cit., p. 74. Schapiro farà notare inoltre l'impossibilità di estrarre dal quadro un messaggio con i mezzi ordinari, le normali leggi della comunicazione non avendo qui alcuna validità, e non essendo possibile rintracciare all'interno di queste opere né un codice, né un vocabolario fisso.

Greenberg, che faceva eco all'informale che, con qualche anno di anticipo, aveva ingoiato nel suo caos categorie e punti di riferimento della tradizione storico-artistica e percettiva europea.

Proprio perché scardina l'idea di comunicazione, codice, messaggio, vocabolario, Schapiro può confrontarsi con un universo come quello dell'arte astratta - dell'arte veramente astratta di cui parlava Coquet - contro il quale sembravano destinati a *buter* gli strumenti della semiotica¹⁰⁴⁶.

Formatosi sul suolo europeo, ma segnato dall'alunnato presso Meyer Schapiro; marcato dal contatto con l'arte tachiste e informale, ma al contempo grande estimatore dell'arte di Pollock, Newman, Rothko, Damisch non poteva non essere in disaccordo con la lettura - termine tanto invisibile allo studioso quanto appropriato all'occasione - dell'informale fornita da Eco. È lo stesso Damisch a esprimere il suo disappunto nella voce dell'*Encyclopaedia Universalis* dedicata all'informale, successivamente ripubblicata al centro della raccolta del 1984¹⁰⁴⁷. Contro la visione dell'informale come messaggio ambiguo ribadisce la necessità di considerare quest'arte nella sua specificità, ossia quale lavoro d'ispirazione formalista sugli elementi costitutivi della pittura¹⁰⁴⁸. Allo stesso modo non cela il suo disappunto nei confronti della definizione dello stesso quale metafora epistemologica, riconoscendo in tale inquadramento culturale il bisogno di attribuire un contenuto a quest'arte; tentativo di fare di un *informe* un *informé* attraverso il quale passa la volontà di iscrivere quest'arte nel registro dell'immaginario dipendente dalle nozioni di forma e significato¹⁰⁴⁹.

¹⁰⁴⁶ Scorrendo le pagine del saggio di Schapiro si avrà l'impressione di riconoscere alcuni punti di contatto tra l'analisi condotta da quest'ultimo e le parole pronunciate da Eco in merito all'informale. Come Eco nel testo del 1962 anche Schapiro parla di un passaggio da forme chiuse a forme aperte, e come il primo parla dell'arte contemporanea riferendosi al binomio di ordine e casualità. Se questi termini rinviano all'analisi fornita da Eco della stessa produzione contemporanea il contatto è in realtà più apparente che sostanziale. Al di là delle analogie terminologiche diverso è infatti il valore attribuito dagli stessi ai due termini così come al loro rapporto. Lì dove Eco si affanna a rintracciare un ordine, l'altro non teme di confrontarsi con l'indistinto, riconoscendo nel caos l'inizio di un ordine che dovrà comunque mantenere una misura di indeterminazione a prova della sua libertà. Cfr. *Ivi*, p. 71.

¹⁰⁴⁷ H. DAMISCH, *Informel (art)*, voce dell'*Encyclopaedia Universalis*, 1970, pp. 1172-1175; Riedito in *Fenêtre jaune cadmium*, cit., pp. 131-141.

¹⁰⁴⁸ *Ivi*, p. 140

¹⁰⁴⁹ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., p. 140.

Noterà infatti Damisch che se di apertura si può parlare al cospetto di quest'arte essa corrisponderà alla rottura di quei concetti di artista, intenzione, forma, contenuto, sui quali si era strutturata la nostra tradizione artistica e storico artistica¹⁰⁵⁰, e ai quali Eco faceva ancora riferimento nella sua analisi. *Ouverture* dunque di una *clôture* destinata a far saltare i contorni rassicuranti della forma, così come i legami stabili che essa stabilisce con il suo contenuto, l'opera con l'artista, lo spettatore con il quadro.

Sarà utile a questo punto spiegare le ragioni che ci hanno spinto a misurare sullo stesso terreno le posizioni di due personalità così difformi quali Umberto Eco e Hubert Damisch. Scopo del confronto non era infatti elencare le divergenze - per altro intuibili - tra le posizioni da questi espresse in merito all'informale, né stabilire tra queste una qualsiasi gerarchia di valore, quanto enucleare i punti di vista da cui esse procedono, riconoscendo nel rapporto che i due studiosi stabiliscono con l'informale il viatico per la comprensione di quello scarto, non colmabile, che separa Damisch dalla semiotica.

La lettura dell'informale fornita da Eco ci interessa perché, al di là del suo contenuto manifesto, è indice di un punto di vista opposto a quello dal quale Damisch è solito guardare le opere: uno, semiotico, marcato dalla teoria dell'informazione e della comunicazione; l'altro storico-artistico-filosofico, prossimo alla dimensione performativa dell'arte e teso all'analisi della sua specificità riflessiva.

Se lo scarto tra Damisch e la semiotica può sembrare evidente, e quasi scontato nel caso dell'ottica comunicativa assunta da Eco, la distanza non è meno reale quando si passi a considerare il rapporto tra Damisch e la Scuola di Parigi. Nonostante le analogie di tendenza rilevate, e la maggiore prossimità tra la prospettiva di Damisch e l'ottica della significazione scelta dagli studiosi del GRSL¹⁰⁵¹, la lettura dei testi dimostra l'esistenza di incolmabili divergenze di base.

¹⁰⁵⁰ *Ivi*, pp. 140-141.

¹⁰⁵¹ Luc Régis dichiarava fin dall'apertura del numero degli "Actes Sémiotiques" del 1987 l'interesse per la significazione, e questo era stato uno dei fondamenti della Scuola di Parigi, che fin dal numero 4/5 del 1978 si dichiarava scienza della significazione in opposizione alla semiotica intesa come scienza dei segni. Una significazione da ricercare non al di là dell'opera, ma nell'opera, come dimostrano le parole di Michèle Coquet nello stesso numero del 1987, e come conferma la scelta di inserire in calce a quest'ultimo due interviste ad artisti (Frédéric Benrath; Martin Barré) "engagés", ci dice Régis, nella pratica

Prima tra tutte la persistenza di una nozione di segno che, seppur oltrepassata nella sua accezione iconica, persiste nei testi degli studiosi del gruppo nella sua versione semiotica, ossia quale relazione di significante e significato. Nell'articolo pubblicato nel 1984, e in particolare nel paragrafo dedicato alla forma plastica, è lo stesso Greimas a parlarci dei formanti plastici come segni. Ci dice infatti come questi corrispondano a organizzazioni particolari del significante capaci, diversamente dalle figure plastiche e comparabilmente ai formanti figurativi, di congiungersi con dei significati e costituirsi come segni¹⁰⁵².

Se dunque il riconoscimento da parte degli studiosi del GRSL del valore significativo di relazioni non necessariamente identificabili e dicibili nella lingua naturale aveva permesso il superamento della nozione di segno intesa nel suo carattere iconico, l'accezione semiotica dello stesso serve a spiegare la dinamica di un *signifiant qui signifie*.

Se Damisch e Greimas incontrano dunque i loro percorsi nel superamento del segno nel quale da Alberti in poi la storia dell'arte ha riconosciuto l'unità minima della pittura, le loro strade divergono nel momento in cui si passi ad analizzare ciò che tale superamento disvela. Lì infatti dove l'uno riconduce la dimensione plastica del suo oggetto al sistema polare significante-significato, l'altro non sottopone questo *surplus* a nessuna semiosi, rispettando l'indeterminato che questo impone, e ritenendo improprio qualsiasi riferimento alla nozione di segno.

Tale divergenza trova ulteriore riscontro nei termini e negli obiettivi con i quali Greimas definisce il progetto di una semiotica plastica. Intenzionato infatti a dimostrare la possibilità, oltre che la legittimità, di una scomposizione della superficie dipinta alternativa a quella ottenuta grazie alla griglia di lettura figurativa, questi avanza la possibilità di una segmentazione del significante che permetta di riconoscere unità propriamente plastiche portatrici di un significato a noi sconosciuto¹⁰⁵³. E ancora, riferendosi alle categorie d'analisi di tale significante, specifica

e non nella teoria, dunque non solo prossimi all'oggetto che si intendeva analizzare, ma anche dotati di una prospettiva diversa. Anche questo elemento rinvia a Damisch, sia per la sua attenzione alla dimensione performativa dell'arte, sia per la sua frequentazione degli ateliers degli artisti, interlocutori privilegiati della sua riflessione. Cfr. L. RÉGIS, *Introduction*, cit., pp. 5-6.

¹⁰⁵² A. J. GREIMAS, *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, cit., p. 44.

¹⁰⁵³ A. J. GREIMAS, *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, cit., p. 41.

come quelle topologiche permettano una segmentazione dell'oggetto in sotto insiemi discreti, mentre spetti all'articolazione formulata attraverso le categorie cromatiche e eidetiche isolare le unità minimali del significante; unità, precisa, le cui combinazioni ritroveranno, seguendo un tratto ascendente, i sotto insiemi riconosciuti grazie alla precedente scomposizione topologica¹⁰⁵⁴.

Unità, sottoinsiemi, segmentazione, articolazione, scomposizione, tale scelta terminologica risulta molto indicativa giacché di tale ricerca dice il carattere e la matrice; se da un lato infatti la inserisce, all'interno di una tradizione che, attraversando la semiologia, giunge fino alle parole con cui Barthes nel 1965 postulava la necessità di articolare il continuo iconico altrimenti insignificante, dall'altra ci ricorda come tale ricerca sia semiotica negli obiettivi ancor prima che nelle categorie.

Proprio a partire da tali nozioni, dagli scopi che queste contengono, come dai campi che le stesse escludono sembra possibile comprendere lo scarto tra la posizione di Damisch e quella della semiotica generale. La possibilità di articolare e reperire unità rinvia infatti a una concezione dell'oggetto pittorico che esclude la considerazione dello spessore del piano nel quale Damisch riconosceva lo specifico dell'immagine pittorica. Potremo chiederci, a questo punto, cosa sarebbe accaduto se tali categorie fossero state chiamate a misurarsi con la trama del piano pittorico, ma che l'idea di una difficoltà costituisca più di un'ipotesi sembra dimostrato dall'esclusione tra gli oggetti di studio dei ricercatori del GRSL, di quell'informale che dello spessore materico e del rifiuto di qualsiasi forma aveva fatto due delle sue caratteristiche.

Dopotutto, ci chiederemo, in cosa differisce il tentativo, all'origine della pittura, di tracciare un profilo da quello più recente di articolare una superficie in unità e insiemi? Non si tratta in entrambi i casi del bisogno di trarre una forma dall'informe? Del tentativo di rintracciare ordine e significato in ciò che appare senza ordine, né senso?

Diversamente, proprio perché la ricerca di Damisch nasce da una formazione storico-artistica; perché il suo scopo non è rintracciare nell'opera codice, unità, sistemi, quanto fare di questa l'interlocutore di una

¹⁰⁵⁴ *Ivi*, p. 43.

riflessione condotta dallo studioso con gli strumenti del linguaggio; per la sua prossimità con gli artisti, dai quali deriva, e con i quali condivide la consapevolezza dello spessore del piano pittorico, come l'idea del lavoro, ermeneutico e materico, che ogni opera degna di questo nome reca in sé, Damisch può guardare l'arte astratta senza l'imbarazzo denunciato da Régis. Per questo può confrontarsi con l'arte di Dubuffet o Pollock senza dover riconoscere nelle concrezioni materiche del primo intenzioni da seguire, e seguire i movimenti sinuosi tracciati dal secondo senza dover rintracciare residui di figurazioni o metamorfosi di immagini a venire.

Lo stesso informale tradotto in chiave comunicativa da Eco, escluso dai semiotici greimasiani, e posto da Damisch al centro del suo testo del 1984 costituisce dunque l'oggetto in relazione al quale, e a partire dal quale sembra possibile comprendere la distanza tra due punti di vista destinati, malgrado le apparenti tangenze, a non incontrarsi mai. Se l'ottica semiotica dei primi giustifica l'imbarazzo dichiarato, la familiarità del secondo con quest'arte rende ragione dell'ostinazione con la quale Damisch rifiuta per i suoi studi l'etichetta semiotica, mentre la distanza tra i due punti di vista rende forse più comprensibili le ragioni di una radicata incomprensione.

VII

La descrizione. Problemi e soluzioni

Giunti a questo punto della ricerca si riprenderanno alcuni dei fili lasciati in sospeso al termine del capitolo V per continuare ad analizzare lo scambio tra Damisch e Marin nella sua variabile continuità. Nello specifico si tratterà di articolare le voci dei due interlocutori relativamente al problema che del dibattito semiologico precedentemente considerato costituisce la conseguenza logica, e che proprio per questo motivo funzionerà quale campo sul quale misurare scarti, analogie e evoluzioni delle posizioni relative.

Si inserisce in quest'ottica la scelta di collocare in questo punto dell'indagine un cammeo dedicato alla descrizione. Tale problema permetterà di verificare le posizioni semiotiche espresse dai due studiosi a livello teorico nel dibattito degli anni Settanta, di riprendere, e dunque sviluppare i punti di tangenza che un primo confronto tra i due studiosi lasciava già intravedere, offrendo la possibilità di problematizzare la riflessione di Marin attraverso la considerazione della sua produzione più tarda. Se la considerazione della produzione di quest'ultimo si arrestasse infatti alla metà degli anni Settanta non solo la riflessione dello studioso risulterebbe alterata e privata della sua coerenza, ma - elemento importante ai fini della legittimità della nostra ricerca - la sua chiamata in causa all'interno del capitolo V acquisirebbe un carattere episodico, divenendo unicamente uno sfondo destinato a far risaltare la posizione di Damisch, o un reagente funzionale alla separazione di un elemento. Diversamente, così come l'analisi del dibattito semiologico ha avuto il duplice pregio di aprire un varco nel pensiero di Damisch e disvelare le tensioni iscritte nella riflessione di Marin, la considerazione incrociata dei testi più tardi dedicati dai due studiosi al problema della descrizione ha il triplice pregio di verificare, dopo le matrici, le conseguenze delle posizioni semiotiche di Damisch, di mostrare l'evoluzione e la soluzione della tensione che polarizzava la produzione di Marin, rendendo ragione di un avvicinamento che i testi degli anni Settanta lasciavano solo intravedere.

Conformemente a tali scopi ci chiederemo: cos'è la descrizione? Quale il suo titolo di legittimità? Quale il suo rapporto con la lettura? Il suo fine? Il suo limite? Il suo oggetto? Il suo rapporto con l'immagine? Con il quadro? Tali domande definiranno il perimetro della nostra ricerca, mentre le risposte fornite dai due studiosi restituiranno le tracce di un percorso che testimonia un progressivo avvicinamento dei due interlocutori.

VII.1 Descrizione/lettura

In anni fortemente marcati, tanto nella riflessione personale quanto nel contesto generale, da una ricerca semiotica in via di definizione gli studi di Marin riportano un indicativo passaggio dall'analisi della trasposizione intersemiotica di un testo storico-mitologico all'interno di un'opera pittorica¹⁰⁵⁵ all'indagine di una descrizione che di tale trasposizione rappresenta il percorso inverso. Un duplice movimento che conferma l'interesse da parte dello studioso per quella zona di interscambio *visible-lisible* di cui è prova l'intera raccolta del 1971, e che Marin non cesserà di percorrere in entrambe le direzioni.

Il saggio del 1970 pubblicato sulla rivista "Communications" dedicato al *Paesaggio con uomo ucciso da un serpente*¹⁰⁵⁶ di Nicolas Poussin (tav. 30) dichiara fin dalle prime righe l'obiettivo che lo studioso intende analizzare. Questo è definito fin da subito come problematico¹⁰⁵⁷ e corrisponde all'esame di quel discorso descrittivo in cui Marin riconosce il primo e più immediato discorso che si possa tenere su un quadro¹⁰⁵⁸. Si chiede:

“Qu'est ce que au niveau du langage la description dans son appartenance à l'image peinte? Quel est le statut de ce « dire » spontané du tableau qui est la prime

¹⁰⁵⁵ L. MARIN, *Récit pictural et récit mytique chez Poussin*, conferenza dedicata all'analisi del racconto, pronunciata all'interno del convegno tenutosi a Urbino nel 1968 e mai pubblicata.

¹⁰⁵⁶ IDEM, *La description de l'image: à propos d'un paysage de Poussin*, in "Communications", n. 15 (1970), pp. 186-208; riedito in *Sublime Poussin*, Paris, Seuil 1995, pp. 35-66.

¹⁰⁵⁷ Il primo paragrafo del saggio va sotto il titolo indicativo di *Problématique*. Cfr. *Ivi*, p. 35.

¹⁰⁵⁸ *Ibidem*.

évocation du sens provoquée par l'image et qui vise à effectuer au ras de la surface picturale ?¹⁰⁵⁹»

Tali domande qualificano come problematico l'oggetto d'indagine, definendo il perimetro all'interno del quale il primo e più immediato discorso descrittivo sarà collocato al fine di disvelare, dietro l'apparente innocenza e l'illusoria immediatezza, gli investimenti culturali e sociali di cui esso è portatore. Tale discorso sembra infatti destinato a trasformare l'oggetto dipinto, il quale, una volta sottoposto alla sua lettura e preso nelle reti della stessa, perderà il suo statuto di oggetto divenendo testo sul quale si depositeranno letture successive. Queste ultime ne sposteranno gli elementi, ne modificheranno i rapporti, creando zone di visibilità intensa responsabili di far apparire, o cancellare, tale o tal'altro elemento nella sua relazione ad altri elementi¹⁰⁶⁰.

Quadro come testo, testo come quadro dunque, secondo una posizione che fa eco al *discours sur le tableau* dichiarato in apertura¹⁰⁶¹, e che con questo contribuisce a definire la posizione di *maîtrise* assunta dall'occhio del descrittore. Quadro come oggetto di letture plurali e potenzialmente infinite di cui resterà da capire se queste possiedano una coerenza, o sia possibile articularle in un sistema che definisca la struttura del quadro; se quest'ultimo non corrisponda all'insieme articolato delle sue letture, e soprattutto se il senso stesso del quadro non coincida con lo spostamento regolato del discorso attraverso le sue letture¹⁰⁶². Se infatti, come fa notare Marin, nelle letture il quadro “*s'y évanouit*” è anche vero che in queste, e attraverso queste ultime lo stesso “*s'y constitue*” come “*amorces de sens*”¹⁰⁶³. Un senso per il quale non c'è fine né punto d'arrivo, poiché il quadro non è oggetto di conoscenza, ma essere produttore di un piacere che deriva dalle letture che di questo si danno¹⁰⁶⁴. *Plaisir de lire* che non giunge mai a compimento, ma che in questa soddisfazione temporanea designa la

¹⁰⁵⁹ L. MARIN, *Sublime Poussin*, cit., pp. 35-36.

¹⁰⁶⁰ *Ivi*, p. 36.

¹⁰⁶¹ *Ivi*, p. 35.

¹⁰⁶² *Ivi*, p. 36.

¹⁰⁶³ *Ibidem*.

¹⁰⁶⁴ *Ibidem*.

forza di cui il quadro-testo è al tempo stesso la traccia e la matrice figurativa¹⁰⁶⁵.

Le domande espresse in apertura diventano presto affermazioni, mentre qualsiasi dubbio circa la legittimità del discorso rispetto all'immagine, o la pertinenza della lettura rispetto al quadro cede il passo davanti all'affermazione secondo la quale "c'est cet entrelacement du visible et du lisible dans le tableau qui en produit le sens ou les sens"¹⁰⁶⁶. Nell'intreccio di visibile e leggibile giace dunque la condizione per il passaggio al senso dell'opera, benché quest'ultimo sembri destinato a restare plurale e potenzialmente infinito.

Si spiega in quest'ottica la scelta di analizzare un'opera - quale il *Paesaggio con uomo ucciso da un serpente* - che non è il prodotto della traduzione intersemiotica di un testo in pittura, ma che per la pluralità di descrizioni/letture¹⁰⁶⁷ di cui è stata oggetto ben si presta ad analizzare quel tessuto di leggibile-visibile in cui Marin riconosce la base della semiotica pittorica¹⁰⁶⁸.

Fin dalle prime pagine del saggio si definisce la prospettiva con la quale Marin affronta il problema: se le domande d'apertura circa la descrizione sono tutte focalizzate sul linguaggio, privilegiando dunque solo uno dei due termini che costruiscono l'oggetto d'indagine; se la lettura è riconosciuta come agente della trasformazione attraverso la quale passa la possibilità per l'opera di definirsi come *amorces du sens* è perché la descrizione è lettura; perché non solo questa è associata alla lettura, ma gli interrogativi circa la sua legittimità sono completamente subordinati all'affermazione della sua necessità; perché la descrizione è lettura e deriva da questa tanto i suoi strumenti quanto la sua ragion d'essere. Della lettura replica il percorso dello sguardo e l'interpretazione che ne segue, divenendo tale solo nel momento in cui passa ad articolare la continuità, altrimenti insignificante, della materialità del suo oggetto. L'insignificanza del continuo precede

¹⁰⁶⁵ Un piacere legato alla lettura, che forse ci dice il dispiacere, o meglio il fastidio per una produzione come quella contemporanea che ai tratti dissonanti unisce spesso il rifiuto di qualsiasi tipo di lettura. Vedremo nel corso della ricostruzione del percorso quali caratteri e veicoli acquisirà tale *plaisir*.

¹⁰⁶⁶ L. MARIN, *Sublime Poussin*, cit., p. 37.

¹⁰⁶⁷ L'attività del descrivere sarà indicata in questo paragrafo attraverso la formula descrizione/lettura. Tale scelta deriva dal legame stretto e interdipendente che lo studioso stabilisce tra i due termini all'interno del saggio preso in esame.

¹⁰⁶⁸ L. MARIN, *Sublime Poussin*, cit., p. 37.

infatti il discorso che deve continuamente farvi ritorno, ma da quest'ultimo riceve il suo senso. Attraverso il discorso infatti il quadro si metamorfizza in testo, i personaggi in figure relazionali, mentre la copresenza immobile del quadro a se stesso si dispiega in una sequenza temporale di cui il quadro offrirebbe solo delle *marques à gonfler*¹⁰⁶⁹.

Conformemente a una posizione semiotica che riconosceva nell'articolazione del continuo la condizione per il passaggio dell'iconico al senso, e in linea con una posizione come quella di Schefer che faceva della lettura lo strumento funzionale alla ricostruzione della struttura del quadro, la descrizione che Marin restituisce in queste pagine si qualifica come una rete gettata sul quadro; *filet discursif*¹⁰⁷⁰ le cui maglie organizzano il continuo materiale raccogliendo elementi e traslasciandone altri, che spetterà a una lettura successiva considerare. Descrizione dunque come *déplacement de figures* sulla superficie del quadro, intendendo per figure non un oggetto del mondo restituito per referenza sulla tela, ma la relazione estratta attraverso la descrizione sulla superficie del quadro¹⁰⁷¹.

Comprendiamo a questo punto l'indicazione di una descrizione/lettura che lavori *sur le tableau* e *au ras de la surface*. Se la preposizione *sur* rinvia all'acquisizione di una posizione esterna dalla quale deriva la *maîtrise* della lettura, il carattere bidimensionale del supporto è condizione necessaria per l'articolazione operata dal *filet discursif*. Le maglie di quest'ultimo rischierebbero infatti di restare incagliate qualora dovessero misurarsi con la realtà materica di quel continuo, con un continuo dato nella sua materialità. Se di tessuto si tratta infatti questo non è quello del quadro - definito nel saggio sempre come *surface* - quanto quello che la lettura costruisce *au ras de la surface* e che con questa costruisce il suo senso. Tutto ciò è ben esemplificato da un'analisi che ha come oggetto non il solo quadro di Poussin, ma l'opera e cinque descrizioni lasciateci dalla tradizione; un'analisi che ha come obiettivo quello di fare di quest'opera il punto di fuga di una *mise en perspective* delle cinque descrizioni, finalizzata a

¹⁰⁶⁹ L. MARIN, *Sublime Poussin*, cit., p. 51.

¹⁰⁷⁰ *Ivi*, p. 46. Il termine tornerà, ma con un carattere ben più problematico, nel testo del 1988 *Mimesis et description*. Cfr. L. MARIN, *Mimesis et description*, cit.

¹⁰⁷¹ IDEM, *Sublime Poussin*, cit., pp. 46-47.

disvelare i codici e gli investimenti socio-culturali di una descrizione apparentemente innocente.

La prima descrizione che Marin prende in esame è quella più breve contenuta nel titolo scelto da Antony Blunt¹⁰⁷²; una descrizione che reca in sé la struttura d'opposizione paesaggio-storia, e sembra rispettare le regole logiche indicate da Leibniz per la costruzione della definizione nominale¹⁰⁷³. L'opposizione iscritta nel titolo *Paesaggio con uomo ucciso da un serpente* da un lato definisce l'appartenenza dell'opera al genere paesaggio - in particolare al sottogenere paesaggio con soggetto - dall'altro, attraverso l'indicazione dei tre elementi dell'uomo, della morte e del serpente, inserisce la stessa all'interno di una serie rispetto alla quale marca la propria individualità.

Attraverso il titolo dunque il quadro è catalogato nella sua generalità quale elemento di una serie, all'interno della quale acquisisce la differenza che definisce il suo valore proprio¹⁰⁷⁴.

I tre testi di Félibien¹⁰⁷⁵, quello di Fénelon¹⁰⁷⁶ e la legenda dell'incisione di Boudet¹⁰⁷⁷ riprendono la struttura oppositiva paesaggio-istoria indicata dal titolo, ma rispetto a questa forniscono ulteriori indicazioni. Tutte raccontano la storia sviluppando l'*événement* che ha luogo sul fronte del quadro, mentre nessuna, eccezion fatta per il grande testo di Fénelon, e una notazione contenuta nell'ottavo *Entretien* di Félibien, insiste sul paesaggio. Tali osservazioni conducono Marin ad affermare che se nelle descrizioni più estese del quadro il paesaggio non è reso se non con il termine generico di "paesaggio", di contro a un racconto precisato nella sua *istoria* e sviluppato nel suo divenire, questo dovrà essere ricondotto all'affinità che il discorso in

¹⁰⁷² A. BLUNT, *Landscape with a man killed by a snake*, in *Nicolas Poussin: a Critical Catalogue*, Londra, Phaidon 1966.

¹⁰⁷³ L. MARIN, *Sublime Poussin*, cit., p. 40.

¹⁰⁷⁴ Marin fa notare come se Blunt avesse scelto di riprendere il vecchio titolo di *Paesaggio con Cadmo* o *con Cadmo e il serpente* la scena sarebbe entrata a far parte della serie Paesaggio con Ercole e Caco, Paesaggio con Orione, Orfeo, con Polifemo, acquisendo in questo modo un altro valore. Tale denominazione lo avrebbe inserito in un'altra rete differenziale di sostituzione, "Paesaggio con soggetto mitologico", da cui sarebbe derivata un'apertura di senso alternativa. Cfr. L. MARIN, *Sublime Poussin*, p. 41.

¹⁰⁷⁵ A. FELIBIEN, *Entretien sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Londres, Mortier 1705, 8° Entretien, t. IV, pp. 119-120, 6° Entretien, t. III, p. 160, 8° Entretien, t. IV, p. 51.

¹⁰⁷⁶ F. FENELON, *Dialogues des morts LIII. Léonard de Vinci et Poussin*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard 1983, pp. 432-437.

¹⁰⁷⁷ *Légende de la gravure de Boudet*, in G. WILDENSTEIN, *Les graveurs de Poussin au XVIIe siècle*, "Gazette des Beaux Arts", (1952), II, pp. 73 ssgg.

linguaggio stabilisce con le azioni e il dramma, ossia con una successione di eventi di cui gli uomini sono i protagonisti¹⁰⁷⁸.

Relativamente al problema che ci interessa tutto ciò ci porterà a notare che volendo parlare brevemente e precisamente di un quadro, ossia volendo descivere ciò che questo ha di caratteristico rispetto agli altri quadri della stessa serie, si farà riferimento al racconto tralasciando il paesaggio. La descrizione di quest'ultimo infatti, benché minuziosa, costringerà il linguaggio a muoversi nella generalità astratta, la singolarità del visibile impedendo di distinguere il quadro nella sua individualità.

All'opposizione paesaggio/*istoria* dato dalla descrizione di Blunt si aggiunge dunque quella tra un paesaggio definito nella sua generalità astratta di *décor* e un racconto descritto nella sua specificità concreta di dramma. Un'opposizione che replica la considerazione della natura come sfondo funzionale alla rappresentazione dell'azione umana, e che, proprio per questo, ci dice il codice teatrale e l'ideologia rappresentativa nella quale si colloca tanto l'opera quanto la sua descrizione. Non a caso, nota Marin, sarà proprio la *disparition du sujet/récit* nella natura morta e la comparsa del paesaggio puro ad obbligare il discorso sulla pittura ad elaborare una forma di trasposizione intersemiotica capace di rendere in termini poetici l'impressione visiva e sensoriale data dall'opera¹⁰⁷⁹.

Simili osservazioni risultano importanti soprattutto se consideriamo la data precoce e il contesto linguistico di cui il saggio dà prova; un contesto nel quale lo studio si colloca, e ripetto al quale alcune sue affermazioni sembrano aprire una faglia destinata a manifestarsi alla fine degli anni Ottanta. Di tali osservazioni sottolineeremo in particolare la nozione di paesaggio e la qualità poetica del discorso, giacché proprio a partire dall'analisi della pittura olandese del XVII secolo fornita da Svetlana Alpers Marin esplicherà la possibilità di una descrizione nuova nei suoi mezzi come nei suoi fini¹⁰⁸⁰.

Ritornando alle descrizioni dell'opera di Poussin non si potrà fare a meno di notare come accanto alle analogie date dalla comune adesione a un codice di rappresentazione teatrale, l'analisi comparata delle stesse lasci emergere

¹⁰⁷⁸ L. MARIN, *Sublime Poussin*, cit., p. 41.

¹⁰⁷⁹ *Ivi*, p. 42.

¹⁰⁸⁰ IDEM, *L'éloge de l'apparence*, cit.

divergenze riconducibili tanto ai diversi percorsi dello sguardo quanto alla polisemia iscritta all'interno delle stesse figure. Se da un lato queste confermano il ruolo centrale del descrittore, definito non a caso come vero e proprio *metteur en scène*, dall'altro mostrano come è nel campo semantico che l'elemento diventa figura per spostarsi immediatamente come figura¹⁰⁸¹.

Le divergenze sottolineate da Marin riguardano in particolare: la scena centrale, variamente articolata in quattro, tre o una sola sequenza; la lettura dell'uomo a destra, la cui apparente evidenza impedisce qualsiasi rinvio al piano denotato del quadro; nonché la catena emotiva che, in cinque casi su sei ha nella donna posta in secondo piano il punto finale, mentre in un solo caso fa di quest'ultima l'anello di congiunzione tra la scena in primo piano e il *décor*, posto sullo sfondo, in cui si aprono piccole scene di genere¹⁰⁸².

Se la lettura divergente dell'uomo a destra rinvia alla natura polisemica della figura, le differenze esibite nella ricostruzione narrativa della scena centrale, e la diversa costruzione della catena degli affetti messa in opera manifestano come e in quale misura letture diverse modificano la rete figurativa del quadro, nonché la polivalenza significativa che il quadro contiene nella descrizione reiterata di cui è oggetto.¹⁰⁸³

Dopo aver analizzato il rapporto che Fénelon, Félibien e lo stesso Blunt avevano intessuto con l'opera è Marin stesso a vestire i panni del *metteur en scène* acquisendo una posizione centrale. Dopo aver comparato le diverse letture/descrizioni dell'opera, mostrato analogie e differenze, enucleando i codici culturali che le condizionano è Marin stesso a costruire quell'intreccio di visibile-leggibile che costituisce la descrizione della stessa.

Lo studioso getta la sua rete sulla tela di Poussin, spostando figure e raccogliendo elementi sfuggiti alle precedenti griglie di lettura. Recupera il paesaggio che le precedenti letture avevano descritto in relazione alla sua funzione di *décor*, e stabilisce una rete figurativa che dell'opera sottolinea similarità e rotture. Del paesaggio sottolinea le rotture dello spazio

¹⁰⁸¹ L. MARIN, *Sublime Poussin*, cit., p. 55.

¹⁰⁸² Per un'analisi approfondita di tali scarti rinvio alla tabella sinottica pubblicata da Marin all'interno del saggio. Cfr. *Ivi*, p. 52.

¹⁰⁸³ *Ivi*, p. 66.

rappresentativo in primo piano, considerando il ruolo svolto da queste ultime nell'economia della scena narrata, nonché il contributo delle stesse all'articolazione delle relazioni d'interdizione tra i personaggi. Sotto le spinte della sua analisi il *décor* assume ruolo attivo nella scena, acquisendo accanto alle comparse umane un fine tutt'altro che decorativo.

La nuova rete figurativa lascia emergere similarità formali e semantiche tra il triangolo figurativo posto in primo piano - quello composto dalle tre figure della donna, dell'uomo ucciso e dell'uomo in corsa - e quelli, ridotti nelle dimensioni, dei tre pescatori e dei tre giocatori rispettivamente collocati a destra e a sinistra dello sfondo. Due triangoli figurativi che fanno eco al primo e si oppongono a lui, come si oppongono tra loro pur evocandosi attraverso la disposizione simmetrica e gestuale dei personaggi. Al dramma del primo piano si oppone la pace del fondo, al lavoro a destra il gioco a sinistra, alle attività ripetitive del lavoro e del gioco i gesti scomposti dell'evento. Scene secondarie che duplicano nel *décor* il dramma offerto sulla scena in primo piano, offrendo per questo risonanze significative sempre nuove. Le similarità si moltiplicano, lavorando senza tregua le figure per farle, disfarle, spostarle, in un *déplacement sans cesse* che ne amplifica le relazioni e ne moltiplica il senso, o almeno gli inizi di senso.

Secondo la ricostruzione fornita dallo studioso le rotture del paesaggio e le similarità dei gruppi figurativi avrebbero nella figura della donna posta in secondo piano il perno e il termine di congiungimento. Lungi dall'essere termine della catena emotiva, questa si configura infatti secondo lo studioso come punto di passaggio dalla scena al *décor*; fonte di articolazione nello spazio rappresentato e nel testo di rappresentazione. Tutto ciò sarebbe confermato da un gesto che, al di là dell'espressione psicologica di cui è figura, sembra funzionare come indice puntato e ausilio di lettura.

Una volta riconosciuta come nodo di senso e matrice figurativa la figura della donna diviene agente del *recouvrement* di quelle rotture e similarità nelle quali dovremo riconoscere un ulteriore contributo all'articolazione del quadro. Un'articolazione che, è Marin stesso a dirlo, senza volerci restituire un senso secondo o nascosto, stabilisce una rete figurativa che è nuova griglia di lettura.

Il frutto, e forse l’emblema più rappresentativo di questa nuova lettura/descrizione è lo schema che Marin consegna al lettore al termine del saggio¹⁰⁸⁴.

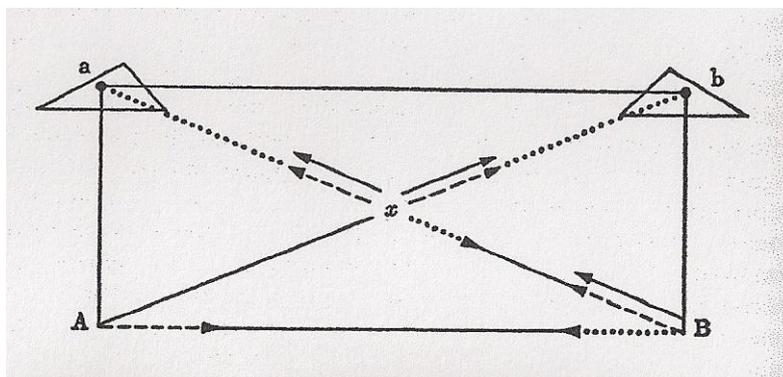


Fig. 17. Schema di Marin, in *Sublime Poussin*, Seuil, Paris p. 64.

Poche linee tirate, alcune tratteggiate, tese tra la cornice di un quadrilatero entro il quale si iscrivono poli semantici e linee direzionali prodotte da una lettura di cui restano fragili lettere isolate. Vera e propria rete estratta dal quadro, o meglio tirata “*sur lui*”, schema che della rete riproduce i fili, e che pur dando a vedere nell’evidenza dei suoi tratti scarni la struttura sintattica dell’opera perde nelle sue maglie ciò che costituisce lo specifico della stessa. Una ricerca che voglia misurare il senso e la funzione della descrizione non potrà non considerare, accanto alla legittimità teorica, l’effetto prodotto da quest’ultima su un lettore/spettatore¹⁰⁸⁵ che la utilizzi al fine di meglio vedere l’opera. Limitandoci a considerare gli effetti diremo che la lettura/descrizione fornita da Marin in queste pagine dà quanto toglie, l’evidenza dei suoi tratti avendo come condizione la perdita dell’opera nella sua corporeità. Vista attraverso la griglia della sua lettura l’opera rischia di scomparire, scarnificata da una descrizione che ci restituisce l’ossatura di un’opera di cui cancella la carne. Ci chiederemo a questo punto se una descrizione che scarnifica l’opera, quand’anche restituisca uno dei suoi

¹⁰⁸⁴ L. MARIN, *Sublime Poussin*, cit., p. 64.

¹⁰⁸⁵ Tale dizione si pone come il corrispettivo pragmatico dell’associazione descrizione/lettura dichiarata in apertura.

sensi, svolga la sua funzione; se questa debba ridursi a restituire l'evidenza di uno schema, o piuttosto contribuire a un accrescimento di visibilità che, lungi dall'attenuare il carattere pungente dell'oggetto quadro attraverso il ricorso alle qualità discrete delle linee, miri ad amplificare con le sue parole l'evidenza plastica che ne costituisce lo specifico.

Il problema che sarà importante enucleare, qui come negli altri testi dedicati da Marin al medesimo oggetto tra il 1970 e la fine degli anni Ottanta, è dunque quello della funzione e dello scopo della descrizione. Passa attraverso tale nodo sia la sua legittimità, sia la definizione dei mezzi del suo procedere.

Una descrizione che scelga di lavorare "*au ras de la surface*", "*sur le tableau*"; che su questa proietti delle griglie attraverso le quali passa il senso, benché quest'ultimo sia definito come plurale e non definito; una descrizione che riconosca nell'articolazione della materialità significativa la condizione per il passaggio al senso dell'opera; che intenda descrivere l'immagine, come dice il titolo del saggio, ma solo raramente si spinga a parlare delle qualità pittoriche della stessa, è una descrizione che nel tentativo di afferrare l'immagine la perde, che perde l'opera nel tentativo di rendere evidente la sua immagine. Una descrizione che è lettura non solo perché da essa riceve la sua ragion d'essere, e su questa modula il suo modo di procedere, ma anche e soprattutto perché di questa assume il carattere: la descrizione trattando l'immagine come la lettura fa con il testo, l'una come l'altra oltrepassando il significante nella direzione del significato.

Volendo dunque sottoporre la descrizione dell'opera di Poussin fornita da Marin alla stessa analisi che questi aveva condotto sulle letture prese in esame; volendo cioè rintracciare ed enucleare gli investimenti culturali iscritti in tale lettura non potremo non riconoscere alla base di una siffatta descrizione la temperie semiotica riconducibile alle ricerche di Roland Barthes, al sistema di lettura elaborato da Schefer come agli assunti teorici che lo stesso Marin esprimeva negli anni Sessanta/Settanta.

In linea con una semiologia di ascendenza linguistica che riconosceva nell'articolazione del continuo visivo la condizione del suo passaggio al senso, in assonanza a una posizione come quella di Schefer che riconduceva la lettura a una griglia opposta e spostata sul quadro, e coerentemente alle

posizioni espresse dallo stesso Marin nel saggio che apre gli *Études sémiologiques* quello che il testo preso in esame ci restituisce è un intreccio di *visible* e *lisible* in cui il primo termine scompare sotto le maglie del secondo.

Alcuni elementi, benché scarsi, lasciano tuttavia presagire l'incipiente apertura di una riflessione destinata a problematizzare la descrizione tanto nella sua legittimità quanto nel suo oggetto, e soprattutto ad aprire una faglia in quell'identità descrizione/lettura che di lì a poco le vedrà messe in discussione separatamente oltre che nella loro relazione. La faglia più indicativa, impercettibile qui nella sua entità e tuttavia destinata a radicalizzare la propria profondità, si gioca a mio avviso in un paesaggio che nel corso di un ventennio passerà dal fondo al primo piano, sostituendo alla funzione decorativa cui lo relegavano le descrizioni conformi all'ideologia della rappresentazione un ruolo attivo di messa in discussione. Quel paesaggio che già qui Marin associava alla descrizione, e integrava alla *istoria* diventerà a distanza di vent'anni il campo sul quale misurare l'insufficienza di una descrizione associata alla lettura e vincolata alle sue categorie, l'oggetto a partire dal quale stabilire la sua indipendenza e formulare un nuovo modo di procedere.

VII.2 Descrizione/lettura. Un'identità messa in discussione

VII.2.a *La description à l'épreuve de l'oeuvre, ou de l'irreprésentable*

A circa dieci anni di distanza dall'articolo dedicato al *Paesaggio con uomo ucciso da un serpente* troviamo due saggi aventi entrambi quale oggetto l'opera di Poussin conosciuta come *Piramo e Tisbe* (tav. 31): *La description du tableau et le sublime en peinture. Sur un paysage de Poussin*, pubblicato nel 1981 sulla rivista italiana "Versus"¹⁰⁸⁶, e *La description du tableau et le*

¹⁰⁸⁶ L. MARIN, *La description du tableau et le sublime en peinture. Sur un paysage de Poussin*, in "Versus. Quaderni di studi semiotici", 29, Bompiani, Milano 1981, pp. 59-76.

sublime en peinture. À propos d'un paysage de Poussin et de son sujet pubblicato lo stesso anno sulla rivista "Communications"¹⁰⁸⁷.

Uguale il titolo, nel quale è indicata la duplice problematica oggetto dell'indagine, ossia la descrizione del quadro e il sublime in pittura; identico l'oggetto, o meglio gli oggetti, la già citata opera di Poussin facendo *pendant* alla descrizione della stessa fornita dall'artista in una lettera a Jacques Stella¹⁰⁸⁸; uguale la lettura esegetica alla quale Marin giunge al termine dell'analisi, riconsegnandoci un'interpretazione stoica dell'opera e della teoria che ne è alla base. Diverso invece, benché i due testi siano coevi, il modo in cui le problematiche sono trattate, le domande che le circoscrivono, così come le risposte che a queste sono date.

L'analisi comparata dei due testi rivela in questo senso una duplice utilità: oltre a indicare lo scarto, ampio ed evidente, che separa l'articolo del 1970 da quelli pubblicati a distanza di undici anni, questa lascia intravedere quello discreto, e apparentemente impercettibile, che corre tra i due saggi pubblicati all'inizio degli anni Ottanta. Uno scarto reso meno evidente e più emblematico dall'uguaglianza dei titoli e dell'oggetto, ma che, un volta oltrepassata la comune lettura esegetica, dimostra la crescente problematizzazione della sicurezza espressa nel saggio del 1970.

La problematica al centro dei due articoli è quella duplice della descrizione del quadro e del sublime in pittura: la descrizione del quadro fornita da un pittore attraverso il linguaggio, e la rappresentazione in pittura di ciò che per quest'ultima si dà come irrepresentabile, ossia il sublime. Un problema dunque quello dell'irrepresentabile analizzato sul duplice versante del linguaggio e della pittura, rispetto al quale si rivela funzionale la scelta di

¹⁰⁸⁷ L. MARIN, *La description du tableau et le sublime en peinture. À propos d'un paysage de Poussin et de son sujet*, in "Communications", n. 34, Seuil, Paris 1981, pp. 61-84. Ripreso in *Sublime Poussin*, cit., pp. 71-105.

¹⁰⁸⁸ "J'ai essayé de représenter une tempête sur terre imitant le mieux que j'ai pu l'effet d'un vent impétueux, d'un air rempli d'obscurité, de pluie, d'éclairs et de foudres qui tombent en plusieurs endroits non sans y faire du désordre. Toutes les figures qu'on y voit jouent leur personnage selon le temps qu'il fait: les unes fuient au travers de la poussière et suivent le vent qui les emporte, d'autres au contraire vont contre le vent et marchent avec peine mettant leurs mains devant leurs yeux. D'un côté, un berger court et abandonne son troupeau, voyant un lion qui après avoir mis par terre certains bouviers, en attaque d'autres, dont les uns se défendent et les autres piquent leurs boeufs et tâchent de se sauver. Dans ce désordre la poussière s'élève par gros tourbillons. Un chien assez éloigné aboie et se hérissé le poil sans oser approcher. Sur le devant du tableau, l'on voit Pyrame mort et étendue, et auprès de lui, Thisbé qui s'abandonne à la douleur". Cfr. L. MARIN, *La description du tableau et le sublime en peinture. Sur un paysage de Poussin*, cit., p. 61.

un'opera che di quell'irrapresentabile dà, o tenta di dare figura, e di cui lo stesso artista fornisce una descrizione.

Ancora una volta dunque, come nel testo del 1970, l'analisi oscilla tra *visible* e *lisible*, tra un quadro - che non è più *image* - e una descrizione - che non è più lettura. Tuttavia è nel modo in cui Marin intreccia i due fili, nelle relazioni che stabilisce tra i due oggetti, come nei dubbi che ne ricava che sembra possibile riconoscere gli indizi di uno spostamento da intendere come progressiva messa in discussione della descrizione.

La riflessione pittorica di Poussin sul sublime in pittura costituisce in questo senso l'interlocutore di un'indagine che Marin conduceva nel campo della ricerca storico-artistica, nonché lo strumento che lo condurrà dalla certezza della descrizione alla ricerca del suo come, fino alla rivisitazione critica dei suoi titoli di legittimità e delle condizioni di validità della stessa.

Lo dimostra il fatto che, se nel saggio del 1970 la descrizione era certa della sua funzione e sicura della sua necessità; se le domande, scarse e quasi retoriche, espresse in apertura erano centrate sul linguaggio e finalizzate a sancirne lo statuto, senza gettare alcun dubbio circa la sua legittimità e i suoi margini di possibilità, le interrogazioni con cui si apre il saggio del 1981 mostrano un'incertezza che è indice di uno spostamento nella direzione di una messa in discussione.

Si chiede

“Qu'est ce que décrire un tableau? Pourquoi et comment décrire un tableau? Par où commencer?”¹⁰⁸⁹,

mentre la domanda che stabilisce il parallelo con la ricerca pittorica di Poussin tradisce un dubbio che dice già il riconoscimento di un'aporia, di un limite. Continua infatti:

“N'y a-t-il pas pour toute description d'un tableau de peinture, une indésirable qui résiste interminablement à cette entreprise, un reste de l'image comme si elle se trouvait par son médium expressif, le visuel, l'iconique en excès par rapport au discours qui tenterait de la dire, incommensurable à lui, à la mesure et dans la

¹⁰⁸⁹ L. MARIN, *La description du tableau et le sublime en peinture. Sur un paysage de Poussin*, cit. 59.

mesure même de sa réitération infinie? OÙ l'on retrouve alors le problème de la représentation de l'irreprésentable en peinture. Qu'est ce que représenter l'irreprésentable? Comment représenter ce qui met au défit la représentation de la peinture? Et qu'est-ce que ce défit ici nommé sublime?¹⁰⁹⁰».

Tali domande dimostrano una problematizzazione assente nel testo del 1970. In realtà, sebbene nelle pagine prese in esame la riflessione sia centrata sulla dimensione operativa della descrizione (*comment décrire*), l'indicazione di un'irrappresentabile apre il varco a un'indagine più radicale, che porterà Marin a indagare la descrizione nei suoi titoli di legittimità e nei suoi margini di competenza.

Restituisce bene la pressione esercitata da questi quesiti sulla riflessione operativa la catena di proposizioni interrogative che Marin pone in apertura. Queste ultime tessono in effetti tra loro una trama che definisce la struttura di un quadro da intendere come insieme di cornice e superficie. Una cornice che nell'etichetta enuncia l'oggetto d'indagine, e nella fermezza dei suoi bordi circonda il problema solo parzialmente affrontato nella superficie dell'opera; una superficie che continua a rinviare alla cornice, i quesiti iscritti in quest'ultima costituendo la condizione di possibilità di un'opera da intendersi come descrizione.

“Décrire un tableau par son discours? La question à son tour se développe dans un écart, entre une difficulté technique et une aporie essentielle : comment décrire ? Par quelle procédures raisonnées et cohérentes maîtriser dans le langage la richesse du visible iconique ? Mais est-il possible de décrire s'il y a entre parler et voir une inadéquation radicale ?¹⁰⁹¹»

Un oggetto dunque, *décrire un tableau*, enunciato in apertura come l'etichetta di un'opera; un problema, la possibilità della descrizione, chiuso da una cornice che corre tra il riconoscimento della incommensurabilità tra vedere e parlare e una collocazione della stessa nell'intervallo esiguo che corre tra una difficoltà tecnica e un'aporia essenziale; al centro il problema

¹⁰⁹⁰ L. MARIN, *La description du tableau et le sublime en peinture. Sur un paysage de Poussin*, cit., p. 59.

¹⁰⁹¹ *Ibidem*.

pratico del *comment décrire*, ossia le procedure ragionevoli e coerenti da adottare al fine di *maîtriser* la ricchezza del visibile iconico.

Quello che ci restituisce tale apertura è dunque il quadro di una ricerca focalizzata sul problema del come descrivere, sul quale tuttavia premono domande più radicali che invadono la superficie, e che fanno della cornice e delle interrogazioni in essa espresse l'oggetto stesso della riflessione.

La stessa cornice che qui introduce e indica diventa nel saggio pubblicato sulla rivista "Communication" oggetto stesso dell'opera, mentre è tra due cornici, o meglio nello scarto che intercorre tra i margini di due quadri che lo spettatore dovrà collocarsi per trovare risposta agli interrogativi qui enunciati in modo discreto.

La prima domanda che Marin sembra prendere in considerazione è quella relativa all'identità della descrizione discorsiva di un quadro. Per la risoluzione di quest'ultima Marin fa riferimento alle parole con cui Poussin descriveva a Stella l'opera in questione, confermando in questo modo la continuità dell'intreccio *visible-lisible*, e il rapporto dialogico che l'autore ricerca con il suo altro, il pittore.

Dopo aver riportato il testo della lettera a Stella è lo stesso Marin a ricordarci come ogni descrizione discorsiva di un quadro, quand'anche fatta da un pittore, obedisca a due *contraintes*: la prima, corrispondente alla costituzione di un sottoinsieme finito di tratti scelti come pertinenti su un insieme potenzialmente infinito - *le tableau de peinture* - ; la seconda, relativa alla linearizzazione di questo sottoinsieme in un ordine di presentazione funzionale alla lettura¹⁰⁹². Di queste *contraintes* Marin esplicita la funzionalità, iscrivendo la loro necessità sulla consapevolezza dell'impossibilità di una descrizione esaustiva, come dell'inesistenza di una descrizione in grado di co-presentare la totalità degli elementi dell'opera¹⁰⁹³. Ogni descrizione, secondo la ricostruzione fornita da Marin, combinerà dunque l'operazione del prelievo pertinente su un materiale iconico infinito, attraverso il quale si darà un materiale iconico *maîtrisable*, e quella destinata a narrativizzare tale materiale in una serie ordinata¹⁰⁹⁴. Iconicità

¹⁰⁹² L. MARIN, *La description du tableau et le sublime en peinture. Sur un paysage de Poussin*, cit., p. 61.

¹⁰⁹³ *Ibidem*.

¹⁰⁹⁴ *Ivi*, p. 62.

ridotta e narratività necessaria dunque che riconducono alla teatralità e che portano Marin a riconoscere nella descrizione una messa in scena dell'oggetto all'origine di effetti di lettura e spettacolarizzazione potenzialmente in eccesso rispetto a quanto mostrato dall'opera stessa¹⁰⁹⁵.

La descrizione di cui Marin fornisce i tratti in questo testo, lavorando ancora su elementi iconici successivamente inseriti in una catena significativa, si colloca nella lunga tradizione che dall'ideologia rappresentativa giunge alla semiologia degli anni Sessanta. Occorre tuttavia notare che se l'articolo pubblicato su "Versus" parla ancora di *maîtrise* e linearizzazione, e quest'ultima rinvia senza difficoltà a quella espressa nei testi degli anni Sessanta-Settanta, ciò che precedentemente risultava essere una necessità imposta dall'immagine appare qui come il frutto di un limite, un compromesso derivato dalla incommensurabilità irrisolvibile tra vedere e dire. Uno scarto importante benché impercettibile, in cui dovremo riconoscere l'indice di uno spostamento dello studioso rispetto alle posizioni espresse negli *Études*; spostamento che è inizio di un movimento piuttosto che movimento compiuto; indice di uno spostamento che nel superamento dell'inerzia, e nell'abbandono della *maîtrise* ad essa unita ci dice la direzione nella quale lo studioso indirizzerà le sue riflessioni.

Come abbiamo già indicato tutte le osservazioni di Marin sono, se non ricavate, quanto meno verificate sul duplice terreno dell'opera di Poussin e della lettera da questi inviata a Stella. Proprio in quest'ultima infatti secondo Marin l'artista avrebbe fornito tanto i principi della pertinenza descrittiva, quanto quelli della pertinenza pittorica relativamente all'opera presa in esame. Dichiarando di aver rappresentato, o voluto rappresentare una "*tempête sur terre*"¹⁰⁹⁶ Poussin fornisce infatti un titolo destinato a funzionare come principio di pertinenza del prelevamento descrittivo all'origine dell'effetto di totalizzazione strutturale. Affermando poi di aver imitato "*le mieux que j'ai pu l'effet du vent*"¹⁰⁹⁷ esplicita il principio di pertinenza tecnica, la *ruse* di natura pittorica, alla quale il pittore avrebbe fatto riferimento per rendere l'irrepresentabile della tempesta pittorica.

¹⁰⁹⁵ L. MARIN, *La description du tableau et le sublime en peinture. Sur un paysage de Poussin*, cit., p. 62.

¹⁰⁹⁶ *Ivi*, p. 61.

¹⁰⁹⁷ *Ibidem*.

Davanti all'irrapresentabile della tempesta, sublime in pittura, l'artista avrebbe scelto l'effetto unico di forze molteplici, facendo del vento il motore e il principio d'ordine di forze apparentemente contrarie. Se queste indicazioni di Poussin fanno eco alla prima delle due *contraintes* enucleate, permettendoci di costruire ciò che Marin aveva definito “materia iconica *maîtrisable*”¹⁰⁹⁸, l'indicazione contenuta nella stessa lettera a Stella dell’“on y voit” rinvierebbe secondo Marin alla posizione di uno spettatore al quale sia data la possibilità di ricostruire il racconto.

Facendo appello alle passioni espresse da quelle figure che, ci dice Poussin, “jouent toutes selon le temps qu'il fait”, lo spettatore potrà ricostruire il racconto o i racconti esibiti dal primo piano al fondo, mentre la sua esterioresità rispetto al quadro, e la *maîtrise* derivata dall'acquisizione di tale posizione permetteranno allo stesso di riconoscere la legge cosmica di cui il vento è figura, e cui tutti, animali, uomini, natura, risultano subordinati, fin'anche i due personaggi mitologici rappresentati in primo piano. Benché la loro identificazione come Piramo e Tisbe fornisca infatti la ragione iconografica dell'insieme, permettendoci di dare un nome alla città sullo sfondo, di comprendere il senso del leone in secondo piano o dell'albero che affianca i due personaggi sul fronte della scena, essi risultano succubi dello stesso destino unico che è il tempo cosmico. Un destino che solo la visione distanziata, in termini spaziali ed emotivi, di uno spettatore potrà ricostruire. Visione sinottica nella quale le istanze narrative si cancellano, l'effetto unico del vento si rivela figura del tempo cosmico, e nella quale Marin ci invita a riconoscere l'attività di matrice stoica di cui il quadro è tanto l'oggetto quanto l'agente.

Proprio allo stoicismo lo studioso riconduce non solo l'attitudine che lo spettatore dovrà assumere al cospetto del quadro, pena il rimanere preda dello stesso effetto destabilizzante di cui sono oggetto le figure, ma la teoria della rappresentazione che è alla base dello stesso, e che farà di un limite una virtù, della simultaneità propria della pittura lo strumento attraverso il quale acquisire, o quanto meno esemplificare un'attitudine stoica.

Tale visione sinottica sarebbe rappresentata in modo emblematico dal lago posto al centro della scena. La superficie immobile di quest'ultimo, così

¹⁰⁹⁸ L. MARIN, *La description du tableau et le sublime en peinture. Sur un paysage de Poussin*, cit., p. 62.

come l'assenza delle increspature che un suo coerente inserimento nella scena sembrerebbe richiedere, è infatti figura dell'occhio di uno spettatore iniziato alla saggezza; paradosso spaziale in cui si iscrive uno sguardo rinviato all'occhio dello spettatore al termine del percorso di lettura compiuto da quest'ultimo; figura in cui lo sguardo del saggio si contempla contemplando l'opera nella sua presentazione indifferenziata a ciò che questa presenta¹⁰⁹⁹.

Ritroviamo dunque al termine della descrizione l'ipotesi espressa da Marin in apertura: la lettura esegetica dell'opera conferma infatti uno stoicismo che non dovrà più essere inteso esclusivamente come attitudine morale-filosofica del suo autore, ma quale *enjeu théorique* di un'arte di cui definisce norme e fini, e rispetto alla quale opere come questa costituiscono un contributo a un'epistemologia iconica della rappresentazione di natura stoica.

Tale ipotesi esegetica costituiva, accanto alla descrizione e alla rappresentazione del sublime, la terza problematica del saggio¹¹⁰⁰ e insieme a queste ultime la ritroviamo nel testo del 1981 pubblicato sulla rivista "Communications"¹¹⁰¹. In realtà, se le problematiche poste al centro della riflessione sono identiche diverse risultano le domande che le indagano e le risposte che ne derivano, o meglio la prospettiva con la quale queste sono considerate. Se infatti, come indica il titolo, la descrizione del quadro e la rappresentazione del sublime continuano ad essere i due campi della riflessione le domande che le indagano risultano avere quale nuovo centro e punto di interscambio l'irrappresentabile.

"Comment - si chiede Marin - le tableau de peinture représente-il ce qui peut apparaître irréprésentable, un déficit « naturel » à toute représentation, le sublime? Comment le discours décrit-il, (représente-t-il) le tableau?"¹¹⁰²

La tempesta dunque o l'irrappresentabile della rappresentazione pittorica, sublime della pittura; il quadro o l'irrappresentabile del discorso descrittivo,

¹⁰⁹⁹ L. MARIN, *La description du tableau et le sublime en peinture. Sur un paysage de Poussin*, cit., p. 75.

¹¹⁰⁰ *Ivi*, p. 60.

¹¹⁰¹ IDEM, *La description du tableau et le sublime en peinture. À propos d'un paysage de Poussin et de son sujet*, cit.

¹¹⁰² IDEM, *Sublime Poussin*, cit., p. 71.

sublime della pittura del sublime. Scegliere di confrontare descrizione e pittura sull'irrepresentabile vuol dire scegliere di porre l'uno come l'altra di fronte al loro limite, scegliere di indagare i loro limiti e a partire da questi costruire le loro condizioni di possibilità. L'incommensurabile che l'articolo pubblicato su "Versus" si limitava a porre nella cornice delle problematiche enunciate diviene qui il punto di fuga in relazione al quale, e in funzione del quale Marin organizza gli oggetti d'indagine e interroga il suo interlocutore. Nella lettera inviata a Stella Marin non sottolinea più né principi di pertinenza, né indicazioni operative, giacché l'interesse non è più ricavare risposte sulle quali strutturare l'ipotesi del *comment décrire*, ma riconoscere una domanda; la domanda dell'origine dell'opera di Poussin, quella sulla quale lo storico dell'arte incontrava il suo interlocutore.

Nella prima frase contenuta nella lettera - "J'ai essayé de représenter une tempête sur terre"- Marin riconosce non più l'indicazione di un principio di pertinenza descrittivo e pittorico, quanto la dichiarazione di un'intenzione di cui andranno ricercate l'origine e i fine. Secondo lo studioso infatti Poussin non avrebbe derivato tale intenzione né dall'osservazione della natura, né da una riflessione effettuata nel chiuso del suo atelier. Diversamente l'avrebbe attinta dal campo chiuso della pittura, ricollegandosi in questo modo a grandi artisti come Apelle o Leonardo che attraverso il problema della rappresentazione della tempesta avevano interrogato la pittura nelle sue fondamenta, costringendo la stessa a confessare la sua natura, la sua vera essenza¹¹⁰³. Tentativo di rappresentare l'irrepresentabile di una tempesta attraverso il quale, dunque, un pittore come Poussin avrebbe posto la questione metafisica della pittura, e nel quale Marin ci invita a riconoscere una contro-definizione della pittura stessa; l'inverso, nello specifico, di quella che l'artista avrebbe dato quattordici anni più tardi e che avrebbe ricondotto la pittura all'imitazione fatta con tratti e colori su una superficie di tutto ciò che si vede sotto il sole¹¹⁰⁴. Tale definizione si inserisce in una lunga tradizione che da Quintiliano a Alberti aveva associato la pittura, la sua origine e la sua condizione di possibilità, alla visibilità data dal sole; un sole che la tempesta copre, e di cui vanifica il potere chiarificatore, e che

¹¹⁰³ L. MARIN, *Sublime Poussin*, cit., p. 75.

¹¹⁰⁴ N. POUSSIN, *Lettre 1^{er} mars 1665*, in *Lettres et propos sur l'art*, Paris, Herman 1989, p. 174.

proprio per questo induce Marin a riconoscere nell'intenzione dapprima espressa e successivamente tradotta in pittura dall'artista una contro definizione della pittura; una definizione che "indique par défaut la fin de l'art de peindre"¹¹⁰⁵, una fine - "ce qui ne se peut pas peindre" - in cui si dà per converso il fine della pittura.

Se l'impossibilità dunque dà senso al "j'ai essayé" espresso in apertura, la stessa attestazione del tentativo reca già in sé la consapevolezza di un'impresa votata al fallimento; che porta con sé non solo l'impossibilità di dipingere tale soggetto, ma anche la possibilità per il pittore di definirsi in quanto soggetto¹¹⁰⁶.

Come già indicato Poussin riuscirà a rendere ragione di tale sublime della tempesta attraverso il ricorso alla *ruse* pittorica di un vento impetuoso che diviene principio d'ordine delle diverse forze in dispersione, come di tutte le figure che compaiono sulla scena. Un'irrappresentabile della pittura che il pittore sceglie dunque di rendere attraverso la rappresentazione dei suoi effetti.

Ci chiederemo a questo punto: se la ricerca di Poussin è parallela a quella di Marin e questi il suo interlocutore; se l'irrappresentabile della pittura fa eco e illumina quello della descrizione, come dimostra il sottotitolo del saggio, in quale modo lo storico dell'arte ha scelto di rappresentare l'irrappresentabile che gli compete? Attraverso quale *ruse* discorsiva, e con quali effetti sui suoi lettori?

In realtà, sebbene tale quesito figuri in apertura del saggio e costituisca il nerbo della ricerca si cercherà invano nella sue pagine una proposizione che ne espliciti la risposta. In effetti non troviamo nel saggio nulla di paragonabile alle indicazioni esposte da Poussin a Stella, e se questo potrebbe lasciar supporre una sospensione del problema, o addirittura la dichiarazione di una *défaite* dello studioso rispetto alle intenzioni espresse, le risposte si celano nelle analisi che lo stesso fornisce dell'opera, nelle parole scelte come nei silenzi discreti, gli uni e gli altri ricostruendo il quadro nelle sue parti oltre, e prima che nel suo tutto. Quello che Marin ci restituisce attraverso la maglia (*le filet discursif*) delle sue parole è una

¹¹⁰⁵ L. MARIN, *Sublime Poussin*, cit., p. 75.

¹¹⁰⁶ *Ibidem*.

visione particolareggiata che dal fondo giunge al primo piano, dal *décor* passa all'*istoria*, per poi tornare di nuovo al fondo attraverso figure appena accennate. Articolazioni successive illuminate da una visione sintetica che del quadro raccoglie l'insegnamento stoico che ne è teoria, senza perdere per questo nulla della sua evidenza pittorica. Della visione stoica Marin subisce l'effetto e svela il meccanismo, e se quest'ultimo elemento potrebbe rinviare al saggio del 1970 che dell'opera (*Paesaggio con uomo ucciso da un serpente*) forniva lo schema, in questo caso la descrizione non si limita a disvelare una struttura, ma restituisce l'opera e il suo effetto, l'opera affinché questa possa agire ancora e di nuovo su di noi. Come dunque dell'irrepresentabile della pittura Poussin aveva restituito l'effetto unico - il vento - allo stesso modo Marin ci restituisce dell'irrepresentabile del quadro l'effetto, ossia l'unico dicibile. Veicolo della sua visibilità e eco del suo dicibile la descrizione dell'opera fornita da Marin ha il duplice pregio di farci vedere l'opera e percepire il suo effetto. Proprio in questo senso marca la sua distanza dalla lettura/descrizione che lo stesso studioso aveva fornito del *Paesaggio con uomo ucciso da un serpente*; una descrizione che, come abbiamo visto, si chiudeva con uno schema e che dell'opera tratteneva unicamente la struttura. Volendo continuare a parlare di effetti potremo dire che lì dove la descrizione del *Paesaggio con uomo ucciso da un serpente* del 1970 lasciava svanire l'immagine restituendoci solo lo schema della sua struttura, quella che Marin fornisce in questo saggio, attraverso la mediazione dalle parole di Poussin, fissa particolari che contribuiscono ad acuire l'effetto del quadro preso in esame. Di tale spostamento recano testimonianza i titoli scelti per i due saggi: *La description de l'image: à propos d'un paysage de Poussin, La description du tableau et le sublime en peinture*. Se l'assonanza del suo *incipit* lascia supporre una continuità della ricerca, i sostantivi che di questa specificano l'oggetto dichiarano uno scarto che nella distanza *de l'image au tableau* dice il percorso compiuto da Marin nell'arco di un decennio. Uno scarto, quello *de l'image au tableau*, che rinvia al passaggio esibito dall'arte contemporanea e di cui Damisch auspicava il compimento in campo storico artistico fin dal 1958; uno scarto che reca in sé lo spostamento da *une image*, destinata a dissolvere la pellicola trasparente della sua superficie sotto i colpi della descrizione

ordinata alla lettura, a un quadro che nella sua opacità ne blocca l'attraversamento; da una descrizione che, nel tentativo di afferrare il senso, oltrepassa l'immagine restituendoci solo tratti - quelli dello schema - di quel senso al di là, a un quadro che obbliga lo sguardo a circolare sulla sua superficie, facendo della sua qualità propriamente pittorica lo schermo opaco che impedisce la lettura, e la superficie riflettente che irretisce lo sguardo del suo descrittore.

Sembra dunque possibile riconoscere nella distanza che intercorre tra i titoli la prova del percorso compiuto da Marin nel corso degli undici anni che separavano i due saggi, nonché l'indicazione della direzione nella quale si inseriscono gli studi successivi. Testi che manifestano una radicalizzazione delle problematiche, e un superamento dei limiti ancora iscritti in tali analisi, ma che proprio in queste pagine trovano il loro punto di passaggio. Stretti tra la produzione semiotica degli anni Settanta (*Études*) e quella più matura della metà degli anni Ottanta, le due descrizioni del *Piramo e Tisbe* di Nicolas Poussin recano in sé tutta la ricchezza che deriva dalla tensione tra due poli. Sebbene Marin si muova ancora nel registro del materiale iconico *maîtrisable* che nel 1970 indicava come condizione e primo passo della descrizione, e al termine degli spostamenti acquisisca una posizione centrale, attraverso la quale passa una lettura esegetica che si dà come variante alla lettura iconologica di terzo livello, gli scarti iscritti nelle due descrizioni indicano uno spostamento che reca in sé l'indicazione del superamento. Vi ritroviamo in potenza un'attenzione per l'opera pittorica nelle sue condizioni di possibilità che di lì a pochi anni prenderà la forma di un'analisi di ciò che in questa sfugge a qualsiasi *maîtrise*; l'interesse per un effetto che non è il senso che l'opera cela al di là della sua superficie, e che potremo ricostruire sulla base di elementi testuali o ideologici di riferimento, quanto quello che l'opera sollecita e lo spettatore costruisce affiancando opere e testi in uno spostamento continuo privo di punti di vista fissi e prefissati.

Relativamente alla descrizione, che in questo *excursus* fungerà da linea guida, sembra possibile affermare che gli undici anni che intercorrono tra il saggio dedicato al *Paesaggio con uomo ucciso da un serpente* e i due articoli relativi al *Piramo e Tisbe* segnano il passaggio da una descrizione

che si identifica con la lettura, certa della sua funzione e definita come strumento indispensabile per il passaggio al senso dell'immagine, a una descrizione che si scinde dalla lettura divenendo essa stessa oggetto di riflessione. I due saggi del 1981 testimoniano diversamente negli scarti che li dividono un acuirsi della riflessione, e un radicamento degli interrogativi che confermano la direzione tracciata. I quesiti si spostano dal come al perché, dalla ricerca di indicazioni alla verifica di condizioni di possibilità, se non addirittura di legittimità. Lo dimostra lo spostamento da un'analisi che mira a rintracciare nel testo indirizzato Jacques Stella indicazioni operative, a una riflessione che riconosce nello stesso testo l'interlocutore privilegiato di una ricerca sull'irrappresentabile che Marin conduceva sul fronte a lui proprio della descrizione. Una descrizione dunque sempre più problematica e emancipata da una lettura che di lì a due anni Marin sottoporrà a un'analisi critica destinata a valutarne la pertinenza in campo pittorico.

VII.2.b *Les limites de la lecture*

Il tema della lettura dell'immagine è al centro dell'articolo pubblicato nel 1983 sotto il titolo *Lire un tableau en 1639 d'après une lettre de Poussin*¹¹⁰⁷. Come nei saggi precedentemente considerati anche in questo caso l'analisi costruisce il suo oggetto attraverso l'intreccio di un'opera e di un testo. *La Manna* (tav. 32) dipinta da Nicolas Poussin fa *pendant* infatti alla lettera con la quale lo stesso artista anticipava a Chantelou l'arrivo dell'opera e i cardini per la fruizione della stessa¹¹⁰⁸. Se duplice è l'oggetto (opera/lettera) una è la problematica che ne determina la chiamata in causa e ne sintetizza la polarità. Gli elementi presenti nel primo definiscono infatti la forma sulla quale l'autore struttura l'obiettivo della sua ricerca. Scopo di Marin è infatti misurare la possibilità di estendere la nozione di lettura al

¹¹⁰⁷ L. MARIN, *Lire un tableau en 1639 d'après une lettre de Poussin*, in *Pratiques de lecture*, a cura di R. Chartier, Rivages, Marseille, 1983, pp. 101-124. Ripreso in *Sublime Poussin*, cit. pp. 11-34.

¹¹⁰⁸ Il testo è edito in appendice alla raccolta dei testi di Marin. Cfr. L. MARIN, *Sublime Poussin*, cit., pp. 226-227.

campo pittorico, o meglio considerare i problemi sollevati dall'applicazione della stessa all'opera¹¹⁰⁹. Tale intenzione di lavoro è ben espressa nelle proposizioni che aprono il saggio. Il loro carattere interrogativo si rivela infatti coerente a una ricerca che, come abbiamo cercato di mostrare, si muove nella direzione di una problematizzazione crescente dei margini di validità e delle procedure operative della descrizione. Chiede Marin:

“Y a-t-il du lisible dans le tableau? Et en quoi consiste-t-il ? Des signes au sens d'éléments discrets et identifiables dont on pourrait construire le système, ensemble articulé et structuré d'unités en nombre fini? S'il y a des signes dans le tableau, sont-ils « lisibles »? Ne peut-on se demander si ces éléments, formes et/ou figures sont des unités en dehors de l'énonciation langagière qui les déclare, ou pour parler le langage de Pierce, si le *representamen* iconique a qualité de signe indépendamment de l'interprétant verbal qu'il détermine, le problème étant de s'interroger sur cette relation de détermination, sa force et sa validité?”¹¹¹⁰,

Una domanda che, interrogando l'esistenza di un leggibile del quadro, marca la distanza da una lessicalizzazione che nei testi degli anni Settanta si definiva come necessaria e immediata. Una domanda, la prima, cui rispondono indirettamente domande, che nel momento stesso in cui di tale leggibile definiscono un possibile oggetto tornano a metterne in discussione l'utilità. Se il riferimento a segni o elementi discreti sembra infatti definire il campo di pertinenza proprio del leggibile in pittura, la possibilità, avanzata in chiusura, per questi stessi elementi di costituirsi in unità indipendentemente dal mezzo verbale rimette in discussione il margine poc'anzi stabilito. Tre domande dunque che pongono un problema e due limiti, o meglio un problema cui un primo limite sembra fornire una parziale risposta e che il secondo torna a riproporre come interrogativo riacciandosi al quesito iniziale.

Tali interrogativi trovano conferma nell'analisi dell'opera fornita da Marin, in particolare nell'analisi di quell'elemento non mimetico, la cornice, che Poussin cita dopo il titolo dato come condizione di leggibilità dell'opera, e che della stessa costituisce la condizione di visibilità. Proprio l'analisi di

¹¹⁰⁹ *Ivi*, p. 12.

¹¹¹⁰ L. MARIN, *Sublime Poussin*, cit., p. 12.

tale elemento permette a Marin di notare come la pittura, pur non disponendo di una *langue* nel senso saussuriano del termine, ossia di un repertorio di unità significanti alle quali la pittura farebbe ricorso prima di realizzarsi nelle opere, disponga di mezzi specifici per mostrare ciò che presenta¹¹¹¹. Lo studioso qualifica questi mezzi come di ordine né iconico, né discorsivo, replicando in questo modo i due criteri con i quali le domande d'apertura marcavano i limiti di applicabilità del leggibile in pittura. Esemplificando i limiti tacitamente espressi l'analisi della cornice si configura in questo senso come verifica e risposta pratica ai quesiti succitati. Elemento non mimetico, che mostra senza dire, dicendo ciò che mostra *au de hors* dell'enunciazione, la cornice fa segno senza essere segno né iconico né discorsivo. Limite del quadro e condizione della sua visibilità, questa diviene nel saggio figura del limite del leggibile, memento dell'incommensurabilità tra due domini, il visibile e il leggibile, rispetto ai quali si dà come zona franca; spazio all'interno della quale il leggibile potrà ancora circolare, trovando quale unico *locus* l'etichetta che dell'opera dice il suo titolo.

Una volta definito il campo d'applicazione della lettura in campo pittorico Marin passa ad analizzare ciò che definisce come la seconda problematica, ossia la lettura nella sua attività, l'attività della lettura. Un'attività tutt'altro che semplice, nella quale invita a riconoscere le tre operazioni del riconoscere, del comprendere e dell'interpretare. La prima corrisponderà al riconoscimento di una struttura significante, la seconda sarà finalizzata a dotare tale struttura di *signifiance* di una significazione, mentre spetterà all'ultima decifrare e interpretarne il senso¹¹¹². Nella loro articolazione tali procedure rinviano ai livelli codificati da Panofsky nel 1939, e ben si adattano all'analisi di un'opera, come la *Manna* di Poussin, che oltre ad essere di ordine rappresentativo rende nota la fonte testuale di riferimento. A queste operazioni Marin fa riferimento nella lettura dell'opera fornita nella prima parte del saggio; una lettura che ben sembra conformarsi al *lisez l'histoire et le tableau* che l'artista dichiarava nella lettera inviata al suo committente. L'analisi dello studioso procede in effetti da un da un "*acte de reconnaissance*" attraverso il quale lo sguardo iconizza il testo e testualizza

¹¹¹¹ *Ivi*, p. 19.

¹¹¹² L. MARIN, *Sublime Poussin*, cit., pp. 12-13.

l'icona; un'operazione di memoria e visione attenta, corrispondente a un livello di leggibilità primario dal quale dipenderà l'enumerazione delle figure e l'esplicitazione dei nomi ad esse corrispondenti¹¹¹³. Affinchè tale enumerazione si costituisca come un *récit* sarà tuttavia necessario, spiega l'autore, fare riferimento al gruppo delle sette figure poste a sinistra del quadro. Queste funzioneranno al tempo stesso come gruppo di leggibilità massimale a partire dal quale sarà possibile riconoscere la totalità delle figure rappresentate, matrice narrativa sufficiente a produrre il *récit* di cui il quadro racconta la storia, nonché nodo di leggibilità generante la lettura totale dell'opera¹¹¹⁴. Attraverso l'analisi delle sette figure a sinistra sarà dunque possibile passare a quel livello di leggibilità secondario in cui le operazioni del considerare, contemplare, leggere, articolare si congiungono in ciò che Marin definisce l'enunciazione verbale-scritta di uno sguardo attento¹¹¹⁵. Lo stesso gruppo si configura come condizione per l'accesso a quella dimensione simbolica dell'opera corrispondente al terzo livello di visibilità-leggibilità¹¹¹⁶.

Sarà interessante notare a questo punto come, diversamente dai primi due livelli, per i quali Marin parla unicamente di livelli di leggibilità, il terzo faccia riferimento a un binomio di leggibilità-visibilità che sembra replicare un ritorno al quadro cui la cornice ci inviava a prestare attenzione. In effetti proprio al cospetto del quadro, benché rappresentativo e con soggetto dichiarato fin dal suo titolo, la lettura sembra costretta a misurare se non la sua *défaite*, quanto meno il suo limite. Il senso che l'opera mira a ricostruire attraverso le sue operazioni, e che una lettura intesa come interpretazione dovrebbe afferrare, lavora in questo caso, ci dice Marin, nello scarto tra visibile e leggibile, tra ciò che è mostrato, figurato, rappresentato, messo in scena e ciò che può essere detto, enunciato, dichiarato¹¹¹⁷. Ecco dunque che, ci spiega l'autore, quel "*Lisez l'histoire et le tableau*" che all'inizio dell'analisi sembrava qualificarsi come guida sicura alla fruizione dell'opera disvela il suo vero carattere, qualificandosi come sfida lanciata allo spettatore, lettore, committente. Leggete la storia dell'Antico Testamento di

¹¹¹³ *Ivi*, pp. 24-25.

¹¹¹⁴ L. MARIN, *Sublime Poussin*, cit., p. 26.

¹¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹¹⁶ *Ivi*, p. 27.

¹¹¹⁷ *Ivi*, p. 33.

cui il quadro *à voir* rappresenta una sequenza del racconto, ma contemplando il quadro, considerandolo in ogni sua parte, vedrete nell'angolo a sinistra un'altra storia, un *exemplum* del paganesimo antico. È perché voi avrete ammirato l'*exemplum* visibile della carità romana che potrete meditare ciò che il quadro non mostra e non racconta, ossia il sacramento eucaristico¹¹¹⁸.

Quello che si definisce in queste pagine è un intreccio tra visibile e leggibile ben più complesso di quello enunciato nel 1970. Ciò che nell'analisi del *Paesaggio con uomo ucciso da un serpente* si definiva come condizione per il passaggio al senso dell'immagine, e garantiva alla lettura la centralità della sua funzione, diviene a tredici anni di distanza scarto entro il quale quest'ultima è costretta a oscillare. Una lettura dunque che al termine del saggio risulta, se non esautorata del suo ruolo, quanto meno doppiamente limitata nella sua azione: l'oggetto della sua indagine corrispondendo a elementi discreti per i quali (come dimostra l'analisi della cornice) non sembra possibile escludere la possibilità che facciano a meno della sua enunciazione; l'obiettivo della stessa - intesa al massimo livello della sua interpretazione - qualificandosi come senso che si sottrae alla sua presa per darsi nello scarto. Due mancanze che nello stesso momento in cui indicano la rottura della funzionalità e della finalità certa della lettura, permettono di intuire le due direzioni nelle quali questa sarà costretta a muoversi per salvaguardare la sua funzione. Due mancanze che nell'economia del pensiero di Marin indicano il distacco dalle posizioni, già problematiche, espresse nel saggio del 1970, lasciando intravedere le strade che questi aveva iniziato a percorrere¹¹¹⁹ o intraprenderà a breve¹¹²⁰.

Messa in discussione nella certezza del suo ruolo, e fortemente ridimensionata nel suo margine di competenza, la lettura abbandona la certezza del suo punto di vista per muoversi in una duplice direzione. Un primo movimento, al di là dei testi e delle corrispondenze certificate, alla ricerca dei sensi che giocano nello scarto tra visibile e dicibile, tra ciò che

¹¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹¹⁹ L. MARIN, *Les fins de l'interprétation ou les traversées du regard en une tempête*, in *Les fins de l'homme. À partir du travail de Jacques Derrida*, Paris, Galilée 1981, pp. 317-344. Ripreso in *De la représentation*, cit., pp. 180-203; IDEM, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion 1997.

¹¹²⁰ IDEM, *Mimesis et description*, cit.; IDEM, *L'éloge de l'apparence*, cit.

l'opera mostra e suggerisce, tra ciò che questa dice e lascia dire al suo lettore. Una direzione che, nel momento stesso in cui le impone di abbandonare la certezza dei suoi strumenti le consegna la libertà di muoversi in un attraversamento continuo di opere e testi destinati a porre la stessa al centro di una riflessione plurale. Un secondo movimento nella direzione dell'opera, verso gli elementi non discreti e non riconoscibili, verso ciò che non è ancora segno in termini iconico-descrittivi, ma che è già e prima di tutto pittura. Una direzione che in realtà diviene punto di scambio, la lettura non potendo fare altro in questo senso se non cedere il passo a una descrizione svincolata dalla sua matrice, e proprio per questo capace di rendere ragione di ciò che si sottrae alla sua presa. Se infatti la lettura, come Marin aveva illustrato, si articola nelle tre tappe del riconoscere, leggere e interpretare, e ha quale oggetto elementi discreti, solo una descrizione emancipata dalla lettura potrà rendere, o tentare di rendere quella parte della pittura che precede il primo livello di lettura, come i confini del segno, giacché se non si può leggere qualcosa che non sia riconoscibile, questo non vuol dire che dello stesso non si possa fornire una descrizione.

Una consapevolezza, dunque, quella della scissione tra lettura e descrizione, di cui i testi di Marin degli anni Ottanta mostrano la progressiva radicalizzazione, e che trova una importante conferma nel testo che Svetlana Alpers pubblicava lo stesso anno¹¹²¹. Non è infatti un caso che la studiosa abbia scelto di iscrivere sotto l'etichetta della descrizione l'analisi di una tradizione pittorica per la quale sentiva estraneo il modello modulato sulla cultura umanistica e rinascimentale. Modello narrativo in sostituzione del quale proporrà un *art of describing* più prossima all'arte olandese del XVII secolo, e nella quale Marin inviterà a riconoscere una lezione metodologica destinata a oltrepassare la realtà storica del suo oggetto.

Scegliere di descrivere la pittura significa infatti non solo adeguare i propri strumenti a un'arte estranea alle leggi umanistiche della rappresentazione, ma anche e soprattutto proporre un modello teorico e metodologico in rottura con una lunga tradizione culturale. Ciò che la descrizione reca in sé è la messa in discussione di una lunga tradizione che da Alberti giunge alla

¹¹²¹ S. ALPERS, *The art of Describing. Dutch Art in the seventeenth Century*, cit.

neonata semiologia della pittura, passando attraverso la logica di Port Royale e l'iconologia panosfkiana; una tradizione che vedeva nell'arte un sistema di segni, nel segno un doppio della cosa recante in sé il nome della stessa; che affidava al linguaggio una priorità sull'immagine, giungendo in tempi più recenti a riconoscere nel primo la condizione per il passaggio al senso del secondo; che vedeva nell'opera un discorso fatto per immagini, subordinando la *délectation* al *savoir*.

Proprio tale tradizione costituiva in effetti la terza ed ultima problematica enucleata da Marin in apertura del saggio¹¹²². Scopo dello studioso era infatti analizzare i problemi posti dall'espressione "*lecture du tableau*", e sebbene l'intenzione fosse quella di attenersi alla dimensione storica e culturale cui tale espressione faceva riferimento, sembra difficile non riconoscervi la volontà indiretta di interrogare la propria posizione rispetto a tale tradizione culturale. Se infatti nella sua intenzione storica questa costituisce il contesto di riferimento all'interno del quale Marin intende ricollocare tanto l'opera di Poussin quanto la descrizione inviata a Chantelou, nella sua dimensione transtorica essa si definisce come l'oggetto di una riflessione teorica condotta dallo studioso su se stesso e il suo modo di procedere.

Ancora una volta dunque l'opera di Poussin non costituisce unicamente l'oggetto di un'indagine storico artistica, ma anche l'interlocutore, il mezzo e lo strumento di una riflessione che ha nel modo di procedere dello studioso il suo oggetto.

Lecture du tableau en 1639 dichiara il titolo del saggio, e in effetti parte dello stesso mira a disvelare la cultura umanistica ritenuta necessaria alla comprensione dell'opera, ma come definire l'analisi che nel 1983 ne fornisce Marin? Sarà ancora lecito parlare di lettura? E in questo caso come giustificare, se non come potenti faglie, la considerazione di un elemento non mimetico come la cornice o l'individuazione del senso nello scarto tra visibile e leggibile? *Lecture d'un tableau ou, par celui ci re-lecture d'une tradition?*

Negli intervalli tra le ricostruzioni esibite e le problematiche avanzate, negli interstizi tra i quesiti posti al quadro e le risposte sollecitate dal confronto di

¹¹²² L. MARIN, *Sublime Poussin*, cit., p. 13.

un'opera e di una lettera, Marin marca la sua fuoriuscita da una semiologia di matrice linguistica che di quella tradizione culturale costituiva la più recente metamorfosi.

Quello che si dà in queste pagine, negli scarti tra l'analisi di un'opera, le riflessioni da questa sollecitate e su questa verificate, è l'emancipazione da un'idea della pittura come sistema di segni e discorso in immagine, da una pittura intesa quale oggetto *à lire*, e soprattutto *à signifier* attraverso la sola lettura. Un percorso che di lì a poco porterà lo studioso ad indagare l'opacità che nella pittura fa schermo alla lettura, nonché il vasto campo che al suo interno si sottrae alla presa del suo "*filet discursif*"; un percorso che avrà il suo pieno sviluppo nei testi più tardi degli anni Ottanta, ma che trova nelle pagine di questo saggio un'importante punto di passaggio.

VII.3 Al di là dei limiti: la descrizione come *traversée*

Il percorso che stiamo cercando di ricostruire trova una risoluzione, o quanto meno indica direzioni funzionali alla sua risoluzione, nel saggio pubblicato da Marin nel 1984 dedicato alla rappresentazione della tempesta in alcuni paesaggi di Nicolas Poussin¹¹²³. Ritroviamo un pittore, Poussin, dato ancora una volta come interlocutore, e un tema, quello della tempesta, trattato questa volta come soggetto unico in un paesaggio in cui non compare alcuna *istoria*. Diversamente dai saggi fin'ora considerati la ricerca di Marin si focalizza in questo caso unicamente sulla dimensione pittorica del sublime, mentre viene tralasciato qualsiasi riferimento alle due problematiche della descrizione e della lettura che in unione all'*image/tableau* definivano, come abbiamo visto, l'oggetto d'indagine polare. Tale scelta non vuol dire ovviamente che la seconda problematica sia del tutto assente. In effetti questa corre in filigrana lungo tutto il saggio

¹¹²³ L. MARIN, *Le sublime classique: les tempête in quelques paysages de Poussin*, conferenza pronunciata in occasione del convegno dell'Università di Saint-Étienne nel novembre 1983 e pubblicato in *Lire le paysage, lire les paysages*, Travaux n. 42, CIREC, Saint-Etienne, 1984, pp. 201-220. Ripreso in *Sublime Poussin*, cit., pp. 126-151.

per essere ripresa solo al termine di una riflessione di cui si rivela essere il motore stesso.

Oggetto espresso dell'attenzione è il sublime inteso, nella sua accezione pittorica, come irrepresentabile della rappresentazione. Un sublime indagato, come dichiara il titolo del saggio, attraverso una delle sue figure più celebri, la tempesta, e relativamente alla produzione di un'artista, Poussin, che è modello del pittore e teorico della pittura, pittore della teoria della rappresentazione e teorico della rappresentazione¹¹²⁴. Oggetto e strumento dell'analisi sono anche in questo caso due opere e una descrizione: nella fattispecie le due tele de *Le Temps calme* (tav. 33) e de *L'Orage* (tav. 34) realizzate nel 1651 da Poussin per Pointel¹¹²⁵, e le pagine con cui nel *V Entretien Félibien* racconta di una passeggiata a Mendon caratterizzata dall'improvviso sopraggiungere di un temporale¹¹²⁶.

Temps calme e *Orage*, teoria della rappresentazione e irrepresentabile della pittura: riflessione circa l'essenza della pittura attraverso un eccesso che, sottraendosi alla sua presa, ne definisce in negativo i limiti di possibilità.

Il *Temps calme*, il primo dei due quadri presi in esame, si qualifica in effetti come espressione teorica di ciò che la pittura è e la rappresentazione può: traduzione visiva della definizione della pittura fornita dallo stesso Poussin, e veicolo di quella *délectation* indicata dallo stesso come sua fine; espressione della teoria della rappresentazione, di ciò che può essere oggetto di questa teoria e che in quanto tale rientra nel dominio della pittura.

Tale analisi sembra trovare conferma nell'*ekphrasis* fornitaci da Félibien. Il dialogo che questi intesse con Polimandro in apertura del racconto, unitamente alla descrizione del panorama contemplato dalla terrazza del castello, esplicitano infatti le proposizioni teoriche sulle quali il pittore aveva fondato la realizzazione di un'opera, che della rappresentazione è teoria e della teoria della rappresentazione l'emblema messo in figura. Il dialogo tra i due interlocutori inizia con un'interrogazione della *mimesis* pittorica, ricondotta alla sapiente trattazione dei riflessi e giocata sul

¹¹²⁴ *Ivi*, p. 130.

¹¹²⁵ Per una documentazione critica dei due quadri si faccia riferimento al catalogo *Nicolas Poussin, 1594-1665*, Villa Medici, Roma 1977, pp. 207-214

¹¹²⁶ A. FELIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, D. Mortier, 1666-1668. Si farà riferimento alla riedizione Londres 1705, t. III, pp. 41-45.

confronto con la natura. Nelle sue superfici riflettenti la natura duplicherebbe una pittura chiamata a farsi specchio del reale, mentre il carattere instabile delle superfici della natura sarebbe all'origine di una mancata esattezza dei suoi riflessi, destinata a ridurre la distanza da una pittura inevitabilmente in difetto rispetto all'oggetto che si propone di rappresentare. Una mancanza, quella della natura, che le impedisce di stabilire la sua netta superiorità rispetto alla pittura, e che torna a beneficio di una pittura, diversamente capace di rendere duraturo ciò che nella prima è effimero.

Tale disquisizione sulla natura mimetica della pittura sembra trovare traduzione visiva nel lago che occupa il centro della tela di Chicago. Una superficie che tutto riflette e nulla increspa, e che nella sua limpidezza dimostra - nel senso riflessivo di di-mostrare per riflessione come fa lo specchio - ciò che la pittura è secondo le parole di Poussin, ossia rappresentazione con tratti e colori su una superficie di ciò che si vede sotto il sole¹¹²⁷.

Per la centralità e la quiete che lo caratterizza lo stesso lago è anche figura della posizione e dell'attitudine che lo spettatore dovrà assumere al cospetto dell'opera; posizione dalla quale dipenderanno tanto la visione quanto la *délectation* dell'opera stessa.

“Nous choisîmes pour nous asseoir un endroit commode, et d'où nous pouvions voir en même temps la rivière de Seine qui serpente entre les prairies et les collines qui la bordent¹¹²⁸,”

É Félibien a raccontare, e nelle sue parole è indicata la scelta di un punto di vista a partire dal quale il paesaggio si compone come panorama à *contempler* nell'unità complessa della sua varietà.

Da un punto di vista distante e ottimale, al cospetto di una rappresentazione perfettamente riflettente, data sotto la luce uniforme e diffusa da cui le cose derivano la loro definizione; al cospetto di uno spazio immobile, costruito secondo le regole della teoria prospettica, in cui tutto è dato nel presente dello sguardo alla copresenza delle cose dipinte nell'ordine dei loro luoghi,

¹¹²⁷ N. POUSSIN, *Lettre 1^{er} mars 1665*, in *Lettres et propos sur l'art*, cit., p. 174.

¹¹²⁸ A. FELIBIEN, *Entretiens*, cit., t. III, p. 34.

l'occhio dello spettatore può contemplare il paesaggio e goderne. Luce uniforme, tempo totalizzante e spazio immobile costituiscono infatti sia il prodotto di una teoria della rappresentazione, sia le condizioni per la *délectation* del suo fruitore. Ci dicono ciò che la pittura è e quale è il suo fine, offrendoci una teoria della rappresentazione di cui l'*Orage* ci consegna la definizione in negativo.

Il passaggio da un quadro all'altro manifesta un cambiamento che non ha termini intermedi. Lo dimostra lo stesso Félibien, traducendo il carattere istantaneo del temporale attraverso il racconto di una contemplazione inspiegabilmente interrotta dal sopraggiungere di un rumore di cui si ignora la causa¹¹²⁹. Cambiamento repentino che fa dell'*Orage* la trasformazione antitetica del primo, senza che di tale metamorfosi siano forniti gli stadi intermedi. L'ordine dei luoghi del *Temps calme* si trasforma repentinamente, e all'*il y a* delle copresenze si sostituisce un nodo generatore di spazi divergenti che hanno la loro origine nell'angolo inferiore destro della composizione. Al presente totalizzante e stabile del *maintenant* si sostituisce quello puntuale e istantaneo del *soudain*; alla luce solare, in cui luoghi e cose si bagnavano ognuno nel proprio luogo stabile, la folgorazione istantanea di un lampo che, alterando caratteri e distanze, impedisce qualsiasi chiara contemplazione. Quello che si offre è uno spazio in esplosione, discontinuo, divergente, in cui lo sguardo non trova riposo, costretto come è, dai processi dinamici che pervadono lo spazio, ad abbandonare il posto or ora trovato. Istante che nel *surgissement* della sua purezza si dà come inafferrabile, rompendo l'equivalenza del rappresentato e della rappresentazione nel presente della contemplazione. Luce che cela nel momento in cui mostra, e che mostrando impedisce la considerazione chiara di luoghi e cose. Una luce, uno spazio, un tempo che raccontano un incommensurabile che eccede la produzione ancor prima che la

¹¹²⁹ “Nous regardâmes de toutes parts pour en découvrir la cause. Nous étant approchés de cette grande terrasse qui est presque sur le bord de la rivière, nous aperçûmes du côté de Meudon une nuée fort épaisse qui, se déployant comme un voile noir s’approchait de nous; et par sa forme et son obscurité, nous menaçait d’un orage qui n’était pas bien loin. En effet, nous étant encore avancés pour mieux voir de quel côté elle se portait, nous vîmes que de cette grosse nuée il en sortait déjà des éclairs; et que la pluie commençant à tomber en quelques endroits éloignés, l’air était obscurci de telle manière qu’on n’y découvrait plus rien. Pendant que d’un côté nous regardions crever cette nuée, nous admirions dans cette partie de la terre qui était couverte d’obscurité, les divers effets que la lumière des éclairs y faisait paraître et de quelle manière dans ces moments les corps sont illuminés”. Cfr. A. FELIBIEN, *Entretiens*, cit., t. III, p. 43.

contemplazione. Incommensurabile di una tempesta che è sublime della pittura, e che in quanto tale è figura di quell'irrepresentabile che si sottrae alla sua teoria¹¹³⁰.

Mentre dunque il *Temps calme* è teoria della rappresentazione *L'Orage* dimostra che non c'è teoria del sublime, come non può esservi rappresentazione della tempesta; che non c'è rappresentazione della tempesta perché non c'è teoria del sublime. In effetti la tempesta, sublime della pittura, non si dà né nella prima opera, né nella seconda, ma nell'*entre-deux*: nell'intervallo che intercorre tra gli indici appena accennati del suo insorgere e gli effetti della sua azione; tra una nube che fa ombra al cielo terso e il lago manca di riflettere, e il cielo già completamente vinto dalle nubi; tra la fuga improvvisa di un cavaliere, che nell'indicazione di un divenire rompe l'unità del presente, e una scena che reca in sé già i danni causati dal fulmine; tra le variazioni impercettibili di un paesaggio calmo e le conseguenze di una tempesta.

Figura del sublime, sublime della pittura, la tempesta ci dice di un irrepresentabile che, ritraendosi dalla figura che lo rappresenta, apre una variazione che è la condizione stessa della sua presentazione. Un sublime che, ci spiega Marin, ha nel suo sottrarsi la condizione del suo darsi¹¹³¹, e che in tale sottrazione fornisce la dichiarazione implicita di cosa è la pittura. Volendo passare dal piano della produzione a quello della contemplazione, e tenuto conto che non c'è teoria del sublime né in un senso né nell'altro, ci chiederemo quale sia l'attitudine, e la posizione che lo spettatore dovrà assumere al cospetto di tale sublime. Se infatti, come spiega Marin, il sublime si dà per sottrazione nello scarto che corre tra i due quadri da dove, e in quale modo il fruitore potrà coglierlo?

In relazione a tale problema Marin è chiaro: quest'ultimo non potrà collocarsi né nel non luogo dell'intervallo, né cercare, aggiungeremo noi, all'interno di quest'ultimo un punto stabile a partire dal quale sia possibile cogliere la tempesta nell'interezza del suo svolgimento; dovrà attraversarlo, transitando *sans cesse* lo scarto non misurabile che corre tra la quiete che precede la tempesta e gli effetti della stessa¹¹³². Per dirla in un altro modo, ci

¹¹³⁰ L. MARIN, *Sublime Poussin*, cit., pp. 145-148.

¹¹³¹ L. MARIN, *Sublime Poussin*, cit., p. 131.

¹¹³² *Ivi*, p. 149.

dice Marin, l'occhio del pittore, e con lui quello dello scrittore non guarderà la tempesta se non dal luogo sereno, e non ne afferrerà gli effetti se non per indicare le tracce dello scarto attraverso il quale il paesaggio della tempesta si pone all'infinito di quello della quiete¹¹³³.

La mancanza di un punto di vista stabile, e l'impossibilità di una misurazione confermano l'inesistenza di una teoria del sublime. Un'impossibilità che il quadro di Chicago (*Temps calme*) dà a vedere nel mancato riflesso della nube, che anticipa l'inizio di un cambiamento, nel lago che è figura dello sguardo del pittore come dell'osservatore.

La domanda dunque che Marin aveva cominciato a porsi all'inizio degli anni Ottanta al cospetto della *Tempesta* di Giorgione¹¹³⁴, e che attraverso la rappresentazione di tale soggetto mirava a interrogare, come aveva fatto Poussin prima di lui, la rappresentazione in pittura di ciò che si dà come suo irrepresentabile, sembra trovare in questo saggio la sua risposta.

Ricorderemo a questo punto come tale quesito facesse *pendant* con un altro, insieme al quale costituiva l'oggetto di una ricerca che si muoveva sul duplice piano della pittura e della descrizione. Mentre infatti il saggio del 1984 risulta dedicato unicamente al problema del sublime in pittura¹¹³⁵ quelli che, agli inizi degli anni Settanta, avevano dato avvio alla ricerca esplicitavano nel titolo il duplice oggetto della *description de l'image/tableau* e del *sublime en peinture*¹¹³⁶. Ci chiederemo a questo punto: se il sublime, irrepresentabile della pittura, si dà in uno scarto, e la sua percezione ha come condizione l'attraversamento di quest'ultimo, cosa ne sarà di quell'irrepresentabile del discorso descrittivo che costituisce la *sublimité de la peinture du sublime*? A cosa corrisponderà questo sublime o irrepresentabile della descrizione?

A queste domande Marin non fornisce risposta, alimentando l'impressione di aver lasciato irrisolta la parte del lavoro che più lo riguardava; quella che, non avendo né oggetto storico da analizzare, né strumenti intermedi attraverso i quali farlo, concerneva direttamente il suo lavoro di storico e

¹¹³³ *Ibidem.*

¹¹³⁴ IDEM, *Les fins de l'interprétation ou les traversées du regard en une tempête*, cit.

¹¹³⁵ L. MARIN, *Le sublime classique: les tempêtes in quelques paysages de Poussin*, cit.

¹¹³⁶ IDEM, *La description de l'image. À propos d'un paysage de Poussin*, cit.; IDEM, *La description du tableau et le sublime en peinture*, cit.; IDEM, *La description du tableau et le sublime en peinture. Sur un paysage de Poussin*, cit.

teorico dell'arte. In realtà, se la riflessione condotta da Poussin circa l'irrepresentabile della pittura e la condizione metafisica della stessa costituivano non solo l'oggetto della riflessione dello studioso, ma, come abbiamo cercato di dimostrare, lo strumento e l'interlocutore di una ricerca teorica che questi conduceva circa i propri strumenti, - circa ciò che, ricalcando le sue parole, definiremo la condizione metafisica della descrizione - è nelle trame dei suoi testi che dovremo tentare di riconoscere elementi utili a formulare, se non una risposta, quanto meno un'ipotesi di lavoro; è nella risposta al quesito circa l'irrepresentabile della pittura che sarà possibile rintracciare indicazioni circa l'irrepresentabile del discorso.

Ci chiederemo dunque: è possibile che la descrizione, duplicando l'attitudine che Marin riconosce essere del pittore e del fruitore davanti all'irrepresentabile della pittura, non possa fare altro che attraversare continuamente la tela, o meglio il margine attraverso il quale questa segna la sua discontinuità dal mondo e dalle altre opere? Possibile che lo spostamento compiuto dal fruitore dal *Temps calme* a *L'Orage* indichi una descrizione chiamata ad attraversare lo scarto tra un'opera e l'altra, come lo spazio che intercorre tra il punto di vista e la superficie del quadro? Possibile che l'irrepresentabile del discorso abbia in tale attraversamento la sua condizione di possibilità?

Volendo proseguire lungo tale ipotesi ricorderemo che l'attraversamento si definisce come uno spostamento che implica allo stesso tempo l'esclusione di un punto di vista stabile e l'inizio di un movimento. Ai fini della nostra indagine sarà dunque importante comprendere a cosa potesse corrispondere nel caso di Marin tale posizione iniziale, e quale o quali le direzioni proprie di tale movimento. Per quanto riguarda il primo quesito ci chiederemo se questo non abbia corrisposto all'abbandono di una semiologia che aveva costruito la centralità della sua prospettiva nell'unicità di un segno di matrice linguistica. Abbandono del punto di vista di una ricerca iconologica ancor prima che semiologica, abituata a lavorare su elementi discreti, a ricondurre la descrizione alla lessicalizzazione, ma anche abbandono della prospettiva di una storia dell'arte abituata a leggere le immagini a partire dai testi.

Di questi abbandoni, spesso riconducibili a spostamenti impercettibili, rendono testimonianza i testi considerati. Sebbene infatti in alcuni casi il superamento dell'inerzia sia solo in una fase iniziale il filo che li unisce - e che doveva unirli come dimostra lo schema editoriale pubblicato in coda alla raccolta¹¹³⁷ - è prova di uno spostamento che, oltre alle opere dell'artista francese, condurrà Marin ad attraversare in modo critico la sua posizione teorica. Riconosciamo l'abbandono di una semiologia di matrice linguistica nello scarto che separa l'analisi del *Paesaggio con uomo ucciso da un serpente* (1970) da quelle, più tarde di circa un decennio, dedicate al *Piramo e Tisbe* (1981), a *La Manna* (1983) fino al dittico del *Temps calme* e *L'Orage* (1984). L'analisi del rapporto complesso che opere come la *Manna* o il *Piramo e Tisbe* stabiliscono con le fonti testuali di riferimento è invece indice di un superamento rispetto a un metodo di analisi storico artistica contro il quale formulerà, a distanza di qualche anno, il suo disappunto per una storia dell'arte abituata a vedere le immagini attraverso e in funzione dei testi¹¹³⁸.

Proprio in tali spostamenti si danno le indicazioni delle direzioni nelle quali muoverà tale attraversamento; direzioni che troveranno sviluppo in altri testi e che Marin percorrerà in anni più maturi, ma che hanno il loro presupposto nel superamento delle inerzie iscritte in queste pagine. Nello specifico, l'attraversamento precedentemente indicato sembra muoversi nelle direzioni, diverse e divergenti, di un movimento che definiremo *au de hors du tableau, en son marge, e en direction du tableau, toujours plus près de lui*.

La prima delle due direzioni è indicata dal testo che aveva dato inizio alla serie delle riflessioni sul sublime in pittura, e che aveva trovato nella *Tempesta* di Giorgione il suo punto d'avvio¹¹³⁹. Un testo interamente centrato sul problema della descrizione - sublime del discorso - così come

¹¹³⁷ L. MARIN, *Sublime Poussin*, cit., pp. 223-225.

¹¹³⁸ L. MARIN, *La théorie narrative en Piero, peintre d'histoire*, in *Piero teorico dell'arte*, a cura di O. Calabrese, Gangemi, Roma 1985, pp. 55-84; ripreso in *Opacité de la peinture*, (2006) cit., pp. 101-124. Si rivela indicativa in questo senso l'analisi del rapporto tra il ciclo pittorico e la *Legenda Aurea* di Iacopo da Varagine, o meglio l'esigenza dello studioso di indagare l'opera interrompendo quel circolo vizioso che portava considerare gli affreschi attraverso la griglia del racconto, e a leggere quest'ultimo attraverso lo schermo degli affreschi.

¹¹³⁹ IDEM, *Les fins de l'interprétation ou les traversées du regard en une tempête*, cit.

quello che chiude la serie¹¹⁴⁰ risulta focalizzato sul problema del sublime della pittura, e che proprio per questo non solo fornisce le risposte attese, ma permette di ristabilire un ordine di priorità tra le due problematiche enucleate. Se il continuo interscambio di queste ultime nei saggi considerati, e la loro costituzione in oggetto polare ci impedisce di capire se sia stata la volontà di interrogare la descrizione a determinare la scelta dell'interlocutore o l'analisi pittorica condotta da quest'ultimo a stimolare una riflessione dello studioso su uno dei suoi strumenti, l'ordine cronologico dei testi, e soprattutto l'oggetto al centro dei saggi che aprono e chiudono la serie, permette di riconoscere all'origine della ricerca e della scelta del suo oggetto la volontà di una riflessione di natura teorica. Il fatto che questa scompaia nelle trame delle analisi, celandosi negli interstizi di una ricostruzione esegetica o di una descrizione ravvicinata delle opere, non fa che confermare il binomio inscindibile di teoria-storia di cui si nutrono le ricerche dello studioso, e che spesso è all'origine delle stesse.

La seconda direzione, che abbiamo definito *vers le tableau*, trova invece esplicitazione e pieno sviluppo nell'ultima produzione di Marin; quella che, dalla recensione al testo della Alpers¹¹⁴¹ alla relazione presentata un anno dopo per il convegno "Word and Image"¹¹⁴², conduce ai saggi più tardi dedicati all'opacità della pittura¹¹⁴³. Sotto questa insegna Marin porrà la sua ultima raccolta¹¹⁴⁴, e proprio a quest'ultima sembra possibile fare riferimento per sintetizzare una ricerca sempre più tesa ad indagare la pittura nella sua specificità, e a riconoscere nel movimento nella direzione del

¹¹⁴⁰ IDEM, *Le sublime classique: les tempêtes in quelques paysages de Poussin*, cit.

¹¹⁴¹ L. MARIN, *L'éloge de l'apparence*, cit.

¹¹⁴² IDEM, *Mimesis et description*, cit.

¹¹⁴³ IDEM, *The Iconic Text and the Theory of Enunciation: Luca Signorelli at Loreto*, (c. 1474-1484), "New Literary History", vol. XIV, *Renaissance Literature and Contemporary Theory*, n. 3, University of Virginia, Spring 1983, pp. 553-596, ripreso in *Opacité de la peinture*, Ehes, Paris 2006, pp. 21-58; IDEM, *La théorie narrative et Piero, peintre d'histoire*, cit.; IDEM, *Logique du secret et représentation de peinture: sur quelques Annonciations Toscanes à la Renaissance*, Atti del convegno *La cifra e l'immagine*, Falassi ed. Siena 1988, ripreso in *Opacité de la peinture*, (2006), pp. 159-206; IDEM, *Ruptures ou le parcours d'une tête coupée: Jean et Salomé à Prato*, "Cahiers de psychologie de l'art et de la culture", n. 15: *De l'ange, ou comment le fixer, le meurtre*, Ecole Nationale des Beaux-Arts, Paris 1989, pp. 9-28, ripreso in *Opacité de la peinture*, (2006), pp. 207-238; IDEM, *Il corpo divino I. L'incarnazione, l'angelo, la donna*, "Inchiesta XIX", n. 85-86, Dedalo, Bari 1990, pp. 29-33, ripreso in *Opacité de la peinture*, (2006), pp. 159-173; IDEM, *Architecture et représentation: Paolo Uccello au cloître vert de Santa Maria Novella de Florence*, *Symboles de la Renaissance*, III, Press de l'Ecole Normale Supérieure, Paris 1990, pp. 113-136, ripreso in *Opacité de la peinture*, (2006), pp. 95-121.

¹¹⁴⁴ IDEM, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Usher, Paris, 1989; II ed. Ehes, Paris 2006.

quadro la sua condizione di possibilità. Se in questi due attraversamenti, che definiremo I e II, si gioca la possibilità per il discorso di rappresentare il suo irrepresentabile, passa attraverso i percorsi compiuti da questi ultimi anche la possibilità di rispondere alla domanda che, accando al “come” rappresentare, mirava a interrogare l’identità di tale irrepresentabile del discorso.

VII.4 *Traversée I*

Troviamo una chiara indicazione del primo dei due attraversamenti enucleati nel testo che del lungo lavoro sul sublime in pittura aveva costituito l’*incipit*. Un saggio¹¹⁴⁵ dedicato alla celebre *Tempesta* di Giorgione, e totalmente focalizzato, diversamente dai testi a seguire, sul problema teorico della descrizione, qui associata in termini antitetici a una lettura data nell’ultimo livello dell’interpretazione. La centralità di tale oggetto è confermata dall’apertura del saggio, al quale Marin ci introduce attraverso una serie di proposizioni interrogative. Si chiede e chiede al lettore:

“Pourquoi parler d’un tableau, à nouveau? Et souvent, pourquoi en écrire? Dire ce qui en fin de compte ne pourra jamais être complètement, exhaustivement dit; en dire une partie seulement, reparcourir une tranche de temps où ce tableau est revenu comme une hantise, une énigme, un problème, une question; conserver les « minutes » de ce parcours, archiver ces lectures faites, mises en question, reprises, inépuisables, produire des traces de ces lectures, fulgurantes, parfois patientes, besogneuses souvent.”¹¹⁴⁶

Sebbene l’interrogativo sollevato dallo studioso possa risultare legittimato dall’opera presa in esame - perchè parlare ancora dell’enigma della *Tempesta*? -, questo dimostra in realtà l’intenzione di interrogare la descrizione nella sua funzione come nel suo procedere. Al perché indicato

¹¹⁴⁵ IDEM, *Les fins de l’interprétation ou les traversées du regard en une tempête*, cit.

¹¹⁴⁶ L. MARIN, *De la représentation*, cit., p. 180.

nelle prime righe si associa una riflessione sul dove della descrizione. L'utilità della descrizione risulta infatti strettamente legata al punto in cui questa si dovrà collocare, il dove qualificandosi come viatico e ragion d'essere del suo perché, la posizione quale condizione della sua funzione.

Ancora una volta la soluzione sembra darsi nello scarto. Come il sublime della tempesta si dava nell'*entre-deux* delle due tele del *Temps calme* e dell'*Orage*, è nell'intervallo che separa l'opera dal mondo, la tela dal suo spettatore, un quadro dall'altro che dovrà collocarsi la descrizione. *Ni dehors ni dedans, mais tout à la fois dehors et dedans, ou mieux en exergue*. Se vi è un dove della descrizione, un punto in cui essa possa collocarsi, e a partire dal quale possa legittimarsi, questo risiede nell'intervallo che i due sottotitoli che aprono il saggio indicano con i puntini di sospensione; nello spazio, anche in questo caso non misurabile, che intercorre tra “*ceci n'est pas un hors du tableau*” e “*...Ou plutôt ceci est un exergue*”¹¹⁴⁷.

Un margine dunque che vedremo declinato in diverse accezioni, ma che, prima di tutto, ci dice una posizione instabile, e soprattutto si dà come prodotto e conseguenza di uno spostamento. Scegliere di collocare la descrizione *en marge* ha infatti come presupposto l'abbandono di quel punto di vista, esterno e distanziato, dal quale dipendeva la visione esaustiva dell'opera e la possibilità di contemplarla, ossia la teoria della stessa. Proprio in questo abbandono si definisce la prima accezione del margine. Se la descrizione dovrà abbandonare il punto dalla quale dipende la teoria è perché, ci dice Marin, dovrà collocarsi nel margine tra *savoir* e *délectation*, *théorie* e *plaisir*. Il testo della descrizione dovrà scriversi sul margine tra sapere, conoscenza, teoria, sensibilità, passione, affetto, giacché se la teoria indica la contemplazione dell'oggetto, e la *délectation la prise à cet objet* il testo dovrà essere scritto affinché la teoria si compia nella sua *délectation* e la passione, l'affetto dell'occhio, il piacere della sensibilità siano elevati alla contemplazione e rivelati in teoria¹¹⁴⁸. Un bordo utopico dunque, attraverso il quale passa la riconciliazione della sensibilità e dell'*entendement*, e che si configura come un *sym-bolon* con due parti scisse alla ricerca della loro congiunzione¹¹⁴⁹.

¹¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹¹⁴⁸ L. MARIN, *De la représentation*, cit., p. 180.

¹¹⁴⁹ *Ibidem*.

La scelta di abbandonare il punto di vista esterno e stabile, e quella, indicata come fine, di una descrizione chiamata a lavorare nel margine che intercorre tra teoria e *délectation* trova ulteriore conferma nel passaggio terminologico dall'*écrire* al *décrire* indicato da Marin. Uno scivolamento condotto a prezzo dell'aggiunta di una sola consonante, ma che in sé reca lo spostamento da un *écrire*, che implica una ragione e spiega in funzione dei suoi fini, a un *art des moyens* che, facendo *epochè* della sua fine, e lasciando all'oggetto la libertà di venire all'occhio, non si dà altro fine che porre il suo linguaggio all'altezza del suo oggetto¹¹⁵⁰. Passaggio, dunque, da *une écriture* che deriva la sua *maîtrise* dal punto di vista esterno e stabile in cui si colloca a una descrizione che acquisisce l'aspetto di un *détour*, con tutta l'incertezza che il termine reca in sé e che toglie alla descrizione la certezza del suo percorso, come del suo fine.

Difficile non notare la distanza tra una descrizione che negli anni Settanta si associava alla lettura proiettando sull'opera la rete del suo *filet discursif*, a una descrizione, data autonomamente, che rinuncia a qualsiasi posizione di dominio per fare *epochè* davanti al suo oggetto. Tale spostamento è confermato dallo scarto che divide le risposte fornite da Marin al problema relativo al punto a partire dal quale far procedere la descrizione. A tale quesito lo studioso aveva risposto nel 1971 articolando livelli di lettura simili a quelli contenuti nel metodo iconologico, ossia secondo un percorso di complessificazione crescente, che dal riconoscimento dei significanti giungeva alla lettura e all'interpretazione degli stessi¹¹⁵¹. Ritroviamo lo stesso interrogativo a distanza di dieci anni, ma questa volta alla stabilità del punto d'inizio, e alla certezza della direzione si sostituisce il carattere erratico di una *traversée*. Né stasi, né movimento a partire da un punto e in vista di una meta, ma percorso puro, senza origine né fine, che definisce il suo sito a misura di una traiettoria che lo visita senza eleggere dimora¹¹⁵². *Traversée* la cui *démarche* dovrà avere come caratteristica una *légèreté*, da intendere come agilità, rapidità, *art de moyens* un po' imprudente e disinvolta¹¹⁵³.

¹¹⁵⁰ *Ivi*, p. 181.

¹¹⁵¹ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit.

¹¹⁵² IDEM, *De la représentation*, cit., p. 182.

¹¹⁵³ *Ivi*, p. 183.

Quella che si definisce in queste pagine è dunque una descrizione che si sposta dall'asse di una scrittura certa del suo punto di vista come del suo punto di fuga; che si pone in esergo del quadro, per lavorare al margine tra *plaisir* e *savoir*, e fare della sua *démarche* un *détour* privo di origine e fine. Una descrizione che, come accadeva per il sublime della tempesta nei due quadri di Poussin, sembra destinata a collocarsi in un intervallo da attraversare continuamente e *sans cesse*, non esistendo per questa né fini da raggiungere, né percorsi da compiere, ma solo spazi da attraversare.

Come già anticipato, proprio il sublime della tempesta, o meglio quello della *Tempesta* di Giorgione, aveva dato avvio alla ricerca di cui abbiamo cercato di ricostruire i fili e descrivere gli spostamenti teorici. Non stupisce dunque che tra il saggio che apre la serie¹¹⁵⁴ e quello che idealmente la chiude¹¹⁵⁵ si rintraccino precise assonanze, e che la risposta al quesito pittorico circa l'irrepresentabile della pittura faccia eco alla soluzione indicata da Marin per quell'irrepresentabile del discorso che è la pittura¹¹⁵⁶.

Alla luce di queste indicazioni sembra legittimo recuperare la domanda di Marin e chiederci *pouquoi parler à nouveau d'un tableau, de ce tableau?* Per quale motivo scegliere di parlare, come Marin sembra fare in questo saggio, di un quadro come la *Tempesta* sul quale tanta storia dell'arte si era interrogata continuando a sperimentarne la messa a distanza esercitata da questa tela?

In realtà Marin non ne parla, né ne scrive, ma la descrive, e se l'opera di Giorgione diviene oggetto della sua ricerca non è al fine di proporre una nuova interpretazione, da aggiungere alla serie già ricca della storia dell'arte, ma per attraversarla; per misurare la distanza variabile che essa

¹¹⁵⁴ IDEM, *Les fins de l'interprétation ou les traversées du regard en une tempête*, cit.

¹¹⁵⁵ IDEM, *Le sublime classique: les tempête in quelques paysages de Poussin*, cit.

¹¹⁵⁶ Diversamente dai saggi degli anni 1970 e 1981 che esponevano fin dai loro titoli i due temi presi in esame, quelli che aprono e chiudono idealmente la serie ne riportano solamente uno: il saggio dedicato alle due tele del *Temps calme* e de *L'Orage*, sottolinea la soluzione data dall'artista al problema dell'irrepresentabile di una tempesta in pittura, mentre il saggio del 1981 fa della tela di Giorgione lo strumento e l'oggetto di una risposta al quesito circa l'irrepresentabile del discorso. Come se, al di là della priorità logica che questi stabiliscono tra loro, e sulla quale abbiamo avuto modo di riflettere, i due saggi esibissero i fili che tutta la serie tesse in una trama indistinta. Un intreccio che, pur privilegiando il primo dei due, lascia sempre trasparire *en dessous* o *en dessus* la presenza dell'altro, confermando in questo modo non solo la copresenza, ma la vitale interdipendenza della riflessione teorica e della ricerca storico-artistica, l'una non potendo sussistere senza l'altra, l'altra avendo bisogno dell'una per costruire il suo oggetto e verificare le proprie analisi.

stabilisce con lo spettatore, quella cui essa tiene, a mo' di difesa, ogni interpretazione; per eleggerla quale paradigma del nostro modo di guardare e analizzare le opere; per costruire una descrizione in grado di seguire gli sguardi che la percorrono e ci raggiungono al di là del suo margine.

La descrizione di Marin si dà infatti nello scarto rispetto all'interpretazione che della stessa aveva dato Edgar Wind¹¹⁵⁷. Uno scarto che, sarà bene precisare, non si misura nelle conclusioni cui essi giungono, ma nel punto di partenza che uno sceglie e l'altro nega, e ancora, nel fine che uno esclude e verso il quale l'altro conduce. È nella differenza che intercorre tra punto e non luogo, tra il punto a partire dal quale Wind costruisce la sua interpretazione e il non luogo che Marin assume per la sua descrizione, che si misura infatti la distanza tra percorso e lettura, tra la lettura data dal primo e la descrizione offerta dal secondo, tra il percorso della *lecture/écriture* e il *détour* della descrizione.

L'indagine di Edgar Wind ha il suo punto d'avvio nelle due colonne mutile che compaiono nel secondo piano a sinistra del quadro. Due colonne prive di fine e di funzione, nelle quali proprio per questo motivo lo studioso riconosce un indice di senso; due figure in cui il senso insiste, che attirano lo sguardo per condurre l'interprete alla sua fine. Il loro non senso architettonico infatti è per Wind indice del loro valore emblematico, nonché viatico per la comprensione del senso allegorico dell'opera. Il fatto che queste non abbiano altra funzione se non quella di ergersi coraggiosamente di fronte a una tempesta incipiente rinvierebbe infatti a una fortezza che una lunga tradizione associava alla colonna, e che avrebbe nel soldato posto in primo piano la sua traduzione umana. È da queste due figure dunque che Wind inizia il suo attraversamento del quadro; due colonne che si danno come punto d'avvio di un'indagine che conduce velocemente alla fine, facendo dell'interpretazione un percorso condotto a grandi passi sulla superficie del quadro¹¹⁵⁸. Un percorso che, per la stabilità del suo punto d'avvio e la sicurezza del suo incedere, non ha nulla del carattere erratico della descrizione proposta da Marin. Ciò che quest'ultimo ci propone infatti non è un percorso, ma un *détour*; attraversamento puro, avente quale unica

¹¹⁵⁷ E. WIND, *Giorgione's Tempesta, with Comments on Giorgione's Poetic Allegories*, Oxford, Clarendon Press, 1969.

¹¹⁵⁸ L. MARIN, *De la représentation*, cit., p. 184.

guida gli sguardi plurali che l'opera reca in sé e che ne definiscono la struttura: quelli evidenti o silenziosamente celati, quelli interni al suo racconto o che ne oltrepassano lo spazio per raggiungere lo spettatore.

Se inizio c'è nella descrizione di Marin, e di punto d'avvio si può parlare, questo dovrà essere rintracciato in uno sguardo percorso nella sua traiettoria e rapidamente abbandonato alla ricerca del suo destinatario, come di altri sguardi che a questo si sovrappongono, e di cui esso stesso è alternativamente l'interlocutore e l'oggetto. Attraversamento continuo di una descrizione data senza inizio perché senza fine, e che riconosce nella pluralità il paradigma del suo procedere.

La descrizione di Marin comincia dallo sguardo che l'opera gli porge nella figura della donna posta a destra del quadro; sguardo attraverso il quale la rappresentazione si presenta nella sua dimensione riflessiva, e che interroga l'autore in quanto interlocutore della sua enunciazione. A partire da questa relazione a due la rete non può che complicarsi, passando dalla donna all'uomo, dallo sguardo che la donna ci porge a quello che l'uomo pone sulla donna, e di cui quest'ultima non sembra essere consapevole; dallo sguardo di cui Marin è oggetto in quanto spettatore, a quello che questi pone sul quadro attraverso l'uomo che è figura della nostra contemplazione, e che lateralizza con il suo sguardo la relazione di profondità indicata dal primo.

Dal proscenio, in cui si trovano entrambe le figure, l'attenzione del descrittore scivola rapidamente al secondo piano. Dopo essere passato dalla posizione di interlocutore di una relazione a due, a quello di spettatore esterno di una relazione a tre che lo vede al tempo stesso come visto e vedente, questi è presto richiamato alla sua posizione di interlocutore unico dallo sguardo che gli rivolge il guardiano pietrificato nell'architettura posta alle spalle dell'uomo. Secondo tropo, accanto alla donna, in cui si dà lo sguardo del quadro; nuova Medusa che fissa lo spettatore senza poterlo pietrificare poiché lei stessa ipnotizzata da quel gioco di riflessione che ha nel quadro la sua superficie riflettente. Immune alla sua potenza *médusant*, il descrittore procede nel suo *détour*, rintracciando proprio all'aplomb del guardiano dato nell'architettura lo sguardo iscritto nella maschera grottesca posta tra le gambe dell'uomo; uno sguardo ancora una volta rivolto alla donna, ma che diversamente dal disinteresse iscritto nella prima

lateralizzazione tradisce nella sua erezione l'emozione determinata dalla visione. Altro rappresentante del mio sguardo sul quadro dunque, ma che questa volta mi dice il mio desiderio di vedere, e la passione iscritta nell'atto della mia contemplazione¹¹⁵⁹.

Dallo sguardo che la donna gli rivolge in quanto spettatore, e che questo non può non ricambiare, pena il mancato funzionamento del dispositivo quadro, la descrizione di Marin si configura dunque come il racconto di un *détour* condotto al ritmo degli sguardi; attraversamento puro di uno sguardo sollecitato da quelli, diversi e divergenti, che l'opera gli rivolge, e al tempo stesso interrogato nella sua attività *regardante* da quelli che questa stabilisce al suo interno.

Tutto ciò trova conferma nelle parole con cui Marin definisce la descrizione. Afferma infatti:

“(D)écrire un tableau, ce tableau, c’est chercher des regards, tracer leur sens, inscrire leur traversée”¹¹⁶⁰

E ancora

“Écrire le tableau, d(écrire) ce tableau, c’est d’abord chercher du regard, des regards multiples, pluriels, secrets, scellés dans la texture et les figures de l’œuvre peinte, parce que les regards sont des traversées pures, génératrices d’un espaces pluriels et singuliers”¹¹⁶¹

Parole importanti che marcano la distanza da una descrizione che nel 1970 era interrogata in quanto primo discorso condotto sull'immagine, e che qui, a undici anni di distanza, si configura come l'essenza stessa, *le tout*, se non addirittura il fine dell'analisi dell'opera d'arte.

Sarà importante in questo senso analizzare l'associazione descrizione-sguardo espressa da Marin, e questo non solo perché la natura del secondo

¹¹⁵⁹ Questa riflessione testimonia un'ulteriore approfondimento della ricerca intrapresa agli inizi degli anni Settanta. Se nel saggio dedicato al *Paesaggio con uomo ucciso da un serpente* lo studioso dichiarava l'intenzione di rivelare le strutture storico-culturali che fanno ombra alla presunta innocenza del nostro sguardo, il saggio preso in esame mira a disvelare il desiderio di ordine pulsionale che si iscrive nella presunta purezza della nostra contemplazione. Cfr. L. MARIN, *Sublime Poussin*, cit., pp. 35-36.

¹¹⁶⁰ L. MARIN, *De la représentation*, cit., p. 194.

¹¹⁶¹ *Ivi*, p. 195

risulta indicare il carattere della prima - la descrizione derivando dallo sguardo il suo fine come il suo modo di procedere -, ma anche e soprattutto perché nell'associazione di tali termini si iscrive il superamento delle posizioni che nel 1970 associavano la descrizione alla lettura, modellando su quest'ultima l'oggetto e il modo di procedere della prima.

Dire che descrivere è riconoscere gli sguardi iscritti nell'opera e seguirne gli attraversamenti, vuol dire accettare di rinunciare alla *maîtrise* di una griglia di lettura a favore di un *détour* senza inizio né fine. Per di più non si potrà riconoscere uno sguardo senza ricambiarlo, quest'ultimo presupponendo un contatto tra l'osservatore e il suo interlocutore destinato a porre entrambi nella duplice posizione di *regardant* e *regardé*, *sujet* e *objet*. Se Marin parla di sguardo e non di occhio ciò non è infatti riconducibile esclusivamente alla differenza che intercorre tra la pluralità del primo e l'unicità del secondo, tra la variabilità dell'uno e la fissità dell'altro, ma anche, e forse soprattutto, allo scarto che intercorre tra il rapporto complesso che il primo stabilisce con il suo oggetto e quello dominante con cui il secondo lo sussume, per la differenza tra l'umiltà del secondo e la *maîtrise* del primo. La descrizione che Marin ha in mente, e di cui questo come altri testi recano testimonianza, si definisce e si costruisce infatti come *un échange de regards*, un intreccio di sguardi: quelli che l'opera ci rivolge, e di cui dovremo cercare di seguire i percorsi, e quelli, più o meno innocenti, più o meno interessati, più o meno legittimi che noi porteremo sull'opera conformemente alla *légèreté* invocata in apertura.

Nello scarto che divide l'*oeil* du *regard* sembra dunque possibile rintracciare gli estremi di un percorso che dai testi degli anni Settanta conduce a quelli degli anni Ottanta, la centralità dell'occhio figurando la posizione di uno spettatore all'origine di una descrizione associata alla lettura e intesa come griglia proiettata sul quadro, il carattere di interscambio proprio del *regard* rinviando diversamente alle caratteristiche di una descrizione da intendere come attraversamento puro. Il fatto che Marin si sia occupato spesso negli anni Ottanta di riconoscere nell'opera gli indici pittorici dell'enunciazione come della fruizione¹¹⁶² confermano in

¹¹⁶² L. MARIN, *Figure della ricezione nella rappresentazione pittorica moderna*, in "Carte Semiotiche", *Semiotica della Ricezione* (1986), pp. 23-35; ripreso in *De la représentation*, cit., pp. 313-328; trad. it. in *Della rappresentazione*, Meltemi, Roma 2001, pp. 155-175;

questo senso un'attenzione dello studioso, oltre che per l'opera nella sua specifica modalità significante, per lo sguardo che questa gli porge e invita a porgerle.

Proprio a tale sensibilità per lo sguardo, unitamente alla volontà di ridefinire la descrizione nei suoi caratteri come nei suoi fini, va dunque ricondotta l'attenzione di Marin per l'opera di Giorgione. Lungi dall'essere oggetto di una nuova interpretazione, questa si qualifica nella pagine dello studioso quale paradigma di ciò che la percezione di un quadro è, e la contemplazione dello stesso implica; strumento di una riflessione destinata a oltrepassare tanto l'opera quanto l'arte rappresentativa, giacché emblema di ciò che la descrizione è e la lettura non può. Se attraverso la rete di sguardi che i personaggi si scambiano l'opera ci dice di una percezione che è al tempo stesso contemplazione e *désir*, i limiti che questa impone alla lettura permettono allo studioso di enucleare in negativo i caratteri della descrizione. In questo senso l'opera svolge una funzione analoga a quella che aveva assolto il tema della tempesta nella produzione di Poussin, la tempesta o il sublime della tempesta rappresentando i viatici di una riflessione che lo studioso e l'artista conducevano, ognuno da par sua, circa oggetti e limiti dei propri strumenti. Come infatti la riflessione circa l'irrepresentabile della tempesta nasceva dal desiderio di un'indagine che permettesse al pittore di ricavare dai limiti che il tema imponeva alla pittura l'identità della stessa, l'analisi dell'opera di Giorgione risponde a un'urgenza interna alla ricerca di Marin, mentre i fallimenti che l'opera impone all'interpretazione divengono il viatico attraverso il quale passa una dichiarazione di ciò che la descrizione è e può.

Nonostante sia stata più volte oggetto d'analisi l'opera continua a sospendere qualsiasi interpretazione, *médusant* lo sguardo che lo spettatore le rivolge e che lei stessa chiama a colloquio. Oltre a contenere una storia di *suspence*, come dimostrano l'arrivo del lampo o il *déroulement* stesso del *récit*, l'opera è anche e prima di tutto soggetto di sospensione; oggetto al quale io sono sospeso, che mi sospende interrogandomi in questa stessa sospensione; oggetto che è là e non è là, mostrato come nascosto; quadro

IDEM, *Le cadre de la représentation*, in "Cahiers du Musée National d'Art Moderne", *Art de voir; art de décrire II*, Centre G. Pompidou, Paris, 1988, pp. 62-81; ripreso in *De la représentation*, cit., pp. 342-363; trad. it. in *Della rappresentazione*, cit., pp. 196-221.

segreto che sfida l'interpretazione del segreto di ciò che vuol dire o che il pittore vuol mostrare, ma che esaurisce la sua sostanza nascosta segregando i segreti del suo nascondersi¹¹⁶³.

Le indicazioni teoriche circa la descrizione che costellano il saggio preso in esame trovano espressione pratica in un testo che precede di qualche anno quelli considerati fino a questo momento. Mi riferisco a *Détruire la peinture*¹¹⁶⁴, un testo che, nonostante la data precoce, si dà come un attraversamento puro, rendendo ragione del carattere al tempo stesso problematico e leggero¹¹⁶⁵ con cui lo studioso era solito procedere nella sua ricerca. La struttura, come le analisi dettagliate che lo compongono, riportano in effetti alcuni dei caratteri con i quali, nel saggio dedicato alla *Tempesta* di Giorgione, Marin definiva la descrizione; in particolare i due concetti di *marge* e *traversée* che di questa definivano il *locus* e la direzione.

Si colloca nel margine tra due opere un testo che ha nella *Medusa* del Caravaggio e nei *Pastori d'Arcadia* di Poussin il duplice oggetto della sua indagine; nel margine tra teoria e *délectation* una ricerca che nell'analisi ampia e dettagliata delle due opere tradisce l'*affect* dello studioso per i suoi oggetti, dichiarando nell'enunciazione del suo *je* e del suo *moi* il suo carattere autobiografico¹¹⁶⁶. Margini, quelli concreti delle opere prese in esame o quelli più eterei delle attitudini con le quali si è soliti considerarli, entro i quali si costruisce una descrizione che è attraversamento puro e *échange de regards*; percorso senza inizio né fine, condotto al ritmo degli sguardi che queste propongono, sollecitano, subiscono.¹¹⁶⁷

Conformemente a quanto esprimerà di lì a tre anni¹¹⁶⁸, l'analisi di Marin è prima di tutto *traversée* tesa al riconoscimento degli sguardi: da quelli

¹¹⁶³ L. MARIN, *De la représentation*, cit., p. 199.

¹¹⁶⁴ IDEM, *Détruire la peinture*, cit.

¹¹⁶⁵ Il termine non dovrà essere inteso nel senso di superficiale, ma letto in relazione alla *légèreté* auspicata dallo studioso.

¹¹⁶⁶ L. MARIN, *Détruire la peinture*, cit., p. 8.

¹¹⁶⁷ Vero e proprio *détour* senza direzione, come dichiara lo stesso Marin, il quale ci invia a non cadere nell'errore di riconoscere nell'opera di Caravaggio il termine di un itinerario di cui l'opera di Poussin costituirebbe l'inizio, l'uno e l'altro essendo tanto interscambiabili quanto sostituibili. Cfr. *Ivi*, p. 7.

¹¹⁶⁸ IDEM, *Les fins de l'interprétation ou les traversées du regard en une tempête*, cit. La conferenza, pubblicata nel 1981, fu pronunciata nel 1980 in occasione del convegno *Les fins de l'homme à partir du travail de Jacques Derrida* tenutosi a Cesisy la Salle (23 juillet-2 août 1980).

complessi e plurali che circolano entro la superficie del quadro e che legano i personaggi del paesaggio arcadico, a quello unico, frontale, fatale che la Medusa stabilisce con il suo interlocutore, sia esso Perseo, lo spettatore o il suo stesso riflesso. *Traversée* che si lascia guidare dagli sguardi di cui rintraccia i percorsi, e che a quegli sguardi risponde, come dimostra il fare agile, leggero, a tratti imprudente con cui lo studioso interroga le opere, il modo in cui le fa dialogare, o ancora il sistema di relazioni che vi costruisce. Alla *traversée* che gli sguardi costruiscono all'interno dell'opera, e che il descrittore sarà chiamato a riconoscere, si sovrappone la *traversée* che quest'ultimo conduce attraverso il suo discorso. Tutto il testo di Marin si qualifica non a caso come un attraversamento della pittura *par le discours*¹¹⁶⁹; testo che trasforma la pittura in discorso, che la *détourne dans le langage*. *Façon de prendre langue avec l'image* - dirà Marin recuperando un'espressione di Damisch - che dà la misura della distanza tra una descrizione/lettura che lavora sul quadro al fine di lessicalizzarla, e una descrizione che fa della *langue*, del suo *discours* il veicolo di un dialogo in cui l'opera è l'interlocutore e non più l'oggetto. L'intero testo diviene una descrizione; la descrizione un attraversamento che, alla ricerca degli sguardi, sovrappone la trasformazione operata da un discorso che chiama in causa altri testi, altri quadri, entro i quali l'opera transita e la riflessione oscilla. Scambio senza origine né fine, volto a percorrere ciò che vede, trasformando ciò che attraversa.

Se di traduzione si potrà ancora parlare questa non sarà più quella che una descrizione associata alla lettura doveva all'evidenza del suo oggetto (primo livello di leggibilità, pre-iconografico) o all'interpretazione del suo testo (secondo livello, iconografico), quanto piuttosto la traduzione del *bruit* che l'opera suscita e di cui essa stessa partecipa. Il rumore che si produce nella nostra testa al momento della visione di un'opera - quest'ultima conducendo al frammento di una storia, all'inizio di un poema, all'eco di una conversazione, dati come sollievo momentaneo alla sofferenza irrimediabilmente legata al piacere della visione di forme e colori assemblati sulla tela -, ma anche *bruit visuel* che si impossessa del nostro occhio al

¹¹⁶⁹ Marin precisa che tale discorso è quello scritto del testo pubblicato, ma anche quello degli schemi, dei disegni, delle brutte realizzate nel corso di cinque anni. Cfr. L. MARIN, *Détruire la peinture*, cit., p. 7.

momento della contemplazione di un quadro, e che fa in modo che su questo se ne sovrapponga un altro, e un altro ancora, in una catena di associazioni e opposizioni potenzialmente infinita¹¹⁷⁰.

Un *bruit* dunque che riempie il margine tra l'opera e lo spettatore, facendo di un intervallo neutro un campo di forze in cui i due interlocutori agiscono, e che di quello scambio reca le tracce. Un *bruit* che, in quanto ostacolo alla comunicazione, rompe i rapporti stabili tra testi e opere, ma che nella continuità del suo fluire oltrepassa i margini, lasciando che un quadro si sovrapponga a un altro, che un frammento si associ a un altro. *Bruit* che, pur essendo ostacolo alla comunicazione, diviene veicolo di un senso più alto che - come accadeva nel dittico del *Temps calme* e de *L'Orage* - si dà in un intervallo apparentemente privo di senso, e che potremo cogliere - come già sperimentava lo spettatore delle due tele - solo nell'attraversamento continuo e ripetuto di quello scarto. Un *bruit* che resiste all'articolazione perché al di qua (o al di là) delle parole e dei significati, ma che non per questo si rivela privo di senso. Il carattere informe della sua materia acustica non solo lega ciò che è apparentemente scisso, ma è esso stesso il mezzo attraverso il quale si propagano le forze che legano le opere e che ci legano alle opere; materia che colma un intervallo, e condizione per il passaggio di un senso che si dà al di là (o al di qua) delle tradizionali vie di comunicazione.

Alla luce di tali considerazioni sembra possibile formulare una prima risposta alle due domande che la riflessione sull'irrappresentabile del discorso aveva lasciato emergere. Sollecitati dalla duplice indagine condotta da Marin ci eravamo chiesti a cosa potesse corrispondere tale irrappresentabile del discorso, e in quale modo fosse possibile rappresentarlo.

Alla prima domanda risponderemo che tale irrappresentabile del discorso non sarà il senso inteso come segreto disvelato da una lettura condotta al suo ultimo livello - come si era cercato di fare con la *Tempesta* di Giorgione - quanto piuttosto il non senso di un *bruit* che l'opera suscita, e in cui essa stessa è avvolta. Irrappresentabile del discorso perché per sua stessa natura al di là della comunicazione e delle sue regole, ma che lo studioso potrà

¹¹⁷⁰ L. MARIN, *Détruire la peinture*, cit., p. 8.

rendere - come Poussin aveva fatto con la tempesta - attraverso les *ruses* proprie del suo strumento. Digressioni, anacoluti, paradossi, asinteti sono infatti alcune delle *ruses* alle quali il descrittore dovrà fare riferimento affinché il discorso attraversi la pittura e il quadro il linguaggio¹¹⁷¹.

Ritroviamo dunque un attraversamento che rinvia alla descrizione data come *traversée*, mentre la natura dei due poli entro i quali oscilla definisce un nuovo rapporto tra visibile e leggibile. Ciò che i testi dei primi anni Settanta stabilivano come lessicalizzazione immediata, e condizione per il passaggio al senso, diviene qui scambio alla pari tra due termini che si trasformano al momento del loro attraversamento reciproco. All'ordine gerarchico si sostituisce un rapporto di interscambio, alla griglia della lettura l'intreccio della descrizione.

Chiamata ad abbandonare la stabilità del suo punto di vista e la la certezza del suo punto di fuga a favore di una *traversée* senza origine né fine; a costruire con l'opera un dialogo che, senza alcuna ambizione di *maîtrise* o interpretazione, si esaurisce in un intreccio destinato a trasformarle entrambe, la descrizione riceve in queste pagine una nuova legittimazione. Collocata in un non luogo da attraversare, *en marge* tra *plaisir* e *savoir* la descrizione sarà infatti chiamata a rendere il *bruit* che l'opera suscita e che il discorso amplifica.

Alcuni dei caratteri enucleati hanno precise corrispondenze nel pensiero di Damisch, a conferma delle assonanze che il pensiero dei due studiosi mostra, ma non dichiara, e che la scelta di un terreno quale la descrizione ha l'obiettivo di mettere in evidenza.

Rispetto a una descrizione intesa come interpretazione, percorso rapido che nel suo punto d'avvio dà già l'indicazione del suo fine, quando non lo deriva da quest'ultimo, Damisch si era espresso fin dagli anni Settanta. Nel saggio dedicato al *Mosé* di Michelangelo, indicativamente intitolato *Le gardien de l'interprétation*¹¹⁷², lo studioso opponeva a una descrizione viziata dal pregiudizio del senso, alle dipendenze di un'interpretazione dalla quale riceveva il suo potere di definizione, quella analitica condotta al filo

¹¹⁷¹ L. MARIN, *Détruire la peinture*, cit., p. 9.

¹¹⁷² H. DAMISCH, *Le gardien de l'interprétation*, in "Tel Quel", 44 (hiver 1971), pp. 70-84, e 45 (printemps 1971) pp. 82-96; riedito in *Y voir mieux, y regarder de plus près*, cit., pp. 285-320.

dell'osservazione. La descrizione analitica dell'opera di Michelangelo fornita da Freud¹¹⁷³ serviva in questo senso a disvelare gli errori iscritti nell'interpretazione datane da Panofsky¹¹⁷⁴, mentre l'analisi della funzione biblica assegnata a Mosé al momento delle consegna delle due versioni delle tavole faceva del profeta scolpito da Michelangelo il guardiano di un'opera destinata a sottarsi a qualsiasi interpretazione; l'emblema di un'opera anteriore a qualsiasi parola e resistente a qualsiasi interpretazione.

L'ostilità di Damisch nei confronti dell'interpretazione anticipa di circa un decennio quella che Marin avrebbe formulato al cospetto dell'opera di Giorgione. Proprio al cospetto di quest'ultima i due studiosi tornano tuttavia ad incrociare i loro percorsi: la critica formulata da Marin nei confronti dell'interpretazione datane da Wind fa eco infatti a quella che Damisch muoverà, qualche anno più tardi, alla *Tempesta interpretata* di Salvator Settis¹¹⁷⁵. Comune ai due studiosi è la critica di una descrizione modellata sull'interpretazione, sicura del suo procedere come dell'esautività del suo fine, poiché mossa dal bisogno di trovare un senso in grado di rendere tollerabile la visione.

Un altro punto sul quale i percorsi dei due studiosi si incontrano riguarda la modalità con cui la descrizione dovrà procedere. La *traversée pura* che Marin indicava come viatico e condizione stessa della descrizione rinvia infatti, per l'abbandono del punto di vista che presuppone e la *démarche* critica che la caratterizza, al *déplacement* fisico ed ermeneutico che Damisch auspicava al cospetto delle opere d'arte. Questo era stato il motore della mostra organizzata a Rotterdam nell'estate del 1997, e lo stesso definisce il ritmo e il carattere di molte descrizioni prodotte dallo studioso. Emblematica in questo senso quella fornita, negli stessi anni Ottanta, al cospetto delle tre tavole di Urbino, Baltimora e Berlino¹¹⁷⁶, e ben presto estesa a una serie che, dalle tavole di Brunelleschi, passando attraverso le

¹¹⁷³ S. FREUD, *Der Moses des Michelangelo*, cit.

¹¹⁷⁴ E. PANOFSKY, *Il movimento neoplatonico e Michelangelo*, in *Studi di iconologia*, Einaudi Torino, 1999, pp. 236-319.

¹¹⁷⁵ H. DAMISCH, *L'image dans le tableau*, in *Actualité des modèles freudiens. Langage-image-pensée*, colloque de la "Revue internationale de psychopathologie", sous la dir. de P. Fedida et D. Widlöcher, Paris, PUF, pp. 39-54.

¹¹⁷⁶ H. DAMISCH, *Les voir, dis-tu, et les décrire*, in "Versus" (Bologne), 29 (mai-août); riedito in *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion 1987; ed. it. *L'origine della prospettiva*, Guida, Napoli 1992, pp. 287-321.

opere di Jan Van Eyck, Carpaccio e Velázquez¹¹⁷⁷, giunge agli studi di Picasso, in uno spostamento continuo dell'autore e della posizione relativa del suo oggetto che ben rende il dialogo che questi intesse con le opere.

Façon de prendre langue avec l'image che rinvia alla *traversée de la peinture par le discours* di cui parlava Marin per il carattere erratico del suo incedere, per la presenza ineliminabile di ciò che questi definiva *je d'énonciation*¹¹⁷⁸ e Damisch *mise du sujet*, e ancora per la libertà che Marin iscriveva sotto il titolo della *légèreté*¹¹⁷⁹ e giustificava con un "imaginons"¹¹⁸⁰, e che nel suo carattere analitico Damisch non tarderà a qualificare come motore delle sue stesse ricerche¹¹⁸¹.

Su una descrizione così legittimata, ridefinita nei suoi caratteri oltre che nei suoi fini, le posizioni di Damisch¹¹⁸² e quelle acquisite da Marin dalla fine degli anni Settanta sembrano trovare precise corrispondenze. Corrispondenze che, sarà giusto precisare, giungono al termine del percorso di emancipazione compiuto da Marin rispetto a una semiologia di matrice linguistica, e che indicano una direzione della sua ricerca che troverà conferma e pieno sviluppo nei testi pubblicati di lì a qualche anno.

Proprio questi testi, gli ultimi in ordine cronologico della produzione di Marin, saranno oggetto della nostra indagine. Vi ritroviamo infatti: l'esemplificazione della seconda tipologia di attraversamento indicata in apertura come soluzione al problema della descrizione; l'espressione più compiuta dell'interesse per la dimensione opaca della pittura che già alla fine degli anni Sessanta metteva in tensione le sue posizioni semiologiche; e ancora il punto di maggior contatto con la posizione semiotica espressa da Damisch all'inizio degli anni Settanta.

¹¹⁷⁷ IDEM, *L'origine della prospettiva*, cit. pp. 387-458.

¹¹⁷⁸ L. MARIN, *Détruire la peinture*, cit., p. 8.

¹¹⁷⁹ Per esemplificare il suo modello di *légèreté* Marin fa riferimento alle parole con cui Nietzsche aveva descritto la figura di Zarathoustra: "Zarathoustra le danseur, Zarathoustra le léger, qui fait signe avec des ailes, prêt à l'envol, qui appelle tous les oiseaux, agile et prêt, divinement léger. Zarathoustra qui-dit-vrai, ni impatient ni absolu, qui aime les bonds et les écarts...". Cfr. IDEM, *Lectures traversières*, cit., p. 15.

¹¹⁸⁰ IDEM, *De la représentation*, cit., p. 194.

¹¹⁸¹ Lo dimostrano i suoi studi sulla *Madonna del parto* di Piero della Francesca, o quello, mai compiuto, sulla cappella di San Brizio a Orvieto. Per un'analisi approfondita di questi testi rinvio al capitolo VIII.

¹¹⁸² Per un'analisi approfondita della posizione di Damisch in relazione a questa problematica rinviamo ai parafrasi VII.6-VII.9.

Prima di passare all'analisi del secondo tipo di *traversée*, sarà utile sfruttare l'intervallo che separa i due paragrafi per aprire l'analisi fin'ora condotta a una prospettiva più ampia. Una prospettiva trasversale, che dall'analisi condotta dallo studioso sulla descrizione conduce al cuore della sua riflessione, indicando il ritmo della sua *démarche* e il carattere del suo incedere.

Per questo motivo propongo di collocare in esergo, tra la prima e la seconda tipologia di attraversamento enucleata, un breve rinvio all'ultimo testo pubblicato da Marin prima della sua scomparsa; un testo indicativamente intitolato *Lectures traversières*¹¹⁸³.

Della raccolta, composta per lo più di saggi dedicati a opere testuali, sottolineeremo in particolare il titolo e quello che potremo definire il suo frontespizio: il primo indicando il carattere plurale della raccolta e la natura trasversale delle analisi che lo compongono, il secondo funzionando al tempo stesso come chiave del testo, e emblema del modo di procedere assunto dallo studioso lungo l'intero corso della sua produzione.

In realtà nello stesso frontespizio troviamo la ragione del titolo: oltre, e forse prima di essere l'aggettivo che qualifica le letture contenute nella raccolta, *traversière* è il nome della strada alla quale Marin dedica l'analisi che apre il testo e ne stabilisce il *la*. Ci potremo chiedere per quale motivo Marin abbia attribuito un valore emblematico a una strada secondaria¹¹⁸⁴, che, è lui stesso a dirlo, non ha né tratti che possano meritare l'attenzione di uno scrittore, né elementi in grado di giustificare la sosta di un turista che si trovi ad attraversarla.

In effetti l'attenzione di Marin per la Rue Traversière non era data né dalle tracce storiche di cui questa avrebbe potuto conservare memoria, né dagli aspetti pittoreschi che il tempo presente avrebbe potuto attribuirle, quanto piuttosto dalla sua ambiguità topografica.

“Sans origine ni fin, sans commencement ni achèvement, sans départ ni arrivée, sans cause ni but, la Rue Traversière se borne à traverser: elle passe à travers la

¹¹⁸³ L. MARIN, *Lectures traversières*, Albin Michel, Paris 1992.

¹¹⁸⁴ La Rue traversière si trova a Parigi nel XII arrondissement, compresa tra Rue Faubourg- Saint-Antoine e Quai de la Rapée.

ville [...]. Elle n'a pas de sens ou des directions autres que celui ou celle que le promeneur lui accorde temporairement; direction segmentée, sens fragmenté qui, dans l'espace de sa « rection », n'est pas le sien propre"¹¹⁸⁵.

Proprio per questi caratteri Marin vi riconosce l'emblema del suo modo di attraversare testi e descriverli; figura di quel percorso che dodici anni prima auspicava come *traversée pur sans origine ni fin*¹¹⁸⁶; visualizzazione della quarta dimensione di luogo che la lingua latina esprimeva attraverso la preposizione *qua*, e che Marin adotta per esplicitare il carattere spaziale delle sue ricerche.

Tale preposizione compariva già nel saggio dedicato alla *Tempesta* di Giorgione¹¹⁸⁷, e se già lì serviva a marcare la distanza rispetto al modo di procedere assunto da Wind qui torna per indicare, in modo ancora più esplicito, lo scarto tra una descrizione che assume tale *qua/à travers* come origine e direzione, se non addirittura fine del suo procedere, e una lettura ordinata a un modello di viaggio che oscilla tra l'*ubi* e il *quo*, tra l'inizio e la fine, per ritrovare al termine ciò che aveva presupposto all'inizio

Se il viaggio si dà in effetti come trasformazione della topica dell'origine nella topica dell'arrivo, come dialettica tra la certezza di un punto d'arrivo e la direzione di un obiettivo, il *qua* definisce una dimensione che non indica né stasi, né movimento verso un obiettivo, ma percorso puro, senza origine né fine; percorso che definisce il suo sito a misura della traiettoria che lo attraversa senza eleggervi dimora¹¹⁸⁸.

Nella preposizione latina *qua*, e nella funzione urbanistica della Rue Traversière trovano dunque risposta le due domande circa l'inizio e la fine della ricerca: alla domanda "*par où commencer?*"¹¹⁸⁹ risponderemo attraverso il non luogo di un *à travers*; al "*jusqu'où menerait un parcours sans but ni commencement?*"¹¹⁹⁰ fornirà risposta la natura di una strada che si dà come traversa, strada "*plus courte que le grand chemin*"¹¹⁹¹, e proprio

¹¹⁸⁵ L. MARIN, *Lectures traversières*, cit., p. 10.

¹¹⁸⁶ IDEM, *De la représentation*, cit., p. 182.

¹¹⁸⁷ *Ivi*, p. 183.

¹¹⁸⁸ L. MARIN, *Lectures traversières*, cit., p. 14.

¹¹⁸⁹ IDEM, *De la représentation*, cit., p. 181.

¹¹⁹⁰ IDEM, *Lectures traversières*, cit., p. 11.

¹¹⁹¹ *Ivi*, p. 15.

per questo in grado di condurre “à un lieu auquel le grand chemin ne mène pas¹¹⁹²”.

Se la Rue Traversière assume un valore emblematico nella ricerca di Marin non è infatti solo per la sua ambiguità topografica, ma anche per il carattere marginale che deriva dalla sua natura di traversa. Mentre dalla prima deriva la capacità di visualizzare una descrizione intesa come *traversée pure*, la seconda getta luce su alcuni degli oggetti privilegiati della ricerca di Marin, così come sulla *démarche* metodologica adottata dallo stesso. Il suo carattere laterale ricorda l’interesse dello studioso per i margini, siano essi la *lisière* di un testo, la cornice di un quadro o il frontespizio di un’edizione; il suo essere strada di passaggio rende il percorso compiuto da quest’ultimo attraverso i diversi ambiti disciplinari, come la scelta di collocare le sue descrizioni al margine tra *plaisir* e *savoir*, unendo la passione del narratore alla precisione dell’erudito. Ma è sicuramente nella sua distanza dai grandi assi viari che la Rue Traversière trae la possibilità di cogliere uno degli aspetti più importanti del pensiero di Marin, o meglio del suo modo di procedere. La marginalità della traversa rispetto alle arterie principali del tessuto urbano dicono infatti la scelta dello studioso di collocarsi à *l’écart* dei metodi stabiliti, *ni dehors, ni dedans*, ma ancora una volta *en exergue*; attento a provarne la validità su oggetti difformi, traendo da tale posizione obliqua, come dal continuo spostamento del punto di vista la possibilità di riconoscere limiti e nuovi campi d’indagine - quelli che una visione frontale e una piana applicazione non avrebbero permesso di individuare¹¹⁹³.

Se è lecito parlare di un metodo, o meglio di uno stile del pensiero di Marin questo sembra dunque essere ben sintetizzato dalla Rue Traversière. Una strada che per il suo carattere ora marginale, ora trasversale fa eco alle prospettive laterali di Pieter Saenredam cui Damisch faceva riferimento per esplicitare il suo modo di procedere¹¹⁹⁴, e che proprio per questo disvela un’importante convergenza. Sebbene infatti non esista un luogo in cui i due

¹¹⁹² *Ibidem*.

¹¹⁹³ Questo era accaduto con la semiologia: lungi dal considerare automaticamente valida l’applicazione al campo pittorico di categorie modellate sul campo linguistico Marin si era preoccupato di misurarne la trasformazione una volta impiegate in ambito pittorico. Tale passaggio non solo aveva gettato luce sull’impossibilità di una piana trasposizione, ma aveva aiutato la stessa semiologia ad emanciparsi progressivamente dalla matrice linguistica.

¹¹⁹⁴ Y. BOIS, *A conversation with Hubert Damisch*, cit., p. 11.

studiosi abbiano esplicitato il loro confronto, e i loro oggetti d'indagine siano stati tendenzialmente diversi; malgrado esistano dei punti in cui i percorsi dei due studiosi sembrano incontrarsi, e le posizioni teoriche giungere a evidenti convergenze, è nella scelta di oltrepassare frontiere metodologiche e disciplinari, nello spostamento continuo del punto di vista, come nella libertà di tale movimento che si riscontra la più grande assonanza.

Tutto ciò trova conferma nelle parole con cui dalle pagine di "Le Monde" Damisch rendeva l'ultimo saluto all'amico da poco scomparso. Una pagina delicata, sinceramente commossa e commovente, che rende ragione della stima per un collega e dà voce al silenzio con cui questi avevano avvolto, nel corso degli anni, i loro pur intensi scambi. Di lui e della sua produzione Damisch scriveva:

“Une oeuvre traversière plutôt que diagonale comme l'étaient ses lectures, et comme l'est la Rue proche de son domicile, dont il a su si bien écrire. Une oeuvre des confins, qui n'aura cessé de travailler sur les frontières, le marge, le bord, la lisière entre les multiples domaines où il aura su s'aventurer au grand damn parfois de ceux qui s'en voulaient les propriétaires. Une oeuvre de traverse comme il aimait à dire, avec tous les effets qui s'en suivent de raccourcis, mais aussi de courts-circuits.”¹¹⁹⁵

VII.5 *Traversée II*

Ciò che abbiamo definito come attraversamento II fa riferimento alla seconda e diversa legittimazione della descrizione rintracciata in alcuni saggi più tardi della produzione di Marin. La domanda che percorre questi testi giustifica il loro inserimento nella linea che aveva condotto lo studioso a riconoscere nell'opera di Poussin l'interlocutore di una riflessione circa la descrizione, mentre la risposta che questi lasciano emergere sembra indicare per la stessa un'ulteriore possibilità. Una prova di tale continuità deriva dal fatto che all'interno dei testi fin'ora considerati, e più precisamente nei

¹¹⁹⁵ H. DAMISCH, *Le philosophe Louis Marin. Une œuvre traversière*, in "Le Monde" (dimanche 1^{er}- lundi 2 novembre 1992), p. 15.

primi anelli della catena qui ricostruita, si dà l'origine di un'indagine che trova il suo pieno sviluppo alla fine degli anni Ottanta.

Nel saggio dedicato al *Paesaggio con uomo ucciso da un serpente* - quello più prossimo alle tesi espresse negli *Études sémiologiques* e a una semiologia di matrice linguistica - l'opposizione paesaggio-racconto, ricavata dall'analisi comparata delle descrizioni prese in esame, diviene base di una dicotomia che apre l'associazione descrizione-lettura teorizzata all'interno dello stesso saggio.

Dopo aver notato infatti come le descrizioni prese in esame si soffermino tutte sul racconto, lasciando nella generalità la trattazione del paesaggio, Marin stabilisce un parallelismo tra le opposizioni binarie *paysage vs discoursivité, homme vs nature* proprie del piano del contenuto, e quelle *déscription vs récit, figurativité vs discoursivité* relative al piano dell'espressione¹¹⁹⁶. Associa dunque la descrizione al paesaggio, dissociando in questo modo quest'ultimo da una lettura destinata a raccontare la storia. Un'associazione dunque, quella della descrizione-paesaggio, molto indicativa giacché, non solo apre una faglia nel binomio descrizione/lettura, ma stabilisce una differenziazione dei loro oggetti d'indagine che è condizione per una ridefinizione della descrizione.

Proprio al cospetto dell'arte olandese del Seicento, che del paesaggio aveva fatto un genere tutt'altro che subordinato, Svetlana Alpers¹¹⁹⁷ avrebbe avanzato di lì a qualche anno la possibilità di una storia dell'arte intesa come arte della descrizione: *Art of describing*, o come indica la traduzione francese *Art de dépeindre*, il senso dell'impresa risiedendo proprio nello scarto tra i titoli scelti per le due edizioni. La sostituzione apparentemente impropria dei due termini (*describing-dépeindre*) reca infatti in sé un'associazione dell'atto del pittore a quello dello storico dell'arte che dice una descrizione che si vuole prossima alla pittura, e che di lì a poco giungerà a riconoscere in quest'ultima il suo oggetto specifico.

Al testo della Alpers Marin dedicherà nel 1986 una recensione¹¹⁹⁸ che fin dalle prime battute traduce la stima dello studioso per un'opera di cui mira a sottolineare l'importante lezione teorica. Riconosce infatti nel suo titolo

¹¹⁹⁶ L. MARIN, *Sublime Poussin*, cit., p. 40.

¹¹⁹⁷ S. ALPERS, *The art of describing*, Chicago University Press, 1983.

¹¹⁹⁸ L. MARIN, *L'éloge de l'apparence*, in *De la représentation*, cit., pp. 235-250.

l'espressione di un modello teorico e metodologico valido ben al di là dell'arte olandese del XVII secolo indicata dal sottotitolo. Pur trovando il suo modello in un'arte socialmente e storicamente determinata, e derivando i suoi elementi cognitivi dalle pratiche scientifiche ad essa contemporanee, la fecondità euristica di tale modello sarebbe infatti destinata ad oltrepassare la storicità del suo oggetto¹¹⁹⁹. Come dimostra lo scarto tra il titolo e il sottotitolo, l'impresa della Alpers si colloca all'incrocio tra principi teorici, postulati metodologici e procedure analitiche di grande generalità epistemologica e la particolarità storico culturale di un oggetto specifico¹²⁰⁰. Se tale duplice piano è sicuramente un merito della Alpers - i tratti del suo modello non essendo derivati in astratto da qualche struttura significativa, ma dalla storia - ciò non impedisce che questi oltrepassino i limiti storici che ne sono all'origine, per acquisire una validità generale. Sebbene dedotto da un'arte storicamente determinata, e definito per opposizione ad un'arte altrettanto circoscritta, quale quella italiana del Rinascimento, il modello proposto dalla Alpers oltrepassa dunque tanto i limiti storici dell'arte olandese del Seicento, quanto quelli di un'arte del racconto per immagini. Oltre ad estendere la sua validità al cospetto di tutte le immagini non albertiane¹²⁰¹, Marin vi riconosce infatti un modello consegnato alla storia dell'arte a beneficio dello studio degli oggetti visivi in generale¹²⁰², oltrepassando in questo modo tanto la realtà storica dell'arte olandese, quanto l'insieme di cui essa farebbe parte in opposizione all'arte italiana. Del contro modello, che la Alpers aveva elaborato a partire da un'arte la cui prima caratteristica è di essere descrittiva, e i suoi quadri non finestre, ma superfici, Marin trattiene le due categorie di descrizione e superficie. Due categorie che spesso si sovrappongono nel testo della studiosa nell'espressione superficie della descrizione, ma che concernono, specifica Marin, più direttamente l'una il versante iconico, l'altra l'ambito del linguaggio e il suo aspetto discorsivo¹²⁰³.

¹¹⁹⁹ IDEM, *De la représentation*, cit., p. 235.

¹²⁰⁰ *Ivi*, p. 236.

¹²⁰¹ *Iv*, p. 237.

¹²⁰² *Ivi*, p. 235.

¹²⁰³ L. MARIN, *De la représentation*, cit., p. 238.

A partire da queste due categorie Marin interroga il testo della Alpers, ma, cosa più importante ai fini della nostra indagine, su di esse fonda lui stesso un nuovo modo di considerare l'arte e raccontarla.

La categoria della superficie, che la Alpers deduce dal contesto della pittura olandese del Seicento attraverso il riferimento alla teoria kepleriana della visione e alla tecnica della camera oscura, diviene per Marin chiave di volta di una nuova storia dell'arte. Richiamo a un'evidenza, che conduce lo studioso a parlare di *retour à la surface*, inducendo lo stesso a riconoscere in tale nozione la parola d'ordine valida al di là dei confini storico artistici o geografici del suo oggetto¹²⁰⁴. Si domanda non a caso se tale piano non narrativo, non albertiano, non classico non vada preso in considerazione in ogni immagine pittorica; e lo fa citando un artista che, di quella tradizione narrativa dalla quale la Alpers intendeva prendere le distanze, era rappresentante emblematico. Parla di Poussin, - lo stesso artista citato dalla Alpers quale rappresentante di una tradizione che aveva privilegiato il prospetto all'aspetto - e la sua collocazione in questo contesto è prova dell'ampia validità di quella categoria. La definizione della pittura fornita dall'artista francese ricorda infatti un'arte che, al di là dei soggetti, ha nelle forme e nei colori i suoi strumenti, nella superficie il suo presupposto. Le sue parole dimostrano in questo senso una consapevolezza che gli artisti condividevano al di là della tradizione storico artistica d'appartenenza, e della quale la storia dell'arte doveva prendere coscienza.

Marin parla di ritorno alla superficie e in questa indicazione c'è l'invito a ritornare alla pittura, a quel livello non più nascosto o profondo, anzi in superficie, ma dimenticato; livello in cui si scoprono le condizioni specifiche della rappresentazione pittorica - quelle che in termini kantiani

¹²⁰⁴ *Ivi*, p. 243. La stessa superficie nella quale Marin riconosce uno dei lasciti teorici più importanti del testo della Alpers sarà oggetto di una dura critica da parte di Didi-Huberman. La valorizzazione delle superfici realizzata dalla Alpers dimenticherebbe secondo lo studioso quello spessore in cui la pittura mostra se stessa e opacizza la sua presunta trasparenza. Sebbene a una prima analisi tale critica contribuisca a rendere ancora più evidente lo scarto tra il piano di cui parlava Damisch, e la superficie cui continuava a fare riferimento Marin, passa attraverso tale osservazione la possibilità di precisare il senso con il quale quest'ultimo intendeva recuperare tale categoria. La critica di Didi-Huberman impone infatti di ricordare come il ritorno alla superficie auspicato da Marin non supponga né l'adesione alla presunta trasparenza del segno, né il rigetto della qualità materiale della pittura. Della superficie questi sottolinea il valore fisico, mentre il ritorno alla stessa si rivela funzionale al recupero di quell'opacità cui lo studioso dedicherà l'ultima parte delle sue produzioni. Cfr. DIDI-HUBERMAN, *Question de détail, question de pan*, in *Devant l'image*, cit., pp. 287-288.

definiremo le sue condizioni di possibilità¹²⁰⁵ -, in cui la pittura viene alla luce e si dà a vedere.

Per cogliere tale livello sarà necessario, specifica Marin, che l'analista si avvicini al quadro per guardarlo molto da vicino, *presque trop près*, e che successivamente se ne allontani per considerarlo da lontano, *presque trop loin*, il discorso dell'analista derivando proprio da tale oscillazione la possibilità di farsi¹²⁰⁶.

Se tale avvicinamento è condizione per il ritorno alla superficie, e dunque alla pittura, è anche vero che in questo stesso movimento si disvela il carattere aporetico della descrizione. Per dimostrare gli effetti prodotti da tale avvicinamento sulla descrizione Marin fa riferimento a un testo di Pascal in cui l'osservazione particolareggiata di un paesaggio campestre si confronta con la possibilità di rendere la stessa progressione attraverso il mezzo linguistico.

“Une ville, une campagne, de loin c'est une ville et une campagne, mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes des formis, à l'infini. Tout cela s'enveloppe sous le nom de campagne¹²⁰⁷”.

Nelle condizioni dell'esperienza che Pascal propone il movimento di avvicinamento ha per effetto di cancellare i dati costitutivi della rappresentazione albertiana, come della nostra volontà di rappresentazione. Mentre l'atto di immobilizzarsi per la contemplazione in un punto di vista, quello di limitare la distrazione dello sguardo nella cornice di una finestra, fino al calcolo dell'*optimum* della visione costituiscono infatti i cardini di un programma che mira al dominio e all'appropriazione della natura, la *mise en mouvement* del punto di vista, modificando sito di visione, inquadratura e distanza, lascia all'oggetto la possibilità di dissolversi nella proliferazione delle sue singolarità infinite, privando il soggetto di qualsiasi *maîtrise*. Oggetto in dispersione dunque, che sfugge alla nostra sintesi visiva, e che la stessa descrizione non potrà dire se non ricorrendo al nome generico di

¹²⁰⁵ L. MARIN, *De la représentation*, cit., p. 244.

¹²⁰⁶ *Ibidem*.

¹²⁰⁷ *Ivi*, p. 245.

“infinito”, o ai termini plurali delle convenzioni linguistiche. Il carattere definito di questi ultimi, e i loro confini certi permetteranno infatti di porre fine al movimento della infinita differenza, di coprire l’infinita e infima singolarità di ogni cosa.

Se dunque superficie e descrizione costituiscono le due categorie che Marin ricava dal testo della Alpers la sua analisi non fa che marcare lo scarto tra la superficie della descrizione e la descrizione della superficie; tra una superficie data come oggetto dell’osservazione, e una descrizione - sia essa iconica o discorsiva - che trova legittimità teorica e stabilità cognitiva nell’adesione al paradigma filosofico del convenzionalismo. Al problema della superficie della descrizione nella sua relazione al linguaggio¹²⁰⁸ si unisce dunque quello relativo al rapporto tra una superficie cui l’autore invitava a ritornare e nella quale riconosceva il cardine di una nuova storia dell’arte, e una storia dell’arte che avrebbe dovuto rinunciare a dirla. L’approssimazione alla tela, data come condizione della sua appropriazione, determina infatti la rottura degli strumenti con i quali la disciplina è solita lavorare. Se l’approssimazione alla superficie pittorica pone la descrizione a contatto con un eccesso incommensurabile alle sue categorie sarà importante capire se tale eccesso, dato per mancanza, definisca la fine della descrizione, o se diversamente questo non possa costituire il fine di una descrizione rinnovata nel suo oggetto oltre che nei suoi strumenti.

Propongo di riconoscere in tale approssimazione il carattere di quell’attraversamento di secondo tipo che, accanto alla *traversée du regard*, ci sembra definire il nuovo volto della descrizione. Un’approssimazione che presuppone, come abbiamo già notato, l’abbandono del punto di vista a partire dal quale le figure sono riconoscibili e dunque dicibili, e implica l’attraversamento di quello spazio tra spettatore e quadro che è garanzia della leggibilità di quest’ultimo. L’intervallo che, tenendo a distanza l’opera, permette allo spettatore di sovrapporre la sua griglia iconica e discorsiva dovrà essere attraversato nella direzione di quella superficie in cui le rappresentazioni delle cose perdono le parole che le designano, come i contorni che le identificano, e la descrizione fa prova di un eccesso e di una mancanza, dell’eccesso dato nella mancanza. Proprio la perdita determinata

¹²⁰⁸ L. MARIN, *De la représentation*, cit., p. 246.

dall'attraversamento di tale intervallo costituisce infatti la condizione per prendere coscienza di ciò che la pittura è e la descrizione può, o meglio dell'essenza di una pittura di cui una nuova descrizione cercherà di rendere ragione.

Natura della pittura e limiti della descrizione costituiscono non a caso i due oggetti dell'intervento pronunciato da Marin in occasione del primo convegno internazionale dedicato al rapporto tra parola e immagine¹²⁰⁹. A un solo anno di distanza dalla recensione al testo della Alpers l'attenzione dello studioso si sofferma sulla *mimesis* e la descrizione, analizzando la loro natura e il loro rapporto. La riflessione prende avvio dall'analisi critica dei due postulati posti alla base della fantasmatica della rappresentazione: quello che riconosce nell'immagine il doppio della cosa e quello, strettamente legato al primo, che considera il nome come traduzione trasparente dell'immagine. Due concetti che postulano un'identica logica del linguaggio e dell'immagine, legittimando il desiderio di uno scambio senza profitto né perdite destinato a negare qualsiasi turbolenza tra i due domini¹²¹⁰. A dispetto della presunta trasparenza delle immagini alle cose, Marin fa notare come l'immagine lavora su somiglianze e dissomiglianze, facendo mostra delle sue risorse e dei suoi effetti proprio nella variazione dell'identico che essa realizza. La rappresentazione si giocherebbe infatti, secondo lo studioso, tra duplicazione e sostituzione, e cosa più importante, fornirebbe un supplemento al suo modello. Già Platone aveva riflettuto in merito a tale scarto, riconoscendo negli effetti sensibili e passionali esercitati dall'immagine i caratteri in grado di supplire le inevitabili carenze ontologiche di quest'ultima rispetto al suo modello.

La consapevolezza delle somiglianze dissimili dell'immagine, così come il riconoscimento della qualità pragmatica della stessa permettono dunque a Marin di cancellare il fantasma dell'immagine come doppio della cosa, offrendo il presupposto in grado di problematizzare il secondo dei postulati enucleati. La presunta trasparenza delle immagini alle cose conduceva infatti, se non addirittura legittimava, l'illusione della immediata traduzione verbale delle immagini. Contro tale illusoria trasparenza si erano misurati tutti quei teorici e retori del discorso, da Gorgia a Fontanier, che avevano

¹²⁰⁹ L. MARIN, *Mimesis et description*, cit.

¹²¹⁰ IDEM, *De la représentation*, cit., p. 253.

ricercato a lungo figure del discorso in grado di ritrarre le cose in modo così vivace da avere l'impressione di vederle intendendone la descrizione¹²¹¹. In realtà, fa notare Marin, nessuna descrizione verbale duplicata dalla macchina mimetica dell'immagine riuscirà a rendere conto delle oscure forze della presentazione della rappresentazione¹²¹².

Al di là delle descrizioni efrastiche, che stabiliscono con l'immagine uno scambio di natura quasi poetica, la traduzione verbale indicata dal secondo postulato getta luce su un rapporto con l'opera che giunge alle più recenti riflessioni metodologiche della disciplina storico-artistica. Secondo Marin sarebbe possibile riconoscere una traccia di questa illusoria immediatezza nello stesso modello d'analisi proposto da Panofsky nel 1932, e successivamente ripubblicato come introduzione agli *Studies* del 1939. Nel saggio dedicato alla descrizione e interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa¹²¹³ Panofsky escludeva infatti la possibilità di una descrizione puramente formale, fondando tale impossibilità sull'evidenza nominale dell'immagine per un uomo educato a un illusionismo rappresentativo. Il dispositivo mimetico determinerebbe infatti, secondo lo studioso, una trasparenza transitiva così perfetta che parole, sostantivi, predicati si imporrebbero immediatamente e naturalmente al discorso descrittivo, pena la caduta nel non senso. L'adesione più o meno volontaria a tale postulato avrebbe portato Panofsky a occultare quello che, con implicito rinvio al *Capolavoro sconosciuto* di Balzac, Marin definisce *chair opaque de la peinture*¹²¹⁴; tratti, colori, figure puramente formali che Panofsky esclude prima e sovrainterpreta poi, reintegrandoli all'interno di un livello iconologico in cui giocano quali indici di un senso dell'essenza¹²¹⁵. Scartati al livello fenomenologico-descrittivo, perché privi di senso, tali elementi diventano al termine dell'analisi documenti del senso unitario della

¹²¹¹ L. MARIN, *De la représentation*, cit., p. 255.

¹²¹² *Ivi*, p. 256.

¹²¹³ E. PANOFSKY, *Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa*, in *La prospettiva come forma simbolica*, cit., p. 216.

¹²¹⁴ L. MARIN, *De la représentation*, cit., p. 257. Di questo implicito riferimento non resta traccia nell'edizione italiana del saggio. Traducendo infatti con "massa opaca" la *chair opaque* del testo originario (ed. it. 2001, p. 126), l'edizione italiana elimina il rinvio al *Capolavoro sconosciuto* di Balzac, impedendo in questo modo di ricollocare il saggio all'interno del contesto culturale che, proprio del romanzo e della dimensione carnale della pittura aveva fatto l'emblema di un nuovo modo di considerare l'arte. (Cfr. H. DAMISCH, *Le dessous de la peinture*, cit.; G. DIDI-HUBERMAN, *La peinture incarnée*, cit.)

¹²¹⁵ L. MARIN, *De la représentation*, cit., p. 257.

concezione del mondo. Essi producono senso in quanto contribuiscono a costruire, con i nomi del senso fenomeno e i saperi culturali del senso significazione, il senso dell'essenza di una cultura. Marin parla non a caso di esclusione dell'infra-pre-iconografico e reinterpretazione dello stesso nel sovra-post-iconologico, riconoscendo in questo duplice movimento l'indice di una descrizione che si nutre di una concezione mimetico-transitiva dell'opera d'arte ed è fortemente viziata da un'esigenza interpretativa¹²¹⁶.

A sedici anni dalla pubblicazione degli *Études sémiologiques*, e a quasi vent'anni dalla stesura del saggio che di quella raccolta costituiva l'apertura¹²¹⁷ Marin sembra chiudere i conti con un modello che, come abbiamo cercato di dimostrare, aveva costituito più o meno direttamente la struttura della semiologia della pittura che questi si proponeva di elaborare. In questo senso le parole pronunciate da Marin nel 1987 hanno un duplice valore: all'analisi, diretta e dichiarata, del metodo panofskiano si affianca la riflessione indiretta sulla semiologia della pittura elaborata dall'autore alla fine degli anni Sessanta. La mancanza riscontrata nel metodo teorizzato dallo studioso di Hannover infatti non solo fa eco a un'insoddisfazione che Marin manifestava fin dagli anni Settanta, ma fornisce l'esplicitazione del motivo che poneva in tensione il modello semiologico elaborato. Tale spostamento sembra confermato dal fatto che, per dimostrare l'insufficienza descrittiva propria del metodo iconologico, Marin chiama in causa un'opera, *Vanité* di Philippe de Champaigne, che compariva già nella raccolta del 1971¹²¹⁸, ma con una funzione opposta a quella per la quale lo studioso torna a considerarla. L'opera che nella raccolta serviva ad esemplificare la distinzione tra i primi due livelli di leggibilità, articolando il passaggio da una riconoscibilità fenomenica degli oggetti alla lettura allegorica degli stessi, diviene qui banco di prova sul quale misurare i limiti di una descrizione ancorata al linguaggio, nonché il viatico per l'analisi di quell'eccesso dato nella mancanza del nome.

Mentre nel saggio del 1969 la fedele rappresentazione pittorica dei tre oggetti era garanzia della leggibilità degli stessi, e quest'ultima presupposto di una lettura allegorica data come complessificazione della prima, la

¹²¹⁶ *Ibidem*

¹²¹⁷ IDEM, *Éléments pour une sémiologie picturale*, cit.

¹²¹⁸ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., pp. 89-90.

pregnanza visiva dell'opera diviene in questo caso punto d'avvio di una lettura caratterizzata da un movimento inverso e una complessificazione di altra natura. La direzione verso la quale muove non è infatti il senso allegorico o simblico fuori dall'opera, ma la superficie sulla quale quest'ultima si fa e si dà a vedere; superficie alla quale Marin ci aveva invitato a ritornare, e che qui acquisisce il carattere di uno sfondo nero contro il quale il *filet discursif* non potrà fare altro se non misurare l'insufficienza dei suoi predicati.

Seguendo il modello elaborato da Panofsky procederemo, ci dice Marin, dapprima al riconoscimento degli oggetti rappresentati; la lista dei nomi esibiti nel quadro attraverso l'elenco scritto di una *mimesis* esatta offrirà al nostro sguardo e alla nostra lingua l'insieme del quadro. Proseguiremo allungando la lista dei tre nomi di predicati classificatori e modificatori, sviluppando in questo modo, per incassamenti successivi, la transitività rappresentativa dell'opera. Passeremo dunque dalla generalità dei nomi alla particolarità del loro potere di designazione, giungendo all'identificazione della singolarità della figura dipinta, fino al nome proprio di ciò che essa rappresenta, ossia il quadro. Ma a questo punto, si chiede Marin, interrogando tanto lo studioso che di tale *filet* aveva riconosciuto immediatezza e necessità, quanto il se stesso che agli inizi degli anni Settanta aveva associato la descrizione alla lettura, e questa a una rete da apporre al quadro:

“notre filet nominal de liste descriptive à mailles tissées de plus en plus fines, en tableau à enveloppement de plus en plus serré, nous ramène-t-il tout le tableau dans son nom?¹²¹⁹”

E prosegue interrogando lo sfondo sul quale le figure si stagliano e i nomi figurati si distaccano. Che dire, si chiede, del fondo che le fa emergere come lista figurata se non che questo non rappresenta niente? Fondo nero in rimanenza, o meglio in eccedenza rispetto al potere di nominazione, in cui tuttavia tutto questo potere trova il suo impulso. Un fondo che non rappresenta niente, e si presenta come niente; autopresentazione pura, in cui

¹²¹⁹ L. MARIN, *De la représentation*, cit., p. 259.

si dà quella scissione tra opacità e trasparenza della rappresentazione nella quale, e attraverso la quale passa la via che conduce a quel senso più alto dato al di là dell'iconografico perché aperto al di qua del pre-iconografico¹²²⁰. Un senso più alto non perché più profondo e segreto, ma perché più prossimo alla specificità della pittura; alla specificità della pittura che si dà in quella superficie cui ci aveva ricondotti l'analisi della Alpers, e in cui Marin aveva riconosciuto il cardine di una nuova storia dell'arte.

Si conferma dunque il duplice valore del testo preso in esame: se la critica di alcuni aspetti del modello panofskiano conferma la sua importanza ai fini dell'esame della fortuna e dei possibili superamenti del metodo iconologico, il testo ha il pregio ulteriore - e per noi maggiore - di gettare luce sullo stesso pensiero di Marin. Attraverso la critica della mancanza iscritta nel metodo panofskiano si dichiara in particolare un'attenzione per il significativo della pittura che Marin aveva manifestato fin dagli albori della sua produzione. Ciò che nel 1971 poneva in tensione il suo modello semiologico, determinando l'instabilità delle sue procedure d'analisi, torna a distanza di sedici anni con una nuova consapevolezza, e la sua esplicitazione corrisponde all'implicita presa di distanza dalle posizioni semiologiche assunte dallo stesso tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta.

Sembra difficile non riconoscere nel *filet* gettato sulla tela, cui Marin riconduce il modello descrittivo panofskiano, un tacito rinvio al modello di lettura descritto da Schefer e, almeno in parte, assunto dallo stesso Marin; difficile non cogliere le analogie tra una rete a maglie sempre più strette da sovrapporre al quadro e una lettura chiamata ad articolare la continuità dell'opera nella griglia dei suoi significati; tra una maglia discorsiva funzionale alla lettura e una descrizione chiamata a lessicalizzare l'opera fino a farla svanire nella trama nitida dei suoi schemi. Ciò che accomuna la rete gettata sulla tela, la griglia di lettura teorizzata da Schefer, come la lessicalizzazione espressa da Marin è tanto la funzione che queste assolvono, quanto ciò che le stesse tralasciano o lasciano cadere tra le maglie. In tutti e tre i casi si tratta di dedurre la forma dall'informe attraverso i mezzi del linguaggio, mentre ciò che cade tra le maglie è quel

¹²²⁰ *Ibidem.*

niente che è pittura, quella *chair opaque* di cui forse il linguaggio non potrà rendere ragione.

Se dunque il modello descritto da Panofsky fa eco a quello teorizzato e messo in atto dallo stesso Marin tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, la critica formulata da quest'ultimo nei confronti dello studioso di Hannover suona come l'implicita autocritica della posizione semiologica assunta in quegli anni, o meglio come l'esplicitazione di ciò che già allora determinava la sua insofferenza e i continui spostamenti. La mancanza propria del modello descrittivo elaborato da Panofsky permette a Marin di dare voce a un interesse per ciò che negli anni Settanta definiva significativa della pittura, e che ora qualifica, con ben altra consistenza, *chair opaque de la peinture*. Un interesse che fu causa di una tensione e origine di un percorso al termine del quale si colloca tanto l'elogio della Alpers quanto la critica a Panofsky, l'invito a ritornare alla superficie come ad indagare l'infra-pre-iconografico.

Svolge una funzione simile all'opera di Philippe de Champaigne il già citato testo di Pascal. Anche quest'ultimo possiede in effetti un duplice valore: se da un lato costituisce lo strumento verbale attraverso il quale Marin mostra i limiti di un modello descrittivo, passa attraverso lo stesso la critica di un modello semiologico di matrice linguistica, nel quale si dà un'ulteriore presa di distanza dello studioso rispetto ad alcune posizioni che avevano condizionato il suo stesso pensiero.

Come l'opera di Philippe de Champaigne il testo di Pascal compariva già nella raccolta del 1971¹²²¹, ma anche in questo caso con una funzione leggermente diversa. Nel saggio *Cartes et figures de la terre* il brano era strettamente legato al contesto culturale di riferimento; in particolare a quella *Logica* di Port Royale di cui svelava contraddizioni, e all'interno della quale apriva importanti faglie. Nell'economia del nuovo saggio il testo è diversamente, e al tempo stesso, esempio di una descrizione pura, e critica del presupposto che la legittima. Nell'elenco formulato dal filosofo si dà in effetti l'emblema di una descrizione intesa come metaclassificazione; sequenza, orientata dal generale al particolare, realizzata attraverso la subordinazione di una lista di predicati sempre più ricca a un'unità

¹²²¹ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 166.

inglobante; esempio di una descrizione che, dopo aver operato la conversione per *mimesis* e nominazione delle forme nelle cose corrispondenti, le scompone nelle parti che le costituiscono, secondo un gioco di incassamenti gerarchizzati miranti a costruire l'enunciazione nominale di un'individualità¹²²². Nello stesso momento in cui ne fornisce una rappresentazione emblematica il testo fornito da Pascal mette in discussione il modello di una descrizione portata a reificare nelle cose e nelle loro immagini, così come nel loro processo di costituzione, la gerarchia strutturale propria del linguaggio. Il testo supporta in questo senso la critica della perfetta reversibilità tra *mimesis* e descrizione dalla quale Marin aveva fatto procedere la sua riflessione. Sembra tuttavia difficile non riconoscere nelle parole del pensatore del XVII secolo, e soprattutto nella scelta di queste ultime, lo strumento di una critica indiretta nei confronti di una semiologia che aveva tentato a lungo di trasporre in campo pittorico categorie proprie della linguistica.

Lo stesso Marin si era interrogato in merito a tale trasposizione nella sua raccolta del 1971¹²²³, denunciando il carattere improprio di tale trasposizione attraverso l'analisi della sorte che spetterebbe ai segni linguistici una volta entrati a far parte del campo pittorico. In relazione a tale problema lo studioso manifestava già dagli anni Settanta una posizione critica che si univa all'interesse per il significante, e insieme a quest'ultimo determinava tanto l'instabilità del suo modello semiologico, quanto l'apertura a percorsi di ricerca che avrebbero trovato piena esplicitazione qualche decennio più tardi. Nel testo del 1971 Marin avanzava infatti la proposta, ancora discreta, di spingere l'analisi oltre il segno, nella direzione delle sottounità¹²²⁴. Queste ultime non possedevano nell'intenzione dello studioso nessuno dei caratteri dei costituenti e delle varianti cui Benveniste riconduceva la gerarchia strutturale del linguaggio, essendo tese ad indagare ciò che, coerentemente alla temperie semiotica di quegli anni, definiremo significante della pittura; un significante nel quale sembra possibile riconoscere il livello plastico di cui avrebbe parlato Greimas di lì a qualche

¹²²² L. MARIN, *De la représentation*, cit., p. 261.

¹²²³ Lo dimostra il sottotitolo, *Écriture peintures*, scelto per la raccolta.

¹²²⁴ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 25.

anno, e che Marin stesso definirà a distanza di vent'anni come la *chair opaque* data come eccesso della descrizione.

Quello che sembra delinarsi è dunque un percorso che dalle sottounità espresse alla fine degli anni Sessanta giunge, vent'anni più tardi alla proposta di un livello infra-pre-iconografico in grado di rendere la *chair opaque de la peinture*; un percorso coerente, condotto secondo una progressiva degradazione della forma nell'informe, sostituendo a delle entità nelle quali sembra ancora possibile riconoscere un contorno, e che nella loro dizione dichiarano ancora il retaggio linguistico, la *défiguration* di una pittura data nel suo carattere informe.

Proprio l'accettazione di tale carattere costituisce a mio avviso l'indice più prezioso dell'avvenuta emancipazione dello studioso dalla linguistica. Mentre infatti nel testo del 1971 l'interesse per il significante della pittura passa ancora attraverso il riferimento alle opere di Paul Klee¹²²⁵, vent'anni più tardi la specificità della pittura è indicata attraverso una definizione - *chair opaque* - modellata su un capolavoro sconosciuto che nel suo carattere informe anticipava molta produzione contemporanea¹²²⁶.

Proprio tale percorso conduce Marin a fare del testo di Pascal il presupposto critico della descrizione di una veduta di Delf realizzata da Vermeer¹²²⁷. Sulla scia dell'osservazione ravvicinata della campagna fornita dal primo, Marin costruisce una descrizione che lo conduce lì dove nel 1971 non aveva osato spingersi, ma verso cui già tendeva; verso quell'informe che è non senso e ancor prima pittura. Un non senso che Panofsky aveva escluso dal campo di possibilità della descrizione¹²²⁸, e verso il quale diversamente Marin aveva manifestato la sua attrazione fin dagli anni Settanta¹²²⁹. Il vincolo semiotico-linguistico che nel 1971 lo aveva portato a ripiegare verso lidi più sicuri, impedendogli di oltrepassare la distanza di sicurezza al di qua della quale si danno forme riconoscibili e segni dicibili, risulta rotto da un desiderio di approssimazione che, a ogni passo, toglie in termini di riconoscibilità e dicibilità ciò che restituisce in termini di sensazioni e

¹²²⁵ *Ivi*, pp. 39-43; 80-83 ; 94-99.

¹²²⁶ La stessa arte con la quale, come abbiamo visto, molta semiotica avrà difficoltà a misurarsi. Cfr. cap. VI. 3.b

¹²²⁷ J. VEERMER, *Veduta di Delf* (1658 ca.), L'Aja, Mauritshuis.

¹²²⁸ E. PANOFSKY, *La descrizione e l'interpretazione del contenuto*, in *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, cit., pp. 216-217.

¹²²⁹ L. MARIN, *Études semiologiques*, cit., p. 62.

visibilità. A misura che Marin avvicina il suo occhio alla superficie della tela la forma si sgrana, la rete nominale si disfa, come se la visione della pittura avesse come condizione l'accettazione di un silenzio, e la sua appropriazione fosse inversamente proporzionale alla possibilità di renderlo. Eppure, nonostante questi limiti, nessuno saprebbe riconoscere nelle parole di Marin una descrizione meno legittima dell'opera di Vermeer:

“De loin, Delf, c'est une ville, une campagne, de loin, de haut de cette colline où c'est placé le peintre - je pense ici à certains analyses de Svetlana Alpers dans son beau livre *The Art of Describing* ; de loin à une certaine distance du tableau, où s'est placé le regardeur-descripteur, c'est Delf. Mais voulez-vous définitivement décrire, exactement voir? Approchez-vous, n'arrêtez pas de vous approcher, ce sont des maisons, des tuiles, des herbes, des fourmis...que votre regarde soit celui d'un myope, d'un hypermyope... ce ne sont plus tuiles, herbes, fourmis qui viennent remplir les listes de prédicats du nom...mais de petites gouttes de rouge, de vert, et de blanc, de grands empâtements bleus et jaunes, des à-plats onctueux, des pans, un petit pan jaune, de courtes hachures colorées...de l'informe en instance de figurabilité, tout le travail des touches, des poils de la brosse, les gestes de la main, le corps du peintre en peinture¹²³⁰”

Le parole di Marin fanno eco a quelle con cui Goncourt descriveva i colori senza nomi delle tele di Chardin¹²³¹, o quelle più recenti con cui Godwing parlava dell'assemblaggio di luci e colori di alcune opere di Vermeer¹²³². Accanto alla prossimità alla pittura, le pagine di questi ultimi testimoniano infatti la comune volontà di superare i limiti degli strumenti linguistici, come i contorni dell'identità fenomenica degli oggetti rappresentati, il tutto

¹²³⁰ IDEM, *De la représentation*, cit., p. 263.

¹²³¹ “C'est un verre d'eau entre deux marrons et trois noix; regardez un peu plus longtemps, puis reculez-vous de quelque pas, le verre tourne, c'est du verre, c'est de l'eau [et non plus un verre d'eau] c'est la couleur sans nom faite de la double transparence du contenu et du contenant. À la surface de l'eau, au fond du verre, c'est le jour même qui joue, tremble et se noie. Les gammes les plus tendres, les variations les plus fines du bleau tournant au vert, une infinie modulation d'un certain gris gluaque, cristallin et vitreux, une touche partout rompue, des lueurs s'éveillant dans des ombres, de pleines lumières posées comme un doigt sur le bord du verre, c'est tout ce qu'on voit en s'approchant de la toile”. Cfr. L. MARIN, *De la représentation*, cit., pp. 263-264.

¹²³² “Vermeer a presque l'air de ne pas se soucier, ou même de ne pas savoir ce qu'il est en train de peindre. Comment désigne-t-on dans le langage des hommes ce prisme de lumière ? Est-ce un nez ? Est-ce un doigt ? Que savons-nous de sa forme ? Rien de tel importe à Vermeer, le monde conceptuel des noms et du savoir est oublié, rien ne le concerne sauf ce qui est visible, la valeur, la touche de lumière.” Cfr. S. ALPERS, *Art de dépeindre*, cit., p. 83.

al fine di rendere la carne opaca della pittura. Ciò che Marin denuncia è l'insufficienza dei circostanzianti d'infinità, i quali, così come non dicono la ricchezza e la varietà della natura, non sono in grado di rendere la pittura nella sua specificità. Gli incassamenti classificatori e le liste terminano, i nomi finiscono, le figure e le sue parti presto si confondono, e al silenzio dell'interruzione del discorso fa eco l'informe di un'immagine data nel suo non senso, nella sua carne opaca¹²³³.

Nella recensione al testo della Alpers Marin aveva parlato della necessità di passare dalla denominazione dei contenuti alla concettualizzazione della maniera di coglierli e fissarli sulla tela¹²³⁴; a distanza di un anno la sua posizione si radicalizza. Proporrà infatti l'elaborazione di categorie poste a fondamento di una descrizione tesa a indagare quell'al di qua dei nomi e delle cose che è la pittura in quanto tale, enunciando al contempo l'urgenza di una storia dell'arte che alla trasparenza transitiva della rappresentazione affianchi l'analisi dell'opacità presentativa e la considerazione degli effetti esercitati dalla stessa¹²³⁵.

Nel saggio *Mimesis et description* sembra dunque possibile rintracciare una seconda risposta al quesito circa l'irrappresentabile della descrizione dal quale eravamo partiti. Il testo fornisce infatti elementi utili a definire tanto l'identità di tale irrappresentabile quanto la modalità attraverso la quale coglierlo, ed eventualmente renderlo. Ciò che si definisce è un irrappresentabile che gioca ancora nello scarto, collocandosi questa volta al margine tra il visibile e il dicibile, tra ciò che è dicibile perché riconoscibile. Un irrappresentabile che è al di là dell'iconografia perché al di qua dell'infra-pre-iconografico; che è massa opaca della pittura, ossia pittura, e che il discorso potrà cogliere solo a condizione dell'abbandono della stabile sicurezza del punto di vista esterno, e dell'attraversamento continuo e ripetuto dell'intervallo che separa lo spettatore dalla superficie del quadro. Movimento continuo tra *le proche* e *le loin* attraverso il quale la pittura si

¹²³³ L. MARIN, *De la représentation*, cit., p. 262.

¹²³⁴ *Ivi*, p. 248.

¹²³⁵ *Ivi*, p. 257. Per esplicitare e legittimare questo aspetto Marin fa riferimento, in modo tutt'altro che anodino, agli studi di Meyer Schapiro; in particolare al saggio *On some problems in the semiotics of visual art* pubblicato la prima volta nel 1969. I riferimenti agli studi di Schapiro, assenti nei testi degli anni Settanta, diventano in effetti costanti nei saggi degli anni Ottanta, a conferma dell'avvenuta emancipazione di Marin dalla linguistica. Cfr. *Ibidem*, nota 15.

dà, e nel quale si definisce un soggetto che da tale oscillazione deriva tanto la sua *puissance de regard descripteur* quanto la sua identità¹²³⁶.

Per quanto riguarda la possibilità di rendere tale irrepresentabile Marin non sembra escludere la possibilità per il linguaggio di misurarsi con la pittura. Svestiti i panni della presunta *maîtrise*, e preso atto della sua inevitabile inadeguatezza si aprono al linguaggio, e dunque alla descrizione, nuovi ambiti di manovra. Al piacere dell'occhio davanti alla pittura potrà accompagnarsi la *jubilation* di un linguaggio che faccia appello al tesoro inesauribile delle parole e delle figure¹²³⁷. Le parole di Marin davanti al quadro di Vermeer, come quelle di Goncourt al cospetto della natura morta di Chardin, sono infatti espressione di un linguaggio che, attraverso il suo piacere, tenta di dire il piacere dell'occhio, innalzando davanti alla muraglia di pittura una lista di parole che sgorgano dalle risorse infinite del suo vocabolario¹²³⁸.

Ciò che si definisce in queste pagine è dunque una descrizione emancipata dalla lettura, che acquisisce come suo oggetto ciò che la griglia di una descrizione/lettura lasciava cadere. Una descrizione ancora una volta chiamata a collocarsi nel margine tra l'opera e lo spettatore, il *savoir* e il *plaisir*; che non lavorerà più sul quadro, ma con il quadro, sostituendo alla sovrapposizione di una griglia la costruzione di quell'intreccio di echi attraverso il quale passa la possibilità di percorrere - e non misurare - una distanza altrimenti incommensurabile.

La possibilità di descrivere l'opera, e dialogare con questa si gioca in effetti tra gli scarti e l'eco: tra l'eco che stabiliscono tra loro colori e parole, e che trae origine dalla comune diversità della forza di questi ultimi, e il salto che il linguaggio realizza al suo interno attraverso la costruzione di metafore poetiche; eco tra ciò che è simile, salto per rendere ciò che è diverso. Se esiste infatti una possibilità di descrivere e presentificare ciò che Marin definiva la forza della presentazione della rappresentazione questa deriverà

¹²³⁶ Già la Alpers aveva messo in discussione il soggetto albertiano, contrapponendo alla *maîtrise* e all'unicità di quest'ultimo il carattere multiplo di un soggetto portatore di uno sguardo plurale. Marin va ancora più lontano definendo il soggetto come effetto di un flusso, di un ritmo, uno stato di *fluence* che è la dimensione organica della forma, e che né la figura né il nome saprebbero fermare per produrne il concetto o renderne il tema. L. MARIN, *De la représentation*, cit., p. 264.

¹²³⁷ *Ivi*, p. 263.

¹²³⁸ *Ivi*, p. 264.

dalla forza che attraversa le parole e articola il linguaggio. Il suono della parola consuonerà alla forza dei colori come alla disposizione delle figure, mentre la forza delle figure del linguaggio tratterà all'interno dell'opera pittorica e verbale la confusa sintesi del desiderio e degli effetti patetici che animano il pittore come il descrittore¹²³⁹. La natura ellittica delle metafore poetiche, per il loro carattere tutt'altro che piano, costituiranno diversamente lo strumento utile a ridurre - ma non colmare, essendo questo incommensurabile - l'intervallo che divide il mezzo linguistico del descrittore dall'oggetto che questi si propone di vedere¹²⁴⁰. Indipendentemente dal fatto che questi scelga di fare riferimento alla ricchezza del vocabolario, di sfruttare il colore delle parole o la forza delle figure poetiche, la descrizione che questi andrà a costruire non avrà né l'esattezza della traduzione *terme à terme*, né il carattere immediato della lessicalizzazione.

La descrizione che Marin definisce in queste pagine non è dunque che un altro modo di *prendre langue avec l'image*, come la prima priva di qualsiasi intenzione risolutiva perché come quella finalizzata a rendere un irrapresentabile che è eccesso e si dà nello scarto. Se il primo sfuggiva, come abbiamo visto, a qualsiasi visione frontale, il secondo si sottrae a qualsiasi contorno nominale, l'uno e l'altro offrendosi a prezzo di un attraversamento e dell'accettazione di una continua instabilità.

Il saggio preso in esame si rivela interessante anche per lo spostamento che reca al suo interno. La ricerca di categorie utili a descrivere quell'al di qua del nome delle cose postulata all'inizio¹²⁴¹, cede progressivamente il passo a soluzioni che fanno affidamento alla ricchezza del vocabolario e alle risorse poetiche del linguaggio. Tale spostamento, sebbene impercettibile, acquisisce il suo senso una volta reinserito nel lungo corso della produzione dello studioso. Se la ricerca di categorie recupera la proposta delle sotto unità che Marin formulava alla fine degli anni Sessanta, il ricorso alla ricchezza del linguaggio è prova di un interesse per il significante della pittura che si era spinto nella direzione della *chiar opaque*, sottraendosi in

¹²³⁹ L. MARIN, *De la représentation*, cit., p. 256.

¹²⁴⁰ Per esemplificare tale possibilità del linguaggio Marin fa riferimento alla descrizione realizzata da Gombrich di due immagini di Leonardo: il ritratto di Ginevra Benci e il disegno di un paesaggio di diluvio. Cfr. *Ivi*, p. 266.

¹²⁴¹ L. MARIN, *De la représentation*, cit., p. 257.

questo modo dal campo d'indagine della semiotica e dagli strumenti della stessa. Per quanto finalizzate a rendere l'al di qua (*l'en deçà*) del segno - quest'ultimo inteso nella duplice accezione di nome e di figura - tali categorie recavano infatti in sé un carattere di articolazione e scomposizione inadatto ad rendere un significante dal carattere sempre più informe.

Tale spostamento restituisce dunque le tappe della riflessione semiotica compiuta da Marin nell'arco di un ventennio, e trova conferma nelle analogie, e nelle differenze che legano la riflessione dello studioso alla ricerca di Greimas, e più in generale alla scuola semiotica di Parigi. Se nel 1969 Marin faceva riferimento alla semantica strutturale di Greimas per legittimare la possibilità di spingere l'analisi nella direzione delle sotto unità¹²⁴², le ricerche dei due studiosi, sebbene accomunate dall'interesse per un significante della pittura dato al di qua dei nomi e delle figure, si muoveranno di lì a qualche anno su strade diverse, per incontrarsi di nuovo nell'esito finale. Il primo indagherà in chiave semiotica (categorie eidetiche e cromatiche) ciò che l'altro proporrà di raggiungere con i mezzi del linguaggio, il riconoscimento della comune modalità di significazione semi-simbolica della pittura e della poesia formulato dal primo facendo eco alla soluzione linguistica auspicata dal secondo.

Il testo *Mimesis et description* si pone dunque idealmente al termine di un percorso di cui dice continuità e rotture. Attraverso i legami che lo collegano agli studi degli anni Settanta conferma la coerenza di una ricerca animata dall'attenzione per la specificità della pittura, mentre le variazioni, che dalle sottounità conducono al livello infra-pre-iconografico fino alla carne opaca, raccontano di un'emancipazione da alcuni limiti delle ricerche semiotiche, cui si accompagna l'interesse crescente per una pittura data nella sua dimensione informe e il suo non senso significante. Due caratteri, l'informe e il non senso, cui né il contorno di un'unità, né l'articolazione di una categoria saprebbero rendere ragione. Tale tendenza è comprovata dai riferimenti artistici scelti da Marin a distanza di vent'anni: mentre nel 1971 l'interesse per il significante della pittura passa attraverso il ricorso alle opere di Paul Klee, confermando l'analogia con una scuola di Parigi che di tale artista, e dell'astrattismo geometrico in generale aveva fatto il banco di

¹²⁴² IDEM, *Études sémiologiques*, cit., p. 39.

prova della sua ricerca visiva, nel 1987 la volontà di analizzare il livello infra-pre-iconografico, sebbene esemplificata al cospetto di opere d'arte rappresentativa (Philippe de Champaigne, Vermeer), attribuisce a queste una dimensione informe che rinvia all'arte informale propriamente detta.

Oltre alle risposte ai quesiti che ci eravamo posti circa l'irrepresentabile della descrizione, troviamo dunque in questi testi l'esplicitazione di un interesse attraverso il quale passa la possibilità di comprendere la logica di un percorso e la ragione di un'attrazione.

Se l'interesse per la pittura era stato causa della tensione riscontrata nei testi degli anni Settanta, e origine del processo che aveva condotto lo studioso ad emanciparsi dalla linguistica, passa attraverso lo stesso la possibilità di comprendere la direzione di una ricerca che troverà la sua massima espressione nella produzione degli anni Ottanta. Mi riferisco al testo pubblicato nel 1989 sotto il titolo *Opacité de la peinture*¹²⁴³, e ad alcuni saggi riediti, dopo la sua scomparsa, nella raccolta *De la représentation*¹²⁴⁴. Una produzione che i due saggi presi in esame (*Mimesis et description* e *L'éloge de l'apparence*) sintetizzano e per certi versi radicalizzano, indicando vie che Marin non avrà modo di percorrere a causa della sua precoce scomparsa; una produzione che rende ragione dell'interesse dello studioso per la pittura e il suo specifico modo di significare, restituendoci la tappa conclusiva di un percorso che lo aveva condotto *de l'image au tableau*, dalla trasparenza all'opacità, dalla lettura del visibile alla descrizione dello scarto tra riflessività e transitività, in cui si danno le condizioni di possibilità della figuratività.

La ricerca degli indici della presentazione della rappresentazione e della pragmatica della pittura, posta al centro di alcuni saggi del 1995¹²⁴⁵,

¹²⁴³ L. MARIN, *Opacité de la peinture*, cit.

¹²⁴⁴ IDEM, *De la représentation*, cit.

¹²⁴⁵ L. MARIN, *Figure della ricezione nella rappresentazione pittorica moderna*, in "Semiotica della ricezione", numero speciale di "Carte semiotiche", 2 (1986), pp. 23-35 (testo pronunciato in occasione del congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, *Semiotica della ricezione*, Mantova 1985), riedito in *De la représentation*, cit., pp. 313-328; IDEM, *Aux marges de la peinture: voir la voix*, in "L'écriture du temps", numero speciale *Voir, dire*, 17 (hiver 1988), pp. 61-72, riedito in *De la représentation*, cit., pp. 329-341; IDEM, *Ruptures, interruptions, syncopes dans la représentation de peinture*, in *Ellipses, blancs, silences* Actes du colloque du Cicada-Centre Inter-Critique des Arts du Domaine Anglophone (Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Département d'Études anglaises et nord-américaines), 1992, pp. 77-86; riedito in *De la représentation*, cit., pp. 364-376.

conferma in questo senso una fedeltà alla dimensione mostrativa della pittura che avevamo riscontrato fin dagli anni Settanta, e che era stata all'origine del suo distacco dalla linguistica e da una certa semiologia. Allo stesso modo, la considerazione di elementi non mimetici, o non direttamente figurativi, al centro dei testi pubblicati nel 1989, diviene il viatico di analisi esegetiche che dietro l'apparenza iconologica del loro esito indicano alla stessa disciplina iconologica nuovi campi d'indagine¹²⁴⁶ e un nuovo modo di approcciarsi al testo¹²⁴⁷. Una produzione dunque, che si dà come piena espressione delle intenzioni manifestate da Marin fin dagli anni Settanta, e in cui si realizza l'emancipazione implicita dalle due discipline, la linguistica e l'iconologia, nel cui superamento Damisch aveva riconosciuto la condizione di un'analisi - allora definita semiotica - volta ad indagare la pittura nella sua specificità.

Proprio nei due testi presi in esame giace in effetti la possibilità di comprendere l'attrazione che Marin manifestava fin dal 1973¹²⁴⁸ nei confronti del pensiero semiotico di Damisch, così come le corrispondenze tra le posizioni espresse da quest'ultimo all'inizio degli anni Settanta e quelle assunte da Marin un decennio più tardi.

Il ritorno alla superficie che Marin deduceva dal testo della Alpers, ed elevava a regola della storia dell'arte fa eco al *retour de l'image au tableau* che Damisch aveva sperimentato a cospetto delle tele di Mondrian, e nel quale, già nel 1958, riconosceva la condizione indispensabile di una nuova

¹²⁴⁶ L'analisi della dimensione pittorica della rappresentazione dell'architettura giunge in alcuni casi a disvelare l'architettura della rappresentazione fornendo elementi utili a specificare la costruzione di una sequenza, la scelta di alcune scene fino alla lettura esegetica dell'opera stessa. Cfr. L. MARIN, *Du cadre au décor, ou la question de l'ornement dans la peinture*, in "Rivista di Estetica", 1982, vol. 22, n. 12, *Ornamento*, pp. 16-36; ripreso in *Opacité de la peinture*, (2006) cit., pp. 63-94; IDEM, *Architecture et représentation: Paolo Uccello au cloître vert de Santa Maria Novella de Florence, Symboles de la Renaissance*, cit.; IDEM, *La théorie narrative et Piero, peintre d'histoire*, cit.

¹²⁴⁷ Indicativa di un nuovo modo di considerare l'opera e il suo testo di riferimento è l'analisi realizzata da Marin del rapporto tra la *Legenda Aurea* e il ciclo della Vera Croce nella chiesa di san Francesco ad Arezzo. Il rapporto che il testo pittorico stabilisce con la sua fonte è analizzato infatti al di là del circolo vizioso che conduce a considerare le opere attraverso la griglia fornita dai testi, e questi ultimi alla luce degli schemi esibiti degli affreschi. La croce si rivela funzionare come operatore narratologico, definendo le relazioni tra la teoria prospettica e la teoria narrativa esibite dall'opera. Oltre a fornire elementi utili a una nuova, e approfondita visione dell'opera, il saggio contiene al suo interno elementi teorici destinati a ridisegnare il modo di considerare opere per le quali sia nota la fonte iconografica. Cfr. IDEM, *La théorie narrative et Piero, peintre d'histoire*, cit.

¹²⁴⁸ IDEM, *De la Représentaion*, cit., pp. 23-45.

ricerca storico-artistica¹²⁴⁹. La necessità di una descrizione intesa come oscillazione *de près et de loin* rinvia all'*y voir de plus près* cui Damisch era stato educato dalla frequentazione della galleria di René Drouin¹²⁵⁰.

Al di là di tali analogie è nel rapporto con la pittura, nella volontà di considerare la verità di quest'ultima, come nella scelta dei mezzi destinati ad indagarla che le corrispondenze si fanno più preziose. Quando Marin parla del bisogno di analizzare quel senso più alto che risiede al di là dell'iconografia perché al di qua dell'infra-pre-iconografico; quanto critica Panofsky per l'occultamento della *chair opaque* della pittura, e avanza la necessità di categorie fondanti di una descrizione di quell'al di qua dei nomi e delle figure che è la pittura in quanto tale, questi recupera la critica che Damisch avanzava nel 1974 contro una semiologia della pittura chiusa tra la traduzione di un modello linguistico e la replica di un metodo iconologico, ma soprattutto fa eco a quell'ipoicona, o *surplus* di materia, nel quale questi inviava a riconoscere lo specifico dell'immagine pittorica. Verità in pittura di cui Cézanne parlava, che Frenhofer cercava di rendere ma non osava mostrare, e che solo l'arte contemporanea accetterà di esibire; una verità che il descrittore non potrà dire - essendo questa *à voir*- , ma che potrà cogliere attraverso una prossimità all'opera; di cui potrà cercare di rendere testimonianza attraverso la descrizione di quegli effetti sensibili e passionali, nei quali già Platone riconosceva il *surplus* pragmatico dell'immagine rispetto al suo modello.

Con tempi e modalità diverse Damisch e Marin giungono dunque a ricondurre la specificità della pittura nello spessore che opacizza la presunta trasparenza della tela, e resiste a ogni forma linguistica o iconica. L'analogia delle conclusioni non cancella tuttavia il percorso dissimile attraverso il quale questi vi pervengono. Di tale percorso resta memoria nelle categorie utilizzate dai due studiosi per qualificare tali oggetti. Il fatto che Damisch parli di spessore e Marin di opacità ci dice infatti del diverso oggetto artistico attraverso il quale, questi avevano maturato tali consapevolezze. Educato al cospetto dell'arte contemporanea, Damisch deriva dal contatto con le concrezioni materiche dell'arte informale la consapevolezza dello spessore della pittura, così come il rifiuto dell'accezione bidimensionale del

¹²⁴⁹ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., pp. 49-72.

¹²⁵⁰ IDEM, *L'amour m'expose*, cit., p. 32.

piano pittorico. La predilezione di Marin per l'arte classica, e la sua assidua frequentazione di finestre albertiane sono diversamente all'origine della preferenza di quest'ultimo per la categoria di opacità. Una tale ricostruzione trova conferma nella predilezione di Marin per la nozione di superficie, e ancora nella scelta di misurare l'occultamento del metodo Panofskiano attraverso l'analisi di un'opera rappresentativa, rinunciando a scagliare contro di esso l'arma, giudicata troppo semplice, dell'arte contemporanea¹²⁵¹.

Oltre a indicare il diverso percorso compiuto dai due studiosi lo scarto tra opacità e spessore, piano e superficie risulta indicativo anche del diverso rapporto che questi hanno stabilito con la semiotica. Se la categoria di opacità ha una precisa accezione nel campo semiotico, specificando la dimensione riflessiva del segno, quella della superficie fa eco al carattere planare con cui la semiologia prima, e parte della semiotica poi hanno continuato a qualificare la pittura. Sebbene dunque anche Marin abbia guardato alla semiotica con criticità, contribuendo proprio per questo ad indicare alla disciplina specificità e nuovi campi d'indagine, la sua posizione resta, diversamente da Damisch, più prossima alla semiotica. Lo dimostra l'uso costante di alcune categorie (prima tra tutte quella di enunciazione cui si accompagna quella di opacità), come la volontà, manifestata fino alla fine, di analizzare la validità di una teoria semiotica contemporanea per l'analisi di alcune opere del Cinquecento¹²⁵².

L'utilizzo di alcune categorie da parte di Marin non è tuttavia mai scisso dalla riflessione circa la legittimità delle stesse, e se tutto questo conferma il duplice binario di teoria e storia entro il quale si muove ogni sua indagine è non di meno indice di una prudenza metodologica, e di una diffidenza nei confronti di troppo facili trasposizioni sulla quale si gioca un'ulteriore analogia con lo studioso alsaziano. La condivisa criticità con la quale i due studiosi hanno guardato la disciplina fin dal suo sorgere, e la resistenza manifestata da entrambi nei confronti di facili soluzioni, o immediate applicazioni trova conferma nel modo in cui questi hanno scelto di

¹²⁵¹ L. MARIN, *De la représentation*, cit., p. 258.

¹²⁵² IDEM, *The Iconic Text and the Theory of Enunciation: Luca Signorelli at Loreto*, (c. 1474-1484), cit.

attraversare la disciplina. Senza lasciarsi intimorire dalle frontiere disciplinari, né imbrigliare dalle categorie ne hanno attraversato il campo, indicando per le prime nuove campi di manovra, continuando a verificare le seconde nelle loro trasformazioni, se non addirittura nelle loro inadeguatezze.

VII.6 La descrizione in Damisch. L'impasse della lettura

La stessa descrizione che dà la misura dello spostamento interno al pensiero di Marin negli anni Settanta-Ottanta costituisce l'indicatore della continuità che caratterizza la riflessione di Damisch nel corso dello stesso arco temporale.

Se i testi di Marin relativi alla descrizione dimostrano infatti un allontanamento dello studioso dalle posizioni linguistico-semiologiche, i saggi dedicati da Damisch al medesimo problema si rivelano fedeli alle posizioni espresse dallo stesso nell'economia del dibattito semiologico degli anni Settanta. Di queste posizioni confermano la fondatezza, mentre la loro validità si misura su un terreno storico-artistico e attraverso un linguaggio ormai scevro dalla temperie semiotica di quegli anni.

In virtù di tale coerenza, e al fine di misurare su un terreno cronologicamente analogo le affinità precedentemente riscontrate tra i due studiosi, si sceglierà di analizzare la posizione di Damisch in merito al problema della descrizione facendo riferimento ad alcuni saggi degli anni Ottanta; spetterà diversamente ad alcune faglie, alternativamente aperte nel corso dell'analisi, la responsabilità di esplicitare la presenza di tali consapevolezza nella produzione degli anni Settanta dello stesso studioso.

Nello specifico, si farà riferimento alle analisi dedicate da Damisch al gruppo delle tavole urbinati (tav. 35-37) e alle opere ad esse correlate; tali analisi erano state oggetto dei suoi seminari all'EHESS all'inizio degli anni Ottanta, e troveranno sistematizzazione definitiva nella terza sezione del testo *L'origine de la perspective*, pubblicato nel 1987¹²⁵³.

¹²⁵³ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., pp. 177-458.

La giustificazione del soggetto d'indagine porta con sé un interrogativo circa le ragioni che avevano spinto Damisch nella direzione di tali opere. Se gli studi condotti da Damisch sulla prospettiva fin dagli anni Settanta sembrerebbero giustificare l'interesse dello studioso per opere come queste, né il carattere prospettico di queste ultime, né la volontà di misurare sulle stesse la validità delle proposizioni dedotte dallo studio delle tavolette brunelleschiane sembrano sufficienti a legittimare l'interesse dello studioso per tali oggetti. Questo sembra infatti motivato più dal carattere problematico che dal valore emblematico delle stesse. Diremo anzi che, se Damisch scelse di considerare tali opere, fu proprio per la resistenza che esse oppongono a qualsiasi lettura, per le difficoltà che pongono all'osservazione, per il silenzio che impongono e la contemplazione che sollecitano.

Abbiamo parlato della difficoltà di contemplare le opere di Mondrian, e ancora delle incertezze percettive determinate dalle stesse, e sebbene risulti inusuale parlare di simili difficoltà al cospetto di opere rappresentative costruite secondo una prospettiva centrale, le tavole urbinati offrono allo spettatore, come spiega Damisch, una facilità solo apparente. Di queste ultime dirà infatti:

Si può fingere solo con una grande disinvoltura di disporre a piacere di tale pittura come di un oggetto o di un documento tra mille altri, mentre invece il meccanismo sembra essere stato concepito per irretire chi vi si ferma davanti¹²⁵⁴.

Non aiuta la nostra fruizione il fatto che si tratti di opere d'arte rappresentativa, né fornisce un elemento sicuro al nostro incedere il fatto che siano costruite con una prospettiva rigorosamente centrale. Il riconoscimento degli oggetti rappresentati non implica infatti l'identificazione del soggetto dell'opera o dei referenti ad essa esterni, così come la semplicità apparente della costruzione non impedisce allo spettatore di fare esperienza di una profonda instabilità. Quand'anche convocato nel suo centro geometrico - come nel caso della tavola di Urbino - lo spettatore non farà infatti che oscillare lungo il campo d'osservazione, sperimentando

¹²⁵⁴ *Ivi*, p. 177.

l'impossibilità di reperire punti stabili a partire dai quali definire un ruolo che, suo malgrado, sarà costretto ad assumere.

Opere dunque difficili da vedere e impossibili da raccontare; in cui l'evidenza fallace della costruzione prospettica fa eco a un'assenza di storia, e l'instabilità percettiva determinata dalla prima rafforza l'imbarazzo prodotto dalla mancanza della seconda.

Proprio per i problemi che pongono, e la ricerca visiva ed ermeneutica che sollecitano, tali opere svolgono nell'economia della riflessione di Damisch una funzione simile a quella assunta dalle opere di Poussin nella riflessione di Marin da poco considerata. In entrambi i casi, infatti, le opere costituiscono l'interlocutore di una ricerca che i due studiosi conducevano in merito al problema della descrizione. In realtà, se la funzione delle opere è la stessa, la scelta degli oggetti mostra un modo di procedere che nella sua diversità dice lo scarto alla base delle loro indagini. Mentre infatti Marin sceglie di indagare la liceità e il carattere della descrizione muovendosi sul duplice piano delle opere di Poussin e delle descrizioni fornite dallo stesso, e in tale duplicità indica la matrice linguistica della sua formazione e il carattere semiologico del suo punto di vista, la scelta delle tavole urbinati da parte di Damisch dice la volontà di indagare il rapporto opera-descrizione privilegiando la datità visiva dell'oggetto quadro. Di queste ultime, infatti, non solo non possediamo - eccezion fatta per le scarse risorse documentarie - descrizioni simili a quelle utilizzate da Marin, ma le stesse opere dimostrano in più punti un'estraneità nei confronti del linguaggio e delle dinamiche proprie dello stesso in linea con le matrici visive e teoriche alla base del pensiero di Damisch.

Dal vuoto della rappresentazione esibito dalle tre tavole a quello dell'epigrafe collocata sull'arco di trionfo della tavola di Baltimora, passando attraverso il carattere illusorio delle scritture simulate della tavola di Urbino, le opere prese in esame ribadiscono infatti una centralità della dimensione visiva attraverso la quale passa una conferma delle posizioni precedentemente espresse dallo studioso, nonché l'esplicitazione di un modello descrittivo diverso nel suo carattere come nei suoi obiettivi.

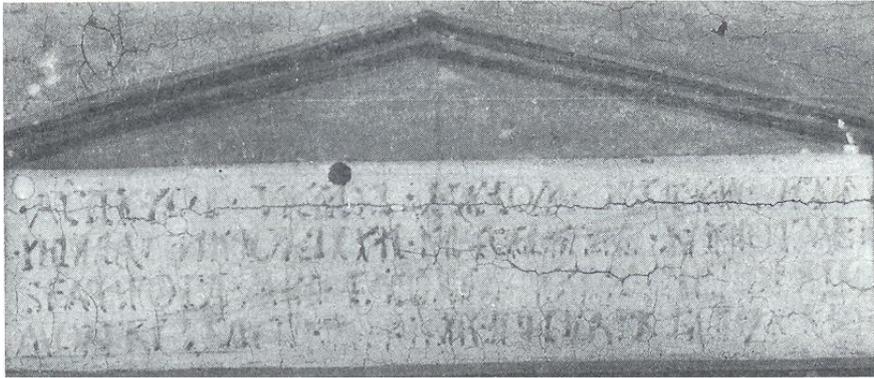


Fig. 18. *La città ideale*, iscrizione sul frontone del palazzo di sinistra

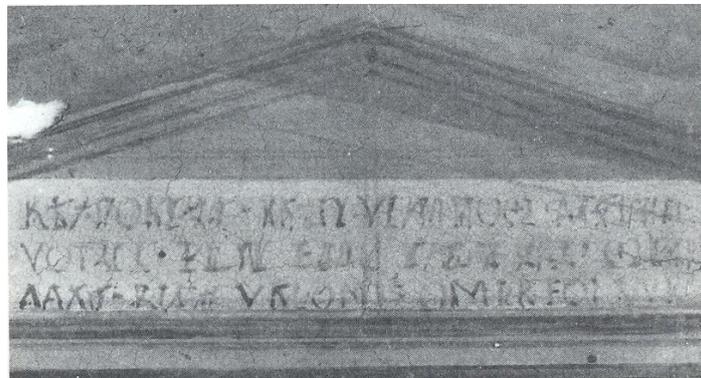


Fig. 19. *La città ideale*, iscrizione sul frontone del palazzo di destra

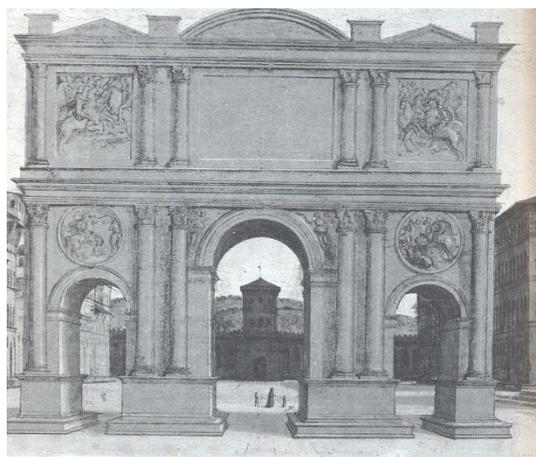


Fig. 20. *Tavola di Baltimora*, l'arco di trionfo

La novità dell'approccio di Damisch si misura nello scarto tra la sua disamina delle tavole e le letture proposte nel tempo da storici dell'arte come Richard Krautheimer, Alessandro Parronchi, Frisk Kimball, cui Damisch dedica le prime pagine dell'analisi. Sebbene l'autore riporti e faccia tesoro di alcune loro osservazioni, la distanza non è riducibile a una divergenza d'interpretazioni. La spaccatura è visibilmente più profonda, perché si origina lì dove i percorsi interpretativi cominciano; lì dove si prestabiliscono obiettivi o si decide di osservare senza alcuna forzatura. Lì dove si pretende di dire ciò che l'opera vuol dire o si decide di osservare senza alcun preconcetto.

La tesi di Kimball¹²⁵⁵, la prima in ordine temporale, considerava il contenuto architettonico prova sufficiente per sostenere un'attribuzione delle tavole all'architetto Luciano Laurana. Tale attribuzione acquisiva un valore aggiunto, o forse primario, nella misura in cui, rendeva esplicito il debito contratto da Bramante e Raffaello nei confronti del Laurana, permettendo di annoverare quest'ultimo tra i padri fondatori dell'alto Rinascimento. Damisch riconduce l'inaccettabilità di tale ipotesi alla duplice subordinazione alla quale le due tavole sono costrette: l'autore, o presunto tale, assume infatti nell'analisi una posizione centrale rispetto a un'opera ridotta al ruolo secondario di prova documentaria¹²⁵⁶, mentre il contenuto architettonico prevale nettamente sulla forma pittorica che ne costituisce lo specifico¹²⁵⁷.

Accanto allo studio dell'americano, Damisch cita numerose ricerche documentarie volte a rintracciare in archivi e inventari prove di un'origine, come di una destinazione urbinata delle tavole. Le diverse ipotesi attributive susseguitesì nel tempo, pur oscillando da Piero della Francesca¹²⁵⁸ a

¹²⁵⁵ F. KIMBALL, *Luciano Laurana and the "high Renaissance"*, in "Art Bulletin", vol. X (1927-1928), pp. 124-151.

¹²⁵⁶ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 182.

¹²⁵⁷ *Ivi*, p. 183. Kimball si sofferma esclusivamente sulla struttura prospettica, rilevando l'assenza di qualsiasi novità teorica rispetto alla teorizzazione dell'Alberti. Rispetto a quest'ultimo, le tavole si distinguerebbero solo per una maggiore disinvoltura nella proiezione sul piano dei volumi complessi. Cfr. *Ibidem*.

¹²⁵⁸ Relativamente alla *Città ideale*, il nome di Piero della Francesca fu avanzato da Cavalcaselle e Morelli prima, da Venturi e Berenson poi, mentre Longhi rinviava piuttosto a una produzione della sua scuola. La stessa attribuzione ricorre nel catalogo *Mostra di quattro maestri del primo Rinascimento*, Firenze 1954.

Francesco di Giorgio Martini¹²⁵⁹, dal Laurana¹²⁶⁰ a Baccio Pontelli¹²⁶¹ fino a Bramante e Fra' Carnevale, rimandano infatti al polo della corte urbinata¹²⁶², confermando in questo modo le scarse informazioni a nostra disposizione circa l'origine delle tavole.

Per un'origine fiorentina risultano invece fondamentali le più recenti ricerche di Alessandro Parronchi. Basandosi su alcune notizie contenute nella vita vasariana di Franciabigio, alcuni passi della *Mandragola* di Machiavelli e altre fonti dell'epoca, questi elabora la tesi, apparentemente esaustiva, secondo la quale le tre tavole corrisponderebbero alle prospettive sceniche realizzate da Franciabigio e Ridolfo Ghirlandaio in occasione delle tre giornate di festa organizzate a Firenze per il matrimonio di Lorenzo de' Medici nel 1518¹²⁶³.

L'altra strada scelta dall'analisi delle tre opere fa riferimento invece alle fonti letterarie, incarnando in questo modo una ricerca storico-artistica adusa a ricercare nelle fonti testuali una ragione delle caratteristiche interne alle opere. Si rivela emblematica, in questo senso, l'analisi fornita da

¹²⁵⁹ Su questa ipotesi si sarebbe successivamente orientato Adolfo Venturi, mentre Kimball la fa sua relativamente alla tavola di Berlino. Proprio quest'ultima figura oggi nel catalogo del Bode Museum come attribuita a Francesco di Giorgio Martini (*Staatliche museen zu Berlin, Gemälde galerie, Malerei 14-18 Jahrhundert*, Berlin 1978, cat. n. 67).

¹²⁶⁰ Come sosteneva Kimball per le tavole di Urbino e Baltimora.

¹²⁶¹ Proposta avanzata in G. GAYE *Carteggi inediti d'artisti*, Firenze 1839, t. I, p. 276 e ripresa con beneficio di dubbio da A. PINELLI e O. ROSSI, *Genga architetto*, Roma 1971, pp. 175-176.

¹²⁶² Sulla storia dell'attribuzione di queste tavole si consulti il catalogo di Dante e Grazia Bernini successivo al restauro realizzato da Martino e Anna Oberto (*Il restauro della città ideale di Urbino*, Mostra documentaria, Urbino 1978), il bilancio di A. Conti (*Le prospettive urbinata: tentativo di un bilancio ed abbozzo e di una bibliografia*, in "Annali della scuola Normale superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", serie III, Pisa 1976, pp. 1193-1234) e le *Avvertenze* del catalogo della Walters Art Gallery di F. ZERI (*Italian Painting in the WAG*, Baltimore 1976, pp. 143-151)

¹²⁶³ La tavola di Urbino avrebbe costituito la prospettiva scenica per la rappresentazione della *Mandragola* di Machiavelli (7 sett. 1518), e conterrebbe, seguendo le parole del cancelliere fiorentino, la rappresentazione della Firenze ideale. La tavola di Baltimora renderebbe una veduta di Roma e sarebbe servita alla messa in scena della *Falargo* di Lorenzo Strozzi (8 sett. 1518), mentre la tavola di Berlino evocherebbe la città di Pisa, scenario della *Pisana* dello stesso Strozzi rappresentata per la medesima occasione (9 sett. 1518). La collocazione urbinata di una delle tre tavole, attestata negli inventari della corte del 1582 e confermata ancora dai diari di viaggio del XVII secolo, sarebbe invece giustificata dalla nomina di Lorenzo de' Medici a Duca di Urbino. Il novello sposo avrebbe portato con sé la tavola all'indomani dell'insediamento nel nuovo ducato concessogli da Leone X. Cfr. A. PARRONCHI, *La prima rappresentazione della Mandragola. Il modello per l'apparato. L'allegoria*, in "La Bibliofilia", LXVI (1962), pp. 37-86, e *Due note*, 2. *Urbino-Baltimora-Berlino*, in "Rinascimento", t. XIX (dicembre 1968), pp. 355-361.

Richard Krautheimer per le due tavole di Urbino e Baltimora¹²⁶⁴. Lo storico dell'arte tedesco recupera alcune delle proposte avanzate da Kimball vent'anni prima, distinguendosi per il tentativo di spiegare non le circostanze storiche in cui le opere sarebbero state prodotte, quanto il soggetto proprio delle stesse. Secondo la ricostruzione fornita dallo studioso, le due tavole di Urbino e Baltimora costituirebbero infatti le prime rappresentazioni della scena comica e tragica così come queste erano state descritte da Sebastiano Serlio nel II libro della sua *Architettura*¹²⁶⁵. L'ipotesi, motivata da un'osservazione minuziosa delle sue tavole e condotta secondo un'analisi di natura inconsapevolmente strutturale, paga il dazio, secondo Damisch, ad una subordinazione al pregiudizio referenziale, così come all'accettazione della legge secondo la quale in materia di prove la storia dell'arte accetta solamente quelle testuali¹²⁶⁶.

Invece di attenersi al contesto sintagmatico, procedendo in un primo tempo all'analisi comparativa delle tavole, per vedere poi se il gioco delle opposizioni formali individuato poteva trovare il suo corrispondente in una serie che non fosse pittorica, questi preferì riferirsi al paradigma vitruviano rivisitato da Serlio, utilizzando come una griglia di lettura prestabilita¹²⁶⁷. Sebbene infatti lo stesso Damisch riconosca nella configurazione dei luoghi e nell'assenza di presenze umane elementi in grado di giustificare un'impressione di teatralità¹²⁶⁸, e non esiti a riconoscere le corrispondenze iconografiche tra le vedute urbane e alcune descrizioni di rappresentazioni

¹²⁶⁴ R. KRAUTHEIMER, *The tragic and Comic Scene of the Renaissance. The Baltimore and Urbino Panels*, in "Gazette des Beaux-Arts", vol. XXXIII (1948), pp. 327-348; ripreso in IDEM, *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, 1969, pp. 345-359.

¹²⁶⁵ Per convincersene, basterebbe leggere, secondo Krautheimer, il *Trattato sopra le scene* inserito nel secondo libro de l'*Architettura*. Serlio si ispirò ai disegni del maestro Baldassarre Peruzzi, e al testo di Vitruvio, secondo il quale le diverse tipologie di scene si caratterizzerebbero in funzione delle decorazioni degli edifici presentativi. In questo senso la tavola di Baltimora si distinguerebbe per l'apparenza nobile e austera dei palazzi all'antica che incorniciano la piazzetta ornata da colonne sormontate da statue; esibizione di un vero e proprio museo di architettura all'antica. La *Città ideale* di Urbino si caratterizzerebbe invece per l'assenza di decorazioni nella maggior parte delle facciate, per l'apertura di una grande loggia al piano superiore del palazzo che si trova a sinistra, in primo piano, e per la presenza, al centro della composizione, di un edificio circolare, nel quale Krautheimer riconosce un *macellum*, ossia un mercato coperto alla romana. Cfr. H. DAMISCH, *L'Origine della prospettiva*, cit., p. 210.

¹²⁶⁶ *Ivi*, p. 290

¹²⁶⁷ *Ivi*, p. 291.

¹²⁶⁸ *Ivi*, p. 220.

teatrali di fine '400 - inizio '500¹²⁶⁹, tali analogie non costituiscono per lo stesso elementi sufficienti a sostenere le incongruenze derivanti da un'analisi storica del teatro, da un confronto attento delle opere e dei testi presi in esame, così come dall'osservazione delle stesse.

Se le descrizioni teatrali cui si fa riferimento lasciano intendere una compenetrazione tra piano pittorico e semirilievo¹²⁷⁰ assente nelle tavole prese in esame; se Serlio stesso distingueva le regole della prospettiva piana da quelle alle quali avrebbe obedito la prospettiva teatrale¹²⁷¹, e risulta difficile, fa notare Damisch, capire come, in assenza di un teatro vero e proprio, un'opera bidimensionale abbia potuto servire da modello per la costruzione di una scena anche provvisoria¹²⁷², l'osservazione delle tavole smentisce le opposizioni modulate dalla sovrapposizione del testo¹²⁷³. Mentre la descrizione della scena tragica fornita da Serlio si rivela infatti congruente alle caratteristiche architettoniche esibite dalla tavola di Baltimora, la sovrapposizione alla tavola di Urbino delle pagine dedicate dallo stesso alla scena comica è tanto forzata da produrre quelle vere e proprie triturazioni iconografiche¹²⁷⁴.

Al di là delle critiche nei confronti delle conclusioni proposte, sono molto più indicative quelle, meno dirette, che Damisch esprime nei confronti dei presupposti teorici e metodologici dai quali tali analisi muovono e verso cui tendono. Le interpretazioni delle tavole urbinati citate costituiscono in effetti l'emblema di un modo di procedere dal quale Damisch prende le distanze, e che le stesse opere prese in esame mostrano mettere in discussione.

Se la lettura proposta da Kimball è emblema di una storia dell'arte tassonomica e genealogica, ansiosa di stabilire paternità certe e sicuri canali d'influenza, le ricerche di notizie documentarie che rendano ragione del fine, del committente così come dell'occasione per la quale l'opera fu

¹²⁶⁹ In particolare, Damisch fa riferimento alle analogie iconografiche tra la tavola di Baltimora e le descrizioni, fornite da Vasari e Castiglione, della rappresentazione scenica della *Calandria* del Bibbiena realizzata da Baldassarre Peruzzi e Girolamo Genga rispettivamente per papa Leone X e la corte Urbinate nello stesso 1513. Cfr. *Ivi*, pp. 222-224

¹²⁷⁰ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 224.

¹²⁷¹ *Ivi*, p. 223.

¹²⁷² *Ibidem*.

¹²⁷³ *Ivi*, pp. 291-292.

¹²⁷⁴ In questi termini Damisch definisce uno degli errori più evidenti dell'interpretazione di Krautheimer. *Ivi*, pp. 265-267.

realizzata, servono a Damisch per esplicitare il dissenso nei confronti di una storia dell'arte all'interno della quale la storia avrà sempre la prima e l'ultima parola¹²⁷⁵, quando non si porrà essa stessa come microstoria tesa alla ricostruzione delle reti all'interno delle quali si celerebbe il senso dell'opera¹²⁷⁶. L'ipotesi di Krautheimer costituisce diversamente l'espressione di una storia dell'arte abituata a osservare le opere attraverso le maglie di un testo ad esse sovrapposto, e a ricercare nelle fonti testuali la ragione dei caratteri formali propri delle stesse¹²⁷⁷.

Contro alcune di queste tendenze, Damisch si era già espresso nel 1971 nel saggio *Le gardien de l'interprétation*¹²⁷⁸. L'osservazione secondo la quale l'imposizione di un nome - sia esso quello dell'autore o del soggetto dell'opera presa in esame - non risolve l'enigma né esaurisce l'effetto che l'opera è in grado di produrre¹²⁷⁹, anticipa le critiche nei confronti della propensione tassonomica e genealogica propria di molta storia dell'arte. Il confronto tra la descrizione del *Mosé* di Michelangelo fornita da Freud¹²⁸⁰ e l'interpretazione dello stesso data da illustri storici dell'arte - primo tra tutti Panofsky¹²⁸¹ - fornisce il terreno sul quale misurare gli accecamenti in cui rischia di incorrere un'osservazione subordinata alla considerazione di un testo. La differenza tra la descrizione del *Mosé* di Michelangelo fornita da Freud e Panofsky, tra i dettagli reperiti dal primo e quelli omessi dal secondo, costituisce in questo senso l'esemplificazione dello scarto che intercorre tra una descrizione che muove da un'osservazione minuziosa, che procede dalla parte al tutto senza ricorrere alla considerazione di un testo *préalable*, e una abituata a derivare le parti dalla ricostruzione di un ipotetico programma iconografico; scarto tra una descrizione intesa come definizione e già posta alle dipendenze dell'interpretazione, e una

¹²⁷⁵ *Ivi*, p. 193.

¹²⁷⁶ *Ivi*, p. 202.

¹²⁷⁷ “Dove si andrebbe a finire - si chiede Damisch - con le interpretazioni, se la prova dei testi, la sola presa in considerazione dalla storia dell'arte, dovesse portare a rovesciare l'ordine dei fattori dando all'immagine la priorità sullo scritto che si ritiene fornisca la chiave per leggerla?”. Cfr. H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 226.

¹²⁷⁸ IDEM, *Le gardien de l'interprétation*, cit. Faremo riferimento alla versione del saggio riedita nel testo *Y voir mieux, y regarder de plus près*, cit., pp. 285-320.

¹²⁷⁹ *Ivi*, p. 291.

¹²⁸⁰ S. FREUD, *Der Moses des Michelangelo*, cit.

¹²⁸¹ E. PANOFSKY, *Michelangelo e il movimento neoplatonico*, cit.

descrizione diversamente intesa come definizione imperfetta¹²⁸²; tra l'illusione di una visione nitida offerta dalla prima e la realtà dell'osservazione data dalla seconda.

Una nitidezza altrettanto illusoria sembra derivare dal reperimento di prove storico-documentarie relative all'origine dell'opera. Nel momento in cui si pongono come garanti della scientificità della ricerca, tali prove subordinano la stessa ai limiti di una concezione positivista tesa ad assimilare l'opera a un enigma da risolvere e lo studioso a un detective votato alla ricerca delle verità storiche delle sue condizioni d'origine¹²⁸³. L'illusione della certezza obiettiva fornita da tali prove ignora, spiega Damisch, il fatto che l'opera si offre alla vista solo attraverso una storia che lascia alle spalle le intenzioni del suo autore come le reazioni dei suoi contemporanei¹²⁸⁴. Una pretesa di oggettività e scientificità, dunque, che procede di pari passo con l'incapacità di prendere coscienza del momento storico in cui l'opera vive ed è fruita, e che dà prova della difficoltà di riconoscere i fili che il passato intesse con il presente. Diremo a tal proposito che, come la presunta nitidezza derivante da una visione modellata sui testi tralascia i dettagli che nella loro estraneità al testo dicono la trasformazione realizzata dall'opera, l'oggettività derivante dalla ricostruzione documentaria ignora lo scarto temporale che intercorre tra il momento in cui l'opera fu creata e quello in cui la stessa è esperita, in cui essa esercita la sua forza e si rivela l'attualità della sua funzione. In entrambi i casi l'analisi dà prova di tralasciare lo scarto significativo in cui si dà ragione della forma di un'opera e dell'attrazione esercitata dalla stessa.

La citazione delle principali letture fornite dagli studiosi per le tavole urbinati si rivela dunque funzionale all'esplicitazione della distanza di Damisch rispetto ad alcuni tracciati ordinari della storia dell'arte, e, ancora di più, da un *modus operandi* cui lo stesso riconosce un carattere elusivo. Le

¹²⁸² Cfr. H. DAMISCH, *Le gardien de l'interprétation*, cit., pp. 301-303. Si rivela pregevole, e in linea con la precisione terminologica che contraddistingue i testi dello studioso, l'analisi del lemma descrizione condotta dallo stesso. Di quest'ultimo sottolinea in particolare l'accezione logica della descrizione come definizione imperfetta. L'apertura iscritta in tale accezione introduce infatti nella parola una dimensione che è al tempo stesso limite e risorsa del suo divenire [(“Terme de logique: Définition imparfaite. *De-scribere: de-finire*. Il y a certaines choses qu'on ne définit pas aisément, on se contente de les décrire (Littré). On définit un concept, on décrit un objet” (Robert)]. Cfr. *Ivi*, p. 292.

¹²⁸³ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit. p. 193.

¹²⁸⁴ *Ibidem*.

letture delle opere prese in esame costituiscono in effetti per lo studioso l'emblema di una disinvoltura da intendersi come atteggiamento sfuggente sia rispetto all'opera considerata nella sua datità visiva, sia rispetto al pensiero che vi è in atto; operazione che consiste nel rifiutare di lasciarsi catturare dall'opera, e che conduce a esaurire la questione attraverso un'inversione della domanda in essa iscritta¹²⁸⁵.

La scelta di interrogarsi su ciò che l'opera rappresenta, il tentativo di individuare l'autore come la circostanza storica in cui l'opera fu prodotta, costituiscono in questo senso le direzioni di una ricerca tesa a rintracciare in un altrove, esistente indipendentemente dall'opera, il senso della stessa. Tutto ciò secondo un atteggiamento elusivo che dice la difficoltà di sostenere lo sguardo che l'opera rinvia, e nella ricerca di prove stabili dichiara il bisogno di rimettere a posto opere di cui si intuisce la problematicità.

Le analisi delle tre tavole servono dunque a Damisch per esplicitare la sua distanza da una disciplina che subordina l'opera al testo, l'arte alla storia, il presente al passato, e che dichiara nell'illusione descrittiva l'adesione a una teoria rappresentazionalista.

Accanto alla disinvoltura, Damisch riconosce in effetti alla base delle analisi citate la condivisione, più o meno consapevole, di due presupposti teorici: un'illusione descrittiva secondo la quale la rappresentazione costituirebbe la funzione primaria del linguaggio come dell'arte, e la proposizione pittorica come l'enunciato linguistico avrebbero senso solo in quanto riferiti a stati di cose reali o pensabili¹²⁸⁶; e una teoria rappresentazionalista secondo la quale una proposizione avrebbe quale unico significato solo quello che designa, il segno essendo destinato a scomparire davanti al denotato come la pittura davanti alla cosa di cui è il ritratto¹²⁸⁷.

La centralità di tali presupposti renderebbe ragione del privilegio riconosciuto nelle analisi pittoriche al livello iconografico e referenziale¹²⁸⁸,

¹²⁸⁵ *Ivi*, p. 207.

¹²⁸⁶ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 247.

¹²⁸⁷ *Ibidem*.

¹²⁸⁸ *Ivi*, p. 267. Si spiegano in questo senso le diverse ipotesi relative all'identificazione degli edifici rappresentati sulle tavole. Se - come Damisch già notava nel testo dedicato al *Mosé* di Michelangelo - descrivere passa prima di tutto attraverso l'esplicitazione di ciò che le opere rappresentano, l'illusione descrittiva avrà spinto molti studiosi a pretendere che questi edifici, o almeno alcuni di essi, abbiano il loro corrispettivo nella realtà passata o

così come della tendenza a far coincidere senso e referente, rintracciando in un denotato reale o testuale il significato di un segno pittorico destinato a farsi trasparente davanti a quest'ultimo.

La disinvoltura delle analisi storico artistiche prese in esame e i presupposti teorici che ne sono alla base non sono molto distanti da quelli che Damisch poteva riscontrare all'interno della più recente semiologia. Ci vuole in effetti una disinvoltura non minore per considerare l'opera come un testo figurativo e un sistema di lettura, per associare la descrizione a una lettura intesa come percorso dello sguardo e deciframento del testo; per ridurre l'analisi all'apertura di un cammino all'interno di un'opera data come totalità incatenata, il cui senso dipenderà dalla possibilità di tradurre tali percorsi nei modi propri del linguaggio. Sostenere simili affermazioni vuol dire infatti considerare l'opera come un testo *à lire* piuttosto che *à voir*, collocare nella lettura la capacità per l'opera di fare sistema e nel linguaggio la possibilità di produrre senso. La semiologia condivideva infatti con la storia dell'arte, e in particolare con l'iconografia¹²⁸⁹, la tendenza a escludere la datità visiva dell'opera, mentre l'adesione alla metafora della lettura e al percorso dello sguardo contribuiva a disvelare le matrici linguistiche tacitamente iscritte nell'illusione descrittiva propria della stessa. Pur essendo nata con l'intento di indagare campi finora inesplorati dalla storia dell'arte, la semiologia non solo ne avrebbe infatti ricalcato oggetti e obiettivi, ma nella sua esplicita derivazione dalla linguistica avrebbe contribuito a disvelare le matrici linguistiche iscritte nella stessa storia dell'arte.

Se le tavole urbinati offrono dunque a Damisch l'occasione di confrontarsi con la storia dell'arte e prendere le distanze da alcuni dei presupposti teorici interni alla stessa, queste costituiscono non di meno il terreno sul quale lo

contemporanea. Cfr. *Ivi*, pp. 251-260; IDEM, *Le gardien de l'interprétation*, cit., pp. 294-295.

¹²⁸⁹ Nella recensione del saggio di Meyer Schapiro *Word and image* Damisch notava: "L'oeuvre de peinture, celle de sculpture étant dès lors visée comme une image qui emprunterait l'essentiel de son sens - sinon des ses effets - de ce qu'elle *représente* et qui demanderait à ce titre à être traduite en mots. L'iconographie aurait aussi pour premier mérite de conduire à traiter l'image comme un texte: mais elle n'y reussi, quant à elle, qu'à la doubler d'un autre texte à partir du quel l'image accède à l'intelligibilité, un texte, celui-là donné non plus à voir, mais à entendre". Cfr. H. DAMISCH, *La peinture prise au mot*, cit., in "Critique", 370 (mars 1978), p. 274.

studioso esplicita la sua estraneità nei confronti di una semiologia rispetto alla quale aveva già mostrato il suo disaccordo.

I riferimenti, ormai datati, ai sistemi semiologici elaborati da Marin e Schefer alla fine degli anni Sessanta¹²⁹⁰, non solo esplicitano gli interlocutori cui Damisch rivolgeva le sue critiche all'inizio degli anni Settanta, ma contribuiscono a rafforzare le critiche mosse dallo stesso nei confronti di una modalità di analisi storico artistica, mentre sono le opere prese in esame a fornire la dimostrazione visiva dell'insufficienza del modello linguistico comune ad entrambe. Attraverso l'illusione di un testo *à lire*, e l'attesa - presto disattesa - di *une histoire à raconter*, le tre tavole dimostrano infatti l'inadeguatezza della metafora della lettura e del percorso dello sguardo, imponendo una battuta d'arresto alla disinvoltura con la quale siamo soliti osservare - o sarebbe meglio dire leggere - le opere d'arte.

Un'analisi, come quella storico-artistica e semiologica, abituata a costruire il suo percorso sulle figure narrative interne all'opera, a dispiegarne il tempo attraverso gli *jalons* topici e dinamici in essa iscritti, non potrà non provare un forte disorientamento al cospetto di opere, come queste, che bloccano a metà il processo della rappresentazione, esplicitando un imbarazzante vuoto lì dove un'intera tradizione ci aveva abituato ad attendere l'*istoria*. Quello che le tavole esibiscono in effetti è un vuoto costruito in prospettiva, cui manca l'oggetto in funzione del quale sarebbe stato costruito; un contenente, la scena, che si offre come contenuto¹²⁹¹, capovolgendo il rapporto che l'*istoria* stabilisce con il sito preposto alla sua rappresentazione, quello che la pittura istaura con il suo soggetto. Proprio tale inversione spiega il bisogno di collocare queste tavole sullo sfondo di una scena teatrale vera o presunta, così come il tentativo di rintracciare un referente in grado di ridurre lo scandalo derivante da un'opera che non si lascia raccontare.

L'esplicitazione destabilizzante della forma della rappresentazione non solo opacizza la finestra albertiana, ponendo in questione la presunta trasparenza del segno pittorico, ma, attraverso un capovolgimento del rapporto

¹²⁹⁰ Damisch fa riferimento in particolare al testo di Jean-Louis Schefer *Scénographie d'un tableau*, al saggio di Louis Marin *Éléments pour une sémiologie picturale* contenuto nella raccolta *Études sémiologiques*, e alla recensione del saggio di Marin pubblicata da Jean-Louis Schefer sulla rivista "Semiotica". Cfr. H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., note 35; 36; 37; 39, pp. 269-270.

¹²⁹¹ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 276.

contenente-contenuto/*istoria-scena*¹²⁹² dimostra la possibilità, per la pittura, di scegliere essa stessa quale oggetto della sua rappresentazione, e dunque la capacità, esclusa dalla stessa semiologia, di fare ritorno su se stessa.

Impongono diversamente una battuta d'arresto alla metafora della lettura le scritture illeggibili che compaiono nei frontoni dei due palazzi rappresentati nella tavola di Urbino. Per lungo tempo oggetto dell'interesse di eruditi e storici dell'arte, queste sono state lette in modi che, nella diversità delle soluzioni proposte, rivelano la priorità da sempre riconosciuta nell'economia delle analisi storico artistiche all'attribuzione e alla datazione¹²⁹³, mentre l'ostinazione con cui si è proceduto alla ricerca è prova della difficoltà di accettare il mutismo di un'opera *à voir*.

Scritture illeggibili dunque, che l'ultimo restauro ha definito simulate, alle quali Damisch attribuisce una forte carica simbolica e alle quali riconosce il compito di funzionare quali allegorie di un'impossibilità di lettura tanto destabilizzante quanto indicativa¹²⁹⁴. Se il principio della costruzione simbolica richiede in effetti che la pittura si faccia da parte di fronte a ciò che rappresenta, come il segno davanti al suo denotato, il fatto che la lettura sia ostacolata e il processo di fruizione destinato a urtare contro il muro del significativo - sia esso quello sul quale si apre la finestra albertiana, o quello prettamente pittorico di cui parlerà Balzac - acquisisce secondo lo studioso un valore di emblematico.

Fa *pendant*, e rafforza il valore emblematico di queste scritture illeggibili, l'epigrafe vuota che compare nell'arco di trionfo della tavola di Baltimora. Il vuoto risulta tanto più inatteso perché tradizionalmente occupato da un'iscrizione cui la storia dell'arte è solita fare riferimento per decrittare il testo dell'opera, e tanto più imbarazzante perché associato al luogo cui la

¹²⁹² Tale capovolgimento sembra anticipare quello realizzato da Frenhofer nel suo capolavoro sconosciuto. Cfr. *Supra*, pp. 254 ssgg.

¹²⁹³ Il primo ad aver parlato di queste iscrizioni, Johann David Passavant, tenne in considerazione una sequenza di quattro lettere (M G-F G) credendo di potervi identificare le iniziali di un certo Maestro Giapo Cedroli da Gubbio, di cui si ignora tutto eccetto la sua attività di ceramista. In anni successivi, contemporaneamente al diffondersi di un'ipotesi che attribuita le tavole al Laurana, Budinich basò la sua lettura su un passaggio della *Descrizione del Palazzo ducale di Urbino* redatta nel 1587 da Bernardino Baldi. Su questa base credette di poter isolare nell'iscrizione di sinistra un'indicazione di data (147.) e una serie di caratteri che avrebbero rinviato al luogo natio dell'architetto dalmata, URANNA. Sulla stessa linea seguiranno le interpretazioni di Frisk Kimball e Federico Zeri. Cfr. H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 282.

¹²⁹⁴ *Ivi*, p. 283.

tradizione demanda il compito di fornire informazioni circa il senso della scena; un vuoto che, lungi dal funzionare come varco e garantire il passaggio dall'opera al senso, esibisce la nudità di un supporto, obbligando lo spettatore a urtare contro un muro che, prima di essere quello di un edificio rappresentato, o del supporto dell'iscrizione, è quello della pittura di cui parlerà Balzac.

Come le scritture simulate, dunque, anche l'epigrafe vuota possiede, secondo Damisch, un valore manifesto, contribuendo, come le prime, a delegittimare tanto la definizione dell'opera come testo figurativo, quanto l'associazione della descrizione alla lettura. La nudità del muro ricorda che l'opera in esame non costituisce un'operazione di carattere testuale, e che il problema in questo caso - ma si potrebbe estendere la validità di tale assunto - non è pretendere di leggere questi quadri quanto cercare prima di tutto di vederli¹²⁹⁵.

Attraverso le scritture simulate e il duplice vuoto della rappresentazione e dell'epigrafe, le tavole urbinati ostentano dunque l'opacità di un significante contro il quale si infrange qualsiasi possibilità di lettura.

Passa dunque attraverso l'analisi di tali opere la critica di Damisch nei confronti di una semiologia che della storia dell'arte replicava il movimento centrifugo, il modello logofonocentrico, facendo dell'attraversamento linguistico il modello operativo della stessa descrizione pittorica. Si inserisce in quest'ottica la scelta di sovrapporre alla disamina delle interpretazioni fornite da alcuni storici dell'arte l'esplicitazione della distanza dai modelli semiologici elaborati da Marin e Schefer vent'anni prima. Stupisce tuttavia la facilità con la quale Damisch omette la problematicità interna ai testi dello stesso Marin. Tra questi cita i passi e le proposizioni più marcate dalla linguistica, dando prova di non riconoscere gli scarti e le faglie interne alle stesse.

Se Marin parla in effetti dell'opera in termini di testo figurativo, se riconosce nella lessicalizzazione il viatico per il passaggio al senso e modula dichiarativamente sulla lettura il procedere della descrizione, i suoi testi esplicitano in più punti riflessioni che fanno ombra alla presunta trasparenza del modello semiologico proposto.

¹²⁹⁵ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 286.

Relativamente al problema del deciframento e dell'interpretazione, è lo stesso Marin, in effetti, a mettere in guardia nei confronti di un'applicazione eccessivamente pedissequa della modalità d'analisi di tipo linguistico alla pittura. Nello stesso saggio, che apre la raccolta chiamata in causa da Damisch, Marin afferma:

“si le tableau est effectivement un ensemble signifiant, un signe ou un système de signes, c'est dans le parcours du regard que doit s'effectuer l'interprétation. Toutefois, la métaphore de la lecture risque, si elle était poursuivie jusqu'au bout, d'inciter à des trompeuses analogies, car dans la lecture, les caractères graphiques sont traversés dans un mouvement instantané vers la signification : lire et déchiffrer sont deux opérations bloquées dans l'immédiate saisi du sens. Dans le tableau, s'institue au contraire une dissociation qui rend problématique, si non l'interprétation du moins l'application sans discernement du modèle de la lecture e par delà ce modèle, du modèle linguistique lui-même.”¹²⁹⁶

Lo scarto tra linguaggio e pittura si dà nell'attraversamento che il primo permette e il secondo blocca, tra la presunta trasparenza del primo e l'opacità della seconda. Se tali parole anticipano le posizioni che Marin sosterrà vent'anni più tardi, queste rinviano non di meno alle critiche formulate da Damisch al cospetto delle tavole urbinati, disvelando una consapevolezza sulla quale i due studiosi saranno destinati a incontrarsi. L'analisi delle scritture simulate fornita da Damisch trova invece un suo corrispettivo nelle riflessioni che Marin aveva formulato vent'anni prima, al cospetto della *Villa R* di Paul Klee¹²⁹⁷. Lo studioso riconosceva infatti nella lettera isolata e sovradimensionata che campeggia al centro del quadro l'indice di un problema che ci dice ciò che la pittura è e guardarla vuol dire. Indice di un supporto che della pittura dichiara il presupposto ontologico e che nella sua natura grafica disvela l'origine scrittoria della stessa; lettera che, nello stesso momento in cui sollecita la lettura, oppone alla stessa l'indicazione di un supporto contro il quale questa è costretta ad arrestare il suo movimento; segno in cui si dà la consapevolezza del carattere opaco

¹²⁹⁶ L. MARIN, *Études sémiologiques*, cit., p. 22.

¹²⁹⁷ IDEM, *Klee ou le retour à l'origine*, in *Études sémiologiques*, cit., pp. 101-108. Cfr. *Supra*, pp. 155 ssgg.

della pittura, in cui si ricorda il suo carattere performativo e al cospetto del quale si misurano i limiti della lettura.

Tali analogie si rivelano tanto più indicative poiché collocate all'interno della stessa raccolta cui Damisch fa riferimento per esplicitare il suo disappunto nei confronti di una semiologia modellata sulla linguistica. Le analisi dedicate da Marin all'opera di Klee, e le precauzioni espresse nel saggio d'apertura, costituiscono infatti delle figure che, nello stesso momento in cui mettono in tensione il sistema proposto, indicano il terreno sul quale i due studiosi incroceranno a vent'anni di distanza i loro percorsi. Il fatto che Damisch passi sotto silenzio tali riflessioni, preferendo rinviare alle posizioni più semiologiche espresse dallo studioso, si unisce alla scelta, anch'essa di difficile comprensione, di fare riferimento ai testi di Marin degli anni Settanta, ignorando quelli cronologicamente coevi in cui si fanno evidenti posizioni prossime a quelle dello studioso alsaziano. Tale scelta nasce probabilmente dalla difficoltà di misurarsi con un pensiero, quale quello di Marin, che proprio negli anni Ottanta compiva la sua emancipazione, così come dalla necessità propria dello studioso alsaziano di evidenziare la specificità della sua posizione. Proprio quest'ultima avrebbe indotto lo studioso a confrontarsi con posizioni già storicizzate, enucleando all'interno di queste ultime riflessioni che per il loro carattere linguistico meglio permettevano di far risaltare le posizioni semiotiche e storico artistiche assunte dallo studioso.

Resta comunque un'affinità cui rendono ragione i testi già considerati di Marin degli anni Ottanta. Se l'ostilità di Damisch nei confronti di una lettura dell'opera si oppone al modello descrittivo proposto da Marin, questa recupera in realtà la perplessità espressa da quest'ultimo nei confronti dell'attraversamento del significante pittorico che, a dieci anni di distanza, condurrà lo stesso Marin a sostituire al percorso verso il senso un duplice attraversamento nella direzione del quadro e dell'intervallo che corre tra un'opera e l'altra, ossia lungo le stesse direttrici adottate da Damisch al cospetto delle tavole urbinati. L'osservazione ravvicinata delle tavole è in effetti propedeutica alla costituzione di sistemi che di quelle opere oltrepassano tanto i confini materiali quanto i limiti cronologici e contestuali, mentre l'esperienza dell'impasse cui è costretta a incorrere

qualsiasi lettura è funzionale all'esplicitazione di una descrizione che negli oggetti, negli obiettivi, e, in parte, nel modo di procedere, fa eco a quella indicata da Marin al termine della sua produzione.

VII.7 Contro i pericoli della descrizione: per una nuova legittimità del suo tratto

Prima di indicare il nuovo volto della descrizione, sarà tuttavia necessario passare dall'analisi dei limiti in cui incorre una descrizione associata alla lettura alla disamina dei pericoli prodotti dalla stessa. L'analisi di questi ultimi permetterà infatti di enucleare i presupposti sui quali Damisch costruisce una descrizione nuova negli oggetti, negli obiettivi, come nel modo di procedere. Questi ci permetteranno di traghettare la nostra riflessione dalla *pars destruens* a quella *costruens*, passando dall'impasse della lettura alle risorse della descrizione, dall'impossibilità della prima alla legittimità della seconda.

Se le tavole urbinati si prendono gioco della lettura, dimostrando di disporre dei mezzi necessari a fronteggiare l'ingerenza della stessa, ci chiederemo quale sia, o possa essere, la sorte di opere meno problematiche; opere che, oltre a essere rappresentative, come le tavole prese in esame, esibiscano una storia e delle figure atte a raccontarla.

Attraverso l'analisi fornita da Marin dell'opera di Poussin, *Paesaggio con uomo ucciso da un serpente*, abbiamo già avuto modo di considerare quale sia o possa essere la sorte di una descrizione orientata alla lessicalizzazione e finalizzata all'interpretazione. Lo schema consegnato in chiusura del saggio costituisce in questo senso la sintesi visiva degli obiettivi e del modo di procedere di una descrizione che, nel momento stesso in cui ci restituisce i nuclei tematici dell'opera, esplicitando nei tratti scarni le linee guida di un percorso di lettura, tralascia ciò che fa di essa un'opera pittorica. Uno schema, dunque, che giunge al termine di una lettura che dice l'opera sottraendola alla nostra visione, e che nell'evidenza della sua immagine cancella la natura pittorica della stessa.

Contro questo tipo di rischi lo stesso Damisch si sarebbe espresso a qualche anno di distanza, in occasione di un convegno dedicato all'attualità dei modelli freudiani¹²⁹⁸. Oggetto del suo intervento era stata la *Tempesta* di Giorgione, o meglio l'interpretazione data della stessa da Salvator Settis nel testo *La Tempesta interpretata*¹²⁹⁹. Nella finitezza del participio passato esibito dal titolo, tale testo dichiara un'azione interpretativa conclusa nel tempo perché esaurita ed esaustiva, mentre l'interpretazione proposta dissolve nelle sue maglie la datità visiva di un'opera della quale pretende di risolvere l'enigma ed esaurire l'effetto. Oltre ad essere emblema di una storia dell'arte modellata sul binomio enigma-detective, il testo di Salvator Settis costituisce in realtà l'occasione di una riflessione più ampia, che conduce Damisch a indagare obiettivi e limiti della descrizione attraverso l'esame della funzione che Freud riconosceva alla stessa nell'economia della cura della patologia isterica.

Nel testo *Études sur l'hystérie*¹³⁰⁰, Freud teorizza in effetti il valore terapeutico della descrizione ai fini del trattamento delle immagini mnesiche che affollano la mente dell'isterico. La descrizione di queste ultime avrebbe infatti il potere di sgranare, fino alla loro completa dissoluzione, le immagini che emergono di volta in volta nella coscienza visiva dell'ossesso; la possibilità di liberare il campo visivo sarebbe infatti direttamente proporzionale alla quantità di dettagli forniti¹³⁰¹.

Se nel saggio dedicato all'analisi freudiana del *Mosé* di Michelangelo, Damisch aveva fatto notare gli accecamenti cui poteva condurre una descrizione posta alle dipendenze dell'interpretazione, la funzione che lo stesso Freud attribuisce alla descrizione nella cura della patologia isterica serve a Damisch per illustrare gli effetti indesiderati cui rischia di incorrere una storia dell'arte eccessivamente finalizzata a risolvere l'opera. Una descrizione che ambisca ad essere risolutiva avrà infatti un effetto molto

¹²⁹⁸ H. DAMISCH, *L'image dans le tableau*, cit.

¹²⁹⁹ S. SETTIS, *La tempesta interpretata*, Einaudi, Torino 1978; l'edizione francese svela la trappola insita nel testo, sostituendo al carattere eccessivamente perentorio dell'edizione italiana un titolo la cui ambiguità si dimostra rivelatrice: *L'invention d'un tableau: la "tempête" de Giorgione*, Paris, 1987.

¹³⁰⁰ S. FREUD, *Studien über Hysterie* (1892-1895); trad. fr. *Études sur l'hystérie*, Paris, 1967.

¹³⁰¹ "Lorsque une image a réapparu dans le souvenir, le sujet déclare parfois qu'elle s'effrite et devienne indistincte à mesure qu'il en poursuit la description. Tout se passe, quand il transpose la vision en mots, comme s'il procédait à un déblaiement. L'image mnémonique elle-même fournit l'orientation, indique dans quelle direction le travail devra s'engager." Cfr. *Ivi*, p. 226.

simile a quello determinato dal trattamento delle immagini mnesiche; anche in questo caso, si tratterà di far sparire l'immagine, mentre la soluzione dell'enigma libererà il campo visivo dello spettatore, permettendo allo stesso di volgere lo sguardo verso l'interpretazione di un altro quadro¹³⁰².

Di contro al beneficio riconosciutogli da Freud nella cura dell'isteria, la descrizione, se asservita all'interpretazione, rischia dunque di qualificarsi come un'azione impropria in campo storico-artistico. Per rendere tale carica invasiva, Damisch non esita a paragonare la descrizione al tocco:

“Il est interdit, en principe, de toucher à la peinture. Mais la décrire, et plus encore l'interpréter, c'est bien là une autre manière d'y toucher, avec tous les risques que cela implique, à commencer par celui, sous le couvert des mots qui en célèbrent la présence, de sa disparition.¹³⁰³”

Lo studioso sovrappone al divieto di sfiorare l'oggetto quadro l'impossibilità di prenderne possesso con le parole, esemplificando il potere disgregante dell'interpretazione attraverso la natura invasiva di un gesto e la sottrazione data dal contatto¹³⁰⁴.

Il fatto che l'immagine possa sgranarsi sotto i colpi della descrizione, e quest'ultima qualificarsi come agente di una sottrazione, dichiara al suo interno un postulato di trasparenza del quale occorre interrogare la pertinenza. In effetti se possiamo definire trasparenti le immagini mnesiche che popolano la mente dell'isterico, sembra difficile attribuire lo stesso carattere diafano alle opere d'arte. Contro la presunta associazione del quadro all'immagine, Damisch aveva espresso la sua posizione fin dal 1974, riconoscendo nel *surplus* di materia ciò che differenzia l'immagine pittorica da qualsiasi altro tipo di immagine¹³⁰⁵. Con una risolutezza non minore, sedici anni prima¹³⁰⁶ invitava la storia dell'arte a fare ritorno al quadro, opponendo al carattere irrealistico dell'oggetto del godimento estetico la realtà di una percezione offerta ai sensi.

¹³⁰² H. DAMISCH, *L'image dans le tableau*, cit., p. 49.

¹³⁰³ H. DAMISCH, *L'image dans le tableau*, cit., p. 53.

¹³⁰⁴ Di questa sottrazione doveva aver fatto esperienza lo stesso Narciso quando, nel vano tentativo di abbracciare il suo riflesso, aveva visto la sua immagine dissolversi sotto i colpi dell'acqua

¹³⁰⁵ H. DAMISCH, *Otto tesi pro (o contro ?) una semiologia della pittura*, cit.

¹³⁰⁶ IDEM, *L'éveil du regard*, cit.

Fin dalla sua prima produzione, dunque, Damisch manifesta la consapevolezza relativa alla fisicità dell'oggetto quadro, cui si unisce e fa *pendant* quella relativa alla funzione dell'arte. Contro una teoria rappresentazionalista che riconosceva nella rappresentazione la funzione principale dell'arte, Damisch ribadisce l'idea secondo la quale l'arte non rappresenta ma descrive. Il carattere iconico che questa potrà assumere, e la funzione rappresentativa che questa potrà assolvere non costituiranno infatti che una possibilità, un punto di passaggio incapace di esaurire la natura performativa propria della stessa. Proprio a quest'ultima Damisch riconduce infatti l'essenza della pittura e dell'arte in generale, come conferma la preferenza espressa dallo stesso per il carattere progressivo iscritto nella forma inglese *painting*¹³⁰⁷.

La consapevolezza della natura fisica dell'oggetto quadro, e il riconoscimento della funzione descrittiva della pittura hanno in questo senso un duplice valore: non solo smentiscono i due presupposti della trasparenza dell'immagine e della funzione rappresentativa dell'arte sui quali la storia dell'arte aveva fondato il suo modello analitico, ma costituiscono essi stessi i capisaldi di una nuova descrizione.

Prima di procedere all'analisi dei caratteri di quest'ultima, sarà tuttavia utile soffermarci sull'elemento che ne costituisce il presupposto principe, funzionando come termine medio in grado di legittimare il passaggio dall'opera al linguaggio e dal linguaggio all'opera. Il modello descrittivo auspicato da Damisch costruisce infatti la sua pertinenza su un elemento come il tratto anteriore all'articolazione della lingua come alla configurazione dell'icona. Proprio nel tratto Roland Barthes aveva riconosciuto il precedente storico comune al linguaggio e alla parola¹³⁰⁸, e proprio al carattere performativo e indefinito dello stesso Damisch sembra riconoscere il *trait d'union* tra un'arte che non rappresenta ma descrive e una descrizione che, lungi dal dire l'opera nel rischio di farla svanire,

¹³⁰⁷ IDEM, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 272.

¹³⁰⁸ Secondo quest'ultimo, il tratto si configurerebbe quale *mot graphique et linguistique ensemble*, capace di fare da cerniera, proprio in virtù della duplice accezione, tra i due domini del linguaggio e del visivo. Ipotizza inoltre per la lettera e il disegno un'origine comune: le incisioni presenti nelle caverne preistoriche avrebbero costituito il presupposto storico di ciò che, in seguito a un'astrazione, si sarebbe sviluppato nella duplice direzione dell'immagine e della lettera. Cfr. R. BARTHES, *L'empire des signes*, Genève, Skira 1970, p. 9; IDEM, *All except you*, Paris, Repères, 1983, p. 25.

tenterà di eguagliarsi al silenzio proprio della pittura, mirando a rafforzare l'impatto visivo della stessa.

Alla connivenza storica tra l'accezione grafica e linguistica del tratto ipotizzata da Barthes, Damisch fa esplicito riferimento in un breve saggio composto in occasione di una mostra dedicata allo studioso¹³⁰⁹, mentre al tratto inteso nella sua accezione storico artistica lo stesso Damisch aveva dedicato nel 1995 una mostra organizzata per la sezione grafica del Louvre¹³¹⁰. La mostra, che andava sotto il titolo indicativo di *Traité du trait*, faceva del tratto l'oggetto e il veicolo di una preziosa analisi della tradizione storico artistica ed ermeneutica occidentale. L'arte contemporanea¹³¹¹ costituiva in questo senso la porta d'accesso di un percorso teso a enucleare la funzione e il valore del tratto all'interno della tradizione artistica classica (XV-XVI secolo), mentre derivava dallo spostamento ermeneutico indotto dall'esame dell'arte cinese la possibilità di enucleare elementi estranei, o più semplicemente celati a un'ottica esclusivamente occidentale.

Analisi, dunque, di un tratto cui l'arte rappresentativa aveva progressivamente preferito una linea capace di celare, dietro la sicurezza del suo incedere e la nitidezza quasi geometrica del suo tracciato, la temporalità e i pentimenti¹³¹² del tratto, e nella cui emancipazione l'arte contemporanea riconoscerà diversamente il viatico di un ritorno della pittura su se stessa. Un tratto, dunque, attraverso il quale la pittura riscoprì la sua natura scrittoria e sul quale la scrittura storico-artistica avrebbe potuto fondare la legittimità di un nuovo modo di procedere.

In testi più recenti, Damisch espliciterà il desiderio di una descrizione capace di eguagliare il mutismo della pittura e rafforzare l'impatto visivo dell'opera¹³¹³. Se tale programma dice il suo debito nei confronti di un'arte

¹³⁰⁹ H. DAMISCH, *Traits*, catalogue de l'exposition *Roland Barthes*, Centre Pompidou (27 nov. 2002-10 mars 2003), Paris éd. Centre Pompidou, 2002, pp. 95-97.

¹³¹⁰ IDEM, *Traité du trait/Tractatus tractus*, cit. L'esposizione fu presentata al Louvre, nella Hall Napoleon del Dipartimento di arti grafiche, dal 26 aprile al 24 luglio 1995.

¹³¹¹ La mostra si apriva con un inciso di Fontana, *Concept spatial/Attente* (1966) (Amsterdam, Stedelijk Museum), e si chiudeva con un'opera di Barnett Newman, *Untitled (the Breack)* (1944-1949) (Paris, Musée National d'art moderne Georges Pompidou).

¹³¹² Proprio ai pentimenti e alle esitazioni del tratto Damisch aveva dedicato un breve saggio, in occasione di una mostra organizzata al Louvre quattro anni prima. Cfr. H. DAMISCH, *Mémoires du support, mémoire de la ligne*, catalogue de l'exposition *Repentirs* (Musée du Louvre), Paris, Réunion des musées nationaux 1991, pp. 50-54; trad. angl. in "The Journal of Art", 4/6 (juin-août 1991), p. 12.

¹³¹³ H. DAMISCH, *L'image dans le tableau*, cit., pp. 42; 53. Tale consapevolezza dovette farsi strada molto presto nella coscienza di Damisch; fu lui stesso a proporre a Merleau-Ponty il

contemporanea al cospetto della quale ebbe modo di misurare il fallimento cui incorrerebbe qualsiasi tentativo di imbrigliare l'arte entro le reti di un *filet discursif*, risulta significativo che Damisch abbia scelto di esplicitare i caratteri di una nuova descrizione al cospetto delle tavole urbinati.

Al cospetto di opere che non si lasciano raccontare, che si prendono gioco del nostro tentativo di lettura, enunciando in termini rappresentativi problemi cui lo studioso era stato chiamato a misurarsi davanti alle tele di Mondrian, Klee, Steinberg, Adami, Damisch avanza il programma di una descrizione nuova. Si chiede infatti:

Che cosa avverrebbe di una forma di analisi che non mirasse tanto a prendere la pittura nelle reti del discorso quanto a farsi insegnare da quest'ultima, con il rischio di doversi disfare del modello linguistico? Una forma di analisi che prenderebbe le mosse, in fondo, non tanto dalla recensione dei segni iconici, ma piuttosto da quella dei tratti, che in un quadro resistono alla nominazione e nei quali questa forma sapesse riconoscere gli indizi di un'operazione, che passando eventualmente per l'icona, non si lascia per forza ridurre all'ordine del segno? Una forma di analisi, ancora che non si fissasse in nessun percorso, né narrativo né altro, ma che ne rifiutasse da principio la nozione, per sostituirla quella di un inventario e che fosse suscettibile a sua volta di fare quadro¹³¹⁴?

Queste parole possiedono un valore plurale: vi troviamo infatti un'esplicitazione dei caratteri e degli oggetti della descrizione, ma anche un piano di lavoro che, nello stesso momento in cui recupera quanto Damisch aveva affermato nel 1972-1974, fa eco alle parole con cui Marin in anni affini marcava il proprio distacco dalle posizioni semiologiche precedentemente assunte; tutto ciò, a conferma della validità delle tesi

silenzio in pittura quale argomento di tesi, mentre dichiarerò più tardi di aver sempre avuto una particolare attrazione per quelle opere che lo obbligano al silenzio. Così si era espresso rispondendo ad una domanda di Hollier circa il suo precoce interesse per il silenzio in pittura: "What fascinates me the most is the moment when painting forces us into silence. We talk and then we sense that there's something that escape us". (Cfr. Y. BOIS, *A conversation with Hubert Damisch*, cit. p. 12.) La propensione espressa in gioventù era destinata a maturare negli anni, raggiungendo il valore di un assioma che, all'ingiunzione di eguagliare il silenzio in pittura, univa una consapevolezza sempre maggiore della natura di quest'ultima. In una nostra conversazione, affermerà infatti come non solo l'arte ha a che vedere con ciò che è silenzioso, ma proprio in questo carattere si coglie la sua azione all'interno *d'un réel*, che non è il luogo né della parola, né del senso. (Intervista).

¹³¹⁴ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 271.

espresse da Damisch negli anni Settanta e della prossimità cui i due studiosi giungono alla metà degli anni Ottanta.

L'indicazione di una descrizione che accetti di rinunciare a prendere la pittura nelle maglie del suo discorso recupera infatti le critiche che negli anni Settanta Damisch formulava contro il patronato linguistico della neonata semiologia e l'utilizzo risolutivo dei testi attuato dall'iconologia; queste stesse parole fanno eco alla risolutezza con la quale negli stessi anni Marin analizzava i limiti del *filet discursif*. L'auspicio di un'analisi capace di recensire i tratti anteriori o indipendenti dalla figura, in cui la pittura dichiara la sua natura operativa, riprende l'ipoicona nella quale Damisch aveva riconosciuto l'oggetto di una possibile semiotica della pittura, rinviando al contempo alla proposta espressa da Marin nel 1987 di spingere l'analisi nella direzione di un livello infra-pre-iconografico. La volontà di ricusare qualsiasi concetto di percorso anticipa diversamente un'accezione di sistema che Damisch presenterà in occasione del III congresso internazionale dell'AISS¹³¹⁵, e che nel suo carattere plurale, disinvolto, aperto, risulta molto prossimo alla *traversée* nella quale ci è sembrato di poter riconoscere la prima delle due direzioni analitiche adottate da Marin dalla fine degli anni Settanta.

Oltre a ribadire il carattere determinante delle matrici visive enucleate, e dimostrare la fedeltà dello studioso alle posizioni precedentemente espresse, le riflessioni di Damisch contenute in queste pagine confermano un'affinità con le posizioni espresse da Marin negli anni Ottanta cui non rendono ragione le citazioni dei testi più semiologici di quest'ultimo. Se, come abbiamo visto, tale scelta trae la sua ragion d'essere dalla necessità di Damisch di misurare su un terreno già storicizzato la specificità della propria posizione, le analogie che il testo lascia emergere restituiscono le trame di un dialogo destinato a ridurre lo scarto apparente.

¹³¹⁵ H. DAMISCH, *Le travail sémiotique*, in *Semiotic theory and practice: proceedings of the third international congress of the IASS*, (Palermo 1984), ed. Michael Herzfeld, Lucio Melazzo 1987, pp. 161-171.

VII.8 *Les voir, dis-tu les décrire. De l'image au tableau*

Dopo aver provato i limiti cui è costretta a incorrere una descrizione delle opere d'arte associata alla lettura, e aver enucleato i presupposti teorici a partire dai quali Damisch definisce un nuovo programma descrittivo, sarà possibile enucleare i caratteri che l'autore attribuisce alla descrizione seguendo le analisi offerte dallo stesso delle tavole urbinati. Ancor prima delle considerazioni che ne deduce, e forse indipendentemente dalle conclusioni cui giunge, tali analisi si rivelano utili per le matrici che disvelano e il carattere dimostrativo che contengono. Vi scopriamo infatti alcuni dei capisaldi del suo modo di considerare le opere d'arte, nonché i canali attraverso i quali questi giungono allo studioso. La possibilità offerta dalle stesse analisi di verificare su un'opera rappresentativa la validità dei principi teorici esposti nel 1974 permette inoltre di emancipare tali tesi dal dibattito teorico per il quale erano state prodotte, restituendo alle stesse il carattere operativo che le aveva motivate. Troviamo inoltre nelle pagine dedicate alle tavole urbinati la risposta a uno dei quesiti sui quali Damisch aveva basato la sua proposta semiotica, e che nell'intervento del 1974 compariva ancora come problema da risolvere.

L'insufficienza del modello descrittivo modulato sull'interpretazione, che un primo esame delle tavole aveva reso manifesta, conduce Damisch ad affermare come il problema non sia pretendere di leggere questi quadri quanto piuttosto cercare di vederli¹³¹⁶. Prima di focalizzare la nostra attenzione sul passaggio dal leggere al vedere, si noterà lo scarto che intercorre tra la presunzione della lettura e il tentativo della visione, tra la sicurezza della prima e il carattere incerto della seconda. Quello che Damisch ci restituisce in queste poche battute è infatti un passaggio che racconta l'abbandono del punto di vista linguistico e rappresentativo dal quale la lettura deriva la sua *maîtrise*, a favore dell'instabilità percettiva ed ermeneutica derivata dall'adozione di un movimento continuo verso l'opera e lungo la stessa; un movimento che, nello stesso momento in cui priva lo spettatore della certezza della visione e dalle categorie con le quali questi è solito considerare le opere, permette allo stesso di vederle meglio. La qualità

¹³¹⁶ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 286.

della visione sarà migliore non perché più nitida, ma perché svincolata dal riconoscimento del referente e soprattutto perché non più subordinata all'individuazione del contenuto. Lo spostamento svelerà prospettive inattese e dettagli nascosti, mentre il contatto ravvicinato con la natura pittorica dell'opera e il disvelamento della riflessione interna alla stessa saranno all'origine di un movimento oltre l'opera funzionale all'apertura di nuove piste d'indagine.

La centralità della visione è dimostrata fin dal titolo scelto da Damisch per il saggio contenente il resoconto dell'analisi minuziosa e dettagliata da lui condotta al cospetto delle tavole urbinati¹³¹⁷. Il testo, pubblicato nel 1981 sulla rivista "Versus" e ripubblicato nella terza sezione de *L'origine de la perspective*, dichiara infatti nell'indicazione *Les voir dis-tu, les décrire* gli estremi di un programma destinato a oscillare tra l'osservazione e la descrizione, tra il presupposto dell'osservazione e il fine della descrizione; tra un'osservazione che si dà come presupposto e continuo banco di prova di una descrizione che si definisce come il fine ultimo cui possa spingersi l'analisi. Il fatto che la descrizione sia subordinata all'osservazione e quest'ultima, quand'anche finalizzata al livello meramente fenomenico di cui parlava Panofsky, sia priva dell'immediatezza che siamo soliti attribuirle è confermato dalle parole con le quali Damisch apre il saggio e introduce la sua analisi:

“in un primo tempo bisognerebbe piuttosto provare a guardarle, imparare a vederle, riuscire a descriverle.¹³¹⁸”

La scelta dei verbi e la consequenzialità con la quale questi si alternano dice infatti di un'osservazione che procede per tentativi e cui manca la facilità che ci aspetteremmo, mentre la descrizione continua a definirsi come il fine ultimo di un'analisi priva di qualsiasi termine o scopo. La tesi iscritta in tale struttura sembra ricordarci come la descrizione dipenda dall'osservazione, come il guardare non implichi il vedere e quest'ultimo non si riduca a un mero riconoscimento fenomenico. L'osservare, il guardare, il vedere non si

¹³¹⁷ IDEM, *Les voir, dis-tu, et les décrire*, in "Versus" (Bologne), 29 (mai-août 1981); riedito in *L'origine de la perspective* (1987); ed it. *L'origine della prospettiva*, cit., pp. 287-321.

¹³¹⁸ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 287.

danno qui come indicazioni di operazioni immediate. Si tratta di tentativi, di processi di apprendimento, mentre la descrizione si dà come tappa successiva e per nulla scontata di un'analisi condotta *au plus près de la surface picturale*, secondo un movimento continuo che non conosce punti di fuga, ma solo il ritmo continuo di ripetute messe a fuoco.

La fedeltà alla dimensione visiva dell'opera e la consapevolezza che sia l'opera stessa a fornire ai suoi interlocutori tutta l'informazione di cui questi hanno bisogno per relazionarsi ad essa sono alla base di ciò che, all'interno di una produzione che esclude qualsiasi metodo, si configura come un vero e proprio imperativo categorico.

“*Les voir*” dice Damisch al suo ideale interlocutore, e spesso nei suoi testi l'invito a *voir, regarder* suona come un ritorno all'ordine destinato a ricollocarci al cospetto delle opere. Nel suo tono più polemico, l'imperativo suona come un rimprovero contro una storia dell'arte che ha preferito abbandonare l'oggettività dell'opera per elevarsi alla dimensione irrealistica del suo senso, o fare della stessa la controprova di interpretazioni basate su fonti documentarie ad essa esterne. Nella sua cauta e continua ripetizione fa diversamente eco al “*regarder, regarder*” con il quale Daniel Arasse rivendicava un pari ritorno all'eloquenza visiva dell'opera¹³¹⁹. In un recente convegno dedicato al collega da poco scomparso, Damisch dichiarerà non a caso di voler adottare l'adagio albertiano che Arasse aveva elevato a diktat della sua indagine. “Parlo come pittore”, aveva detto Alberti, nel I libro del suo *De pictura*, per distinguere dai matematici la sua posizione d'enunciazione, e a queste parole Arasse prima, Damisch poi, fanno riferimento per tradurre il tentativo di stabilire una centralità, e soprattutto una prossimità alla datità visiva della pittura. Affermava infatti Damisch:

“Parler le langage du peintre, faire sienne sa position d'énonciation, c'est choisir en effet de s'en tenir, en fait d'information, à celà qui est le propre de la peinture et dont celle-ci donne en effet tout à voir, quoi qu'il en puisse être de ses dessous, et quand bien même on n'y verrait rien”¹³²⁰.

¹³¹⁹ D. ARASSE, *Histoires de peintures*, ed. Denoël, Paris 2004, p. 208.

¹³²⁰ H. DAMISCH, *Voire...*, in *Daniel Arasse. Historien de l'art* (Paris, 8-10 juin 2006), Les Éditions des cendres, INHA Paris 2010, p. 82.

In questo senso, Arasse lo aveva elevato a diktat della sua indagine di storico dell'arte, e con questa accezione Damisch gli riconosce la forza di un assioma che non ha bisogno di dimostrazione. Un assioma che ricorda la centralità visiva di un'opera davanti alla quale lo storico dell'arte sarà costretto a esercitare il suo occhio, e rispetto alla quale sarà chiamato a legittimare la pertinenza della sua parola e la fondatezza delle sue analisi.

I canali lungo i quali giungono a Damisch stimoli capaci di determinare e consolidare tale attenzione per il carattere visivo dell'opera sono molteplici e disseminati lungo tutto il percorso della sua formazione.

In ordine di tempo si colloca quello che lo stesso storico dell'arte riconosce come il suo primo incontro con il cinema. Nel 1936, nell'antico palazzo del Trocadero, Damisch assistette alla proiezione del *Michel Strogoff* di Victor Tourjansky, con Ivan Mosjoukine nel ruolo di protagonista¹³²¹. Di questo film l'autore confesserà molto più tardi di non aver trattenuto altri ricordi al di fuori della scena durante la quale il boia, passando la spada arroventata davanti agli occhi dell'eroe, ingiunge a quest'ultimo: "Regarde de tous tes yeux, regarde!"¹³²². La proiezione acquisirà nella sua memoria il valore di un *souvenir d'enfance*¹³²³, mentre la frase "pronunciata"¹³²⁴ dal boia si eleva quale premonizione ed epigrafe di un percorso di studi contrassegnato dall'osservazione attenta e ripetuta delle opere d'arte.

Nessun intento di sistematizzare *une méthode pour regarder* nei suoi numerosi testi; nessuna volontà di viziare l'occhio dello spettatore ingabbiandolo entro le maglie di un metodo che insegni *comment regarder les oeuvres*, soltanto l'invito costante e ripetuto a *regarder* ("je dis regarde, c'est tout ce que je dis"¹³²⁵), *à y voir un peu mieux*, a *regarder de plus près*¹³²⁶.

¹³²¹ IDEM, *L'amour m'expose*, cit., p. 29.

¹³²² H. DAMISCH, *L'amour m'expose*, cit., p. 30. Damisch riscoprirà il film molti anni dopo, al Film Institute di Washington, esattamente poche settimane prima dell'apertura dell'esposizione *Moves: playing chess and cards with the museum*, da lui organizzata al museo Boijmans Van Beuningen a Rotterdam.

¹³²³ Confesserà "Un fantôme était et est toujours au travail". Cfr. *Ibidem*.

¹³²⁴ Si trattava di un film muto.

¹³²⁵ Con queste parole si è espresso nel corso di un nostro incontro. (Intervista).

¹³²⁶ Acquista senso in questa direzione il titolo scelto da Danièle Cohn e Hubert Damisch per il convegno dedicato al profilo intellettuale dello storico dell'arte filosofo. Il convegno, tenutosi a Villa Medici nel 1999, recava come titolo *Y voir mieux, y regarder de plus près*, cfr. op. cit.

Proprio quest'ultima affermazione introduce al canale attraverso il quale la fedeltà all'imperativo del *voir* si precisa nell'esercizio di uno sguardo teso a stabilire con l'opera una prossimità fisica ed ermeneutica in cui si iscrive la possibilità, per lo studioso, di cogliere tanto i dettagli quanto il pensiero che vi è in atto. Determinante, in questo senso, la frequentazione della galleria di René Drouin, nella quale lo stesso Damisch riconoscerà un luogo fondamentale della sua formazione, un eccezionale ginnasio per il suo sguardo. Qui ebbe modo di scoprire artisti come Ernst, Kandinsky, Dubuffet, coltivando sul terreno dell'arte contemporanea quel *délire scopique*¹³²⁷ al quale era stato sollecitato dalle grandi esposizioni seguite alla Liberazione¹³²⁸. Ma la galleria fu soprattutto il luogo in cui ebbe modo di conoscere il collezionista e mercante d'arte moderna René Drouin. Da lui, confesserà più tardi, di aver appreso a “regarder la peinture moderne d'un peu plus près”¹³²⁹, mentre l'attività condotta dallo stesso offrirà a Damisch la possibilità di misurare la qualità *d'un regard en action* capace di superare, nonostante o forse in virtù dell'analfabetismo teorico che lo contraddistingueva, le analisi condotte da molti storici dell'arte.

Accanto a questi due canali di carattere biografico, il continuo richiamo all'ordine del visivo e alla dimensione oggettuale delle opere si nutre dello studio dell'arte contemporanea, come del legame che Damisch ha da sempre intrecciato e intreccia ancora oggi con artisti del suo tempo. Proprio all'arte contemporanea - alla quale, come abbiamo avuto modo di vedere, Damisch dedicherà i suoi primi saggi - sembra possibile ricondurre alcuni aspetti del programma descrittivo elaborato da Damisch.

La frequentazione di artisti come Dubuffet, Klein, Rouan permetterà infatti a Damisch di prendere contatto con la realtà di un lavoro artistico cui sembra possibile ricondurre, oltre alla consapevolezza della fisicità dell'oggetto quadro, il progetto di una descrizione capace di cogliere la pittura nella sua dimensione operativa. Il contatto con l'arte contemporanea in generale diede diversamente a Damisch la possibilità di fare esperienza di

¹³²⁷ H. DAMISCH, *L'amour m'expose*, cit. p. 31.

¹³²⁸ Diversamente dal cinema, il cui primo contatto, come abbiamo avuto modo di verificare, risale ad un'età giovanissima, Damisch confesserà di aver scoperto la pittura piuttosto tardi. Questo contatto risalirebbe al periodo successivo alla Liberazione, quando grandi esposizioni permisero a milioni di occhi indiscreti di osservare i capolavori che attendevano di riguadagnare le pareti dei musei saccheggianti dalla guerra. Cfr. *Ibidem*.

¹³²⁹ *Ivi*, p. 32.

una difficoltà che l'arte classica celava dietro il godimento offerto da una visione apparentemente piana. L'incertezza percettiva, il bisogno di approssimarsi a tele troppo grandi per essere godute con un solo sguardo, e ancora l'impossibilità di afferrarne il senso - ammesso che questo sia presente o sia lecito parlarne - avrebbero indotto Damisch a trasformare la visione in un *apprentissage de la vision*. Dimensione performativa del lavoro artistico cui si unisce, dunque, una dimensione performativa della visione, nella quale sembra possibile riconoscere il presupposto esperienziale di una descrizione che Damisch voleva analitica. Arte contemporanea, dunque, non solo come modello di un *apprentissage de la peinture*, ma anche viatico di un *apprentissage de la vision* che, nell'incertezza e nella temporalità che gli sono propri, educano a un'osservazione scrupolosa, ripetuta, fatta di spostamenti e ritorni al termine dei quali non c'è il senso, ma l'opera.

Ritroviamo tale educazione alla base di tutte le descrizioni di Damisch, indipendentemente dal carattere astratto o rappresentativo delle opere prese in esame. Ne è prova l'analisi condotta dallo stesso al cospetto delle tavole urbinati; oltre a essere subordinata all'imperativo del *voir*, questa costruisce il suo divenire sull'analisi minuziosa dei dettagli iconografici e infra-iconografici. Tutta l'analisi si configura in effetti come un percorso animato da un desiderio di prossimità: percorso nella direzione del quadro, secondo un movimento che rinvia alla *traversée* di secondo tipo di Marin; ma anche lungo il piano dell'opera, attraverso una successione di spostamenti destinati a restituire il contatto con la pittura e i dettagli che una visione d'insieme rischierebbe di non cogliere.

La lettura delle pagine dedicate da Damisch alle tre tavole pone in effetti il lettore in una particolare condizione d'osservazione. Al cospetto delle sue righe, questi acquisisce la posizione di un osservatore chiamato a esercitare il suo sguardo indiscreto dal resto di una cinepresa che alterna al movimento continue messe a fuoco. Le parole sono zoom capaci di condurre l'occhio in una condizione di imbarazzante intimità con il piano pittorico; gli aggettivi, strumenti destinati a rendere la forza pittorica che l'opera dispiega attraverso le pieghe della sua carne; i punti, le virgole, i capoversi, veicoli di

spostamenti destinati a sostituire all'unicità e alla stabilità dell'occhio la precarietà dello sguardo.

Proprio il rinvio alla metafora cinematografica permette di cogliere la tangenza con la ricerca di uno storico dell'arte come Daniel Arasse che non solo ricorrerà più volte alle potenzialità dello strumento fotografico¹³³⁰, ma proprio al dettaglio dedicherà parte delle sue ricerche¹³³¹.

Se il progetto elaborato da Arasse di *une histoire rapprochée de la peinture* costituisce, pur con le dovute differenze il riferimento contemporaneo più prossimo alla modalità analitica messa in atto da Damisch, risultano altrettanto importanti i riferimenti storici.

In un saggio pubblicato all'inizio degli anni Settanta sotto il titolo eloquente *La partie et le tout*¹³³², Damisch poneva a confronto due personalità come Heinrich Wölfflin e Giovanni Morelli, che proprio sull'osservazione della forma e la considerazione del dettaglio avevano costruito la forza e il rigore del loro metodo. Il confronto di due personalità cui la storia dell'arte riconduce le correnti opposte di una storia dell'arte fatta di nomi o di forme, era infatti finalizzato a evidenziare il concorso di entrambi a una comune rivoluzione ermeneutica e percettiva. Al di là delle divergenze teoriche e delle diverse etichette con le quali la storia dell'arte li ha storicizzati, l'analisi di Damisch mira infatti a dimostrare, da un lato, il comune tentativo dei due studiosi di prendere in considerazione i prodotti dell'arte nella loro realtà concreta, dall'altro una comune conversione dello sguardo¹³³³. Proprio quest'ultima li avrebbe condotti a formulare in termini nuovi il problema della descrizione e dell'interpretazione delle opere d'arte.

Né contemplazione né erudizione, ma un acuto lavoro di analisi in cui, alle false profondità dell'intuizione e dei diversi livelli di lettura, si sarebbe sostituita la sistematicità di un'osservazione condotta *au plus près de la surface picturale*¹³³⁴; un'osservazione condotta nel rispetto della datità visiva dell'opera e ancorata alla considerazione del dettaglio - fossero questi

¹³³⁰ D. ARASSE, *Histoires de peintures*, cit., pp. 267 ssgg.

¹³³¹ Emblematico, in questo senso, il testo dedicato all'analisi dei dettagli. Cfr. IDEM, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Paris 1992.

¹³³² H. DAMISCH, *La partie et le tout*, in "Revue d'esthétique", 2 (1970), pp. 168-188 ; Si farà riferimento alla sua riedizione in *Y voir mieux, y regarder de plus près: autour H. Damisch*, cit., pp. 321-341.

¹³³³ H. DAMISCH, *La partie et le tout*, cit., p. 340.

¹³³⁴ *Ivi*, p. 341.

quelli iconici e involontari di cui parla Morelli, o quelli informi e emblematici cui fa riferimento Wölfflin. Proprio questi elementi inducono Damisch a parlare di un ritorno alle opere, così come di un capovolgimento della percezione estetica destinata a sostituire all'ideologia della *saisi* istantanea il modello di una lettura discontinua condotta al ritmo di un'osservazione *en détail*¹³³⁵.

Se il ritorno alle opere, realizzato da entrambi, fornisce una risposta al quesito circa l'oggetto della storia dell'arte con cui si apriva il saggio¹³³⁶, e rinvia al percorso *de l'image au tableau* teorizzato da Damisch, il *glissement* percettivo¹³³⁷ e la tecnica di dissociazione alla base delle loro indagini forniscono un supporto storico all'attenzione per i dettagli iconografici e infra-iconografici che Damisch pone al centro della propria descrizione¹³³⁸.

¹³³⁵ *Ivi*, p. 337.

¹³³⁶ “Qu'en est-il de l'objet de l'histoire de l'art? Qu'en est-il de l'histoire de l'art dans son rapport à son objet *scientifique*, si tant est que cette discipline - dont le statut épistémologique reste à établir - soit en mesure d'en produire le concept explicite à partir de sa propre activité, des points de vue qu'elle adopte, des tâches qu'elle assigne?”. *Ivi*, p. 321.

¹³³⁷ Damisch riconduce questa tecnica di dissociazione visiva e lettura parcellaria all'interno di un capovolgimento percettivo che si estende ben al di là del campo sugli studi sull'arte. Il culto romantico della rovina e del frammento, così come il gusto per il dettaglio e l'incompiuto che caratterizzano la cultura simbolista e decadente, costituiscono in effetti per lo studioso altri campioni di un capovolgimento epistemologico di ampia portata. *Ivi*, p. 323.

¹³³⁸ L'utilizzo della categoria del dettaglio in relazione al pensiero di Damisch necessita una precisazione che lo giustifichi e ne specifichi l'accezione. Sembra infatti improprio parlare di un'attenzione per i dettagli relativamente a uno studioso che non ha mai nascosto la sua ostilità nei confronti della segmentazione della superficie pittorica, e non ha mancato di manifestare la sua opposizione rispetto all'utilizzo risolutivo degli stessi. In realtà, Damisch non parla quasi mai di dettagli e anche quando, come in queste pagine, si sofferma su elementi iconici, questi non costituiscono né il fine del suo approssimarsi alla tela, né il viatico per l'accesso al senso. Lo sguardo supera spesso i contorni del segno per indagarne la causa materiale, e gli stessi elementi iconici, quando reperiti, sono indagati più per il loro carattere problematico che per la capacità di chiudere il cerchio. Volendo dunque individuare l'oggetto, nonché lo scopo dell'invito formulato dallo studioso a *Y voir mieux, y regarder de plus près*, e volendo definire con più precisione il senso secondo il quale dovrà essere intesa la parola dettaglio nell'economia della sua produzione, sarà utile fare riferimento all'articolo dedicato a Wölfflin e Morelli, e in particolare a uno dei due oggetti indicati nel titolo. Se di dettaglio si può parlare in Damisch, questo andrà infatti inteso, a mio avviso, come quella *partie* capace di coniugare nella qualità indefinità del suo senso l'attenzione dello studioso per elementi iconici, non mimetici, fino alla *chair opaque* della pittura. Proprio perché non necessariamente iconica né infome, la *partie* rende bene infatti la natura plurale dell'oggetto di una visione ravvicinata. Sia che decida di superare i contorni dell'icona apprezzandone la qualità materica, sia che scelga di coglierne l'opacità salvaguardando gli stessi contorni, l'osservazione di cui Damisch dà prova mostra un'attenzione per la pittura che permette di indagare con pari interesse l'arte classica e contemporanea. La volontà di indagare la verità della pittura, sia nel suo carattere informe sia nella sua natura mimetica, costituisce in effetti il denominatore comune delle sue ricerche, e spiega per quale motivo Damisch non giunga all'opposizione *pan-détail* formulata da Didi-Huberman. Sebbene infatti il *pan* di cui parla Didi-Huberman rinvii al

La descrizione delle tre tavole realizzata da Damisch si qualifica infatti, coerentemente con le indicazioni teoriche fornite dallo stesso, come un inventario particolareggiato di elementi iconografici e infra-iconografici. Nessun percorso destinato all'interpretazione, o viziato dalla considerazione di un testo, ma solo l'inventario, condotto a prezzo di un'osservazione minuziosa, di elementi che non acquisiscono nessun ordine se non quello che deriva dal loro inserimento entro tavole sinottiche funzionali a far risaltare ciò che le opere trasformano nello scarto che le separa¹³³⁹.

Il suolo della scena, il tracciato e la colorazione della pavimentazione, le vedute in scorcio e la localizzazione del punto all'infinito; le architetture rappresentate, la presenza/assenza di elementi leggibili o figure umane; la profusione di finestre e, ancora, l'individuazione della fonte luminosa, costituiscono alcuni degli elementi ricavati dall'osservazione attenta della singola opera e dal confronto delle tre tavole. Elementi iconografici o infra-iconografici considerati non in quanto rappresentazione, ma in quanto indici e prodotti di un'operazione; elementi rappresentativi (perché inseriti in un'arte rappresentativa) che fanno ombra alla rappresentazione mentre la dichiarano; tratti, ancor prima che icone, di un'operazione pittorica che dice la riflessione che la pittura conduceva su se stessa.

Come anticipato, tali elementi non sono inseriti in un sistema volto a lessicalizzare quanto esibito nella continuità del piano pittorico; non hanno infatti nulla degli *jalons* topici e dinamici a partire dai quali Marin ipotizzava di ricostruire un percorso di lettura. Quello che Damisch ci propone in queste pagine non è infatti né la linearità della lettura, né il

surplus di materia enucleato da Damisch, e la contrapposizione del primo al *détail* faccia eco alla distanza del secondo dall'icona; sebbene il *pan* condivida con il *surplus* la capacità di restituirci la causa efficiente e materiale della pittura, di dichiararne il lavoro reale e disvelare un non senso che fa fede al rapporto che l'opera stabilisce con il nostro corpo; nonostante tutte le analogie, Damisch non riconosce alla verità della pittura la qualità evenemenziale, sintomale che Didi-Huberman attribuisce al *pan*. In questo senso, la sua posizione risulta tanto distante da quella di Didi-Huberman - posizione di cui costituisce il presupposto teorico - quanto prossima a quella espressa da Meyer Shapiro in un celebre articolo del 1969. Piuttosto che di un altro strato della pittura, dato come accidente nella continuità della rappresentazione, si tratterà infatti di vedere la pittura sotto un altro aspetto, o meglio di acquisire quel punto di vista estetico che Schapiro legava a una sensibilità del fruitore e ricollegava alla capacità di spostare l'attenzione da un aspetto all'altro dell'opera, e soprattutto di discenere e giudicare le qualità della sostanza pittorica. Cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *La peinture incarnée*, éd. Minuit, Paris 1985; *L'art de ne pas décrire. Une aporie du détail chez Vermeer*, in "La part de l'Oeil", n. 2 (1986), pp. 102-119; M. SCHAPIRO, *Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative*, cit., p. 113.

¹³³⁹ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., pp. 301; 306; 311; 313; 318.

deciframento del senso, quanto l'inventario di elementi iscritti entro tavole sinottiche che, alla linearità della lettura, sostituiscono una copresenza parallela a quella in cui sono costretti a convivere gli elementi interni al quadro, e alla profondità della lettura contrappongono il movimento longitudinale, da una colonna all'altra, fedele all'opacità del piano pittorico proprio delle tavole.

Tanto che, se di lettura si vorrà parlare - il che potrebbe essere lecito, vista la natura linguistica dei mezzi con i quali lo storico dell'arte è obbligato a lavorare - questa non potrà riferirsi né al riconoscimento dei referenti, né alla narrativizzazione degli stessi, quanto piuttosto alla considerazione degli scarti che intercorrono tra una colonna e l'altra, tra una tavola e l'altra, tra una colonna e l'altra delle griglie sinottiche entro le quali gli elementi inventariati sono collocati. Lettura, dunque, di un vuoto che si dà come spazio significante della trasformazione e unico oggetto leggibile.

Proprio la consapevolezza del carattere operativo degli elementi inventariati, e la considerazione comparata degli stessi, permette a Damisch di riconoscere le tre tavole come parti di un gruppo che deriva la sua coerenza non dai vincoli storici e referenziali che molte indagini hanno tentato di attribuire loro, quanto piuttosto dagli scarti e dai rinvii che le stesse stabiliscono al loro interno. Gruppo, dunque, che stabilisce la sua identità sulla base di una coerenza interna ed esclusivamente pittorica, e che deriva il suo senso dagli scarti che esse stabiliscono, senza escludere per questo che le opere siano state prodotte da mani e per fini diversi.

Recuperando la categoria da Lévi-Strauss, Damisch parla delle tre tavole come di un gruppo di trasformazione. Dalle ricerche condotte dal primo sul mito, la parentela e non ultimo sulle maschere¹³⁴⁰, Damisch deriva una lezione di metodo di carattere strutturalista, unitamente alla consapevolezza che un mito, una maschera, così come un quadro, non sono prima di tutto ciò che rappresentano, ma ciò che trasformano, ciò che scelgono di non rappresentare.

¹³⁴⁰ Proprio al testo *Les voies des masques* (1975) Damisch aveva dedicato, vent'anni prima, una recensione la cui ampiezza e problematicità dimostrano un'intensità teorica che supera l'apprezzamento delle conclusioni proposte. Cfr. H. DAMISCH, *L'éclat du cuivre et sa puanteur*, in "Critique", 349-350 (juin-juill. 1976), pp. 599-625. Sempre alle maschere Damisch dedicherà due anni dopo un saggio pubblicato nella *Encyclopaedia Universalis*; cfr. IDEM, *Maschera*, in *Encyclopaedia Universalis*, Einaudi Torino 1978, t. VIII, pp. 776-794.

Affermava infatti:

Le domaine d'objets, la *théorie*, au sens logique du terme, que nous étiquetons du mot "art" ou "arts" s'avère relever des mêmes procédures, des mêmes instruments d'analyse que la *théorie*, ou le domaine des relations de parenté ou celui du "mythe", et prêter à des hypothèses, fournir matière à des opérations de nature strictement "structuraliste"¹³⁴¹.

Come un mito non acquisirà senso, da un punto di vista semiotico, se non una volta ricollocato nel gruppo delle sue trasformazioni, e una maschera non potrà essere interpretata isolatamente, giacché essa stessa prodotto delle relazioni che stabilisce con le maschere di cui trasforma i caratteri, allo stesso modo le tre tavole urbinati dovranno essere considerate in funzione degli echi e degli scarti che gli elementi pittorici esibiti dalle stesse stabiliscono all'interno del gruppo e al di là dello stesso.

Il concetto di gruppo di trasformazione elaborato da Lévi-Strauss si qualifica dunque come presupposto teorico delle tavole sinottiche elaborate dallo studioso; forma sulla quale questi dispone e fa dialogare gli elementi portati alla luce da un'osservazione minuziosa. La costruzione del gruppo di trasformazione produrrà infatti, ci dice Damisch, un dispositivo simbolico che, senza sostituirsi alle opere, permetterà di vedere meglio¹³⁴². Quest'ultimo accoglierà segni, motivi, relazioni, distribuendoli in un ordine regolato, a condizione che questi traggano il loro senso non da ciò che rappresentano ma da ciò che trasformano.¹³⁴³

Sono evidenti, a questo punto, le differenze tra il carattere, la funzione e gli effetti prodotti dalle griglie di lettura e il *filet discursif* proposti, rispettivamente, da Schefer e Marin, e quelli propri degli strumenti descrittivi teorizzati da Damisch. Diverso è il carattere, giacché lì dove il *filet discursif* e la *lexie* si muovono *sur le tableau* nel tentativo di catturare entro le maglie linguistiche gli elementi iconici esibiti dallo stesso, l'analisi di Damisch si muove *entre les tableaux*, subordinando la natura verbale dei propri strumenti alla dimensione visiva dell'oggetto, e uniformando il proprio incedere al ritmo degli echi e degli scarti che le opere stabiliscono al

¹³⁴¹ IDEM, *L'éclat du cuivre et sa puanteur*, cit., p. 602.

¹³⁴² IDEM, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 295.

¹³⁴³ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 296.

loro interno. Diverse sono anche la funzione e gli effetti che ne derivano, giacché lì dove i primi mirano a leggere l'opera, deducendone il senso a prezzo di un attraversamento responsabile di dissipare l'immagine e sgranare *la texture*, lo schema sinottico elaborato da Damisch accentua l'impatto visivo delle opere, portando in primo piano dettagli, se non nascosti, quantomeno apparentemente anodini. Tale scarto trova conferma confrontando l'effetto prodotto dallo schema che Marin consegna al lettore al termine del saggio del 1970¹³⁴⁴, e le tavole sinottiche con le quali Damisch guida lo stesso all'osservazione delle opere urbinati. Ciò che il primo dice e le seconde mostrano indica infatti la distanza tra una lettura che fa schermo alla visibilità dell'opera e un inventario che mira a renderla evidente, tra la natura pittorica che la prima rischia di perdere e il secondo mira diversamente a rendere evidente.

Il confronto tra le diverse modalità descrittive elaborate dai tre studiosi lascia emergere anche una divergenza relativa al problema del luogo e del veicolo del senso. Oltre ad affermare la necessità di un sistema formato dall'opera, dal testo e dalla lettura, Schefer collocava infatti il senso dell'opera e la possibilità di coglierlo lungo i margini attraverso i quali questa si interfaccia con altri saperi. Tali affermazioni dimostrano come le frontiere entro le quali l'analisi era chiamata a muoversi fossero sempre quelle dell'opera, e risiedesse nel linguaggio la possibilità per questa di fare senso. Tali affermazioni hanno un duplice pregio: da un lato rinviano, infatti, a una posizione semiologica contro la quale Damisch si era già espresso nel 1974; dall'altro, hanno il vantaggio di condurre la nostra attenzione sul margine in cui Damisch colloca la possibilità della descrizione e il passaggio al senso dell'opera, e attraverso il quale lo stesso giunge a elaborare soluzioni a problemi che l'intervento del 1974 lasciava insoluti.

¹³⁴⁴ L. MARIN, *Sublime Poussin*, cit., p. 64. Accanto al succitato schema, Marin fornisce al lettore una tavola sinottica che pone a confronto le diverse descrizioni dell'opera elaborate da Félibien, Fénelon, dalla legenda dell'incisione e dal più recente catalogo di Antony Blunt. Se la natura sinottica di tale schema rinvia alle tavole elaborate da Damisch, si differenzia in realtà da queste per la natura degli elementi presi in considerazione. Mentre infatti le tavole di Damisch si definiscono come un inventario degli elementi prettamente pittorici interni alle opere, lo schema elaborato da Marin raccoglie le diverse soluzioni con le quali il linguaggio ha tentato di dire l'opera di Poussin. Al di là - ma sarebbe più corretto dire al di sotto - delle analogie derivate dal comune utilizzo dello strumento comparativo, gli schemi disvelano nelle loro maglie una differenza che dice i diversi intenti dei due studiosi. Cfr. *Ivi*, p. 52.

Mentre infatti Schefer riconosce nel margine dell'opera il punto attraverso il quale questa entra in contatto con altri saperi, la cornice costituisce per Damisch la frontiera dell'intervallo che corre tra un'opera e l'altra. Differenza, dunque, tra il contatto e lo scarto, tra la continuità data dal primo e la soluzione di continuità indicata dal secondo; ma anche, e forse soprattutto, tra funzione attribuita a tali margini e la natura degli oggetti che questi pongono in relazione. Mentre il margine di cui parla Schefer stabilisce infatti un contatto tra l'opera e i saperi attraverso il quale passa la possibilità per il linguaggio di lambire l'opera ed esplicitarne il senso, quello cui fa riferimento Damisch costituisce il presupposto di uno spazio tutto interno alle opere; un intervallo che ricorda la distanza tra il visibile e il leggibile, e nel quale si dà tanto il margine di manovra della descrizione quanto la possibilità di comprendere il dialogo che le opere stabiliscono al loro interno.

La descrizione delle tavole urbinati fornita da Damisch si muove in effetti nell'attraversamento continuo dello spazio che intercorre tra un'opera e l'altra, secondo un *modus operandi* prossimo alla *traversée* di primo tipo condotta da Marin. L'intervallo apparentemente vuoto si rivela infatti un margine di lavoro funzionale alla comprensione di ciò che l'opera trasforma o sceglie di non rappresentare, come del pensiero che, al di là dell'origine storica, stabilisce l'appartenenza delle opere a un unico gruppo di trasformazione.

Come abbiamo già avuto modo di notare, il modello descrittivo proposto da Schefer recava al suo interno l'adesione a un modello semiologico che alla centralità del linguaggio univa il riconoscimento della singola opera come unico sistema possibile. Contro l'unicità del linguaggio come sistema interpretante e la presunta assenza di un livello semiotico della pittura, Damisch si era già espresso nelle otto tesi del 1974, e se l'impasse della lettura determinato dalle tre tavole urbinati non fa che ribadire i limiti di un modello analitico subordinato al linguaggio, è al cospetto di queste stesse opere che lo studioso giunge a formulare soluzioni a problemi che il testo del 1974 lasciava insoluti.

La descrizione delle tavole permette infatti allo studioso di fornire risposte al problema relativo al senso che sarebbe corretto attribuire alla nozione di

sistema in ambito pittorico, come alla modalità di significazione che sarebbe propria della stessa pittura. Nel convegno del 1974, Damisch notava come la possibilità di parlare di sistemi in pittura dipendesse dalla capacità di elaborare per questo una nozione diversa da quella attribuitagli da una tradizione che continuava a intenderlo come un insieme di elementi discreti¹³⁴⁵; nel 1981 giungerà ad affermare che se sistema esiste in pittura, questo non dovrà essere ricercato né nella convenzione grazie alla quale il dialogo sarebbe autorizzato, né, come volevano Schefer e Benveniste, nell'*unicum* del quadro, ma nel gioco delle domande e delle risposte, delle variazioni e trasformazioni che sono all'origine dell'arte e ne costituiscono il motore¹³⁴⁶. Tale osservazione trova conferma e fa *pendant* con l'idea, sempre modulata dall'analisi delle tavole urbinati, secondo la quale la modalità di significazione propria della pittura non appartiene al livello della *competence* ma della *performance*¹³⁴⁷.

Quello che Damisch esemplifica attraverso l'analisi delle tavole è dunque un sistema interno non all'opera, ma a delle opere la cui possibilità di significare dipenderà dalle soluzioni dimostrative interne alla dimensione visiva e performativa propria delle stesse. Accanto a questi problemi, il gruppo costituito dalle tre tavole conferma la consapevolezza - che sappiamo essere uno dei capisaldi della riflessione teorica di Damisch - secondo la quale un pensiero è in atto nella pittura, o in termini più generali *ça pense dans l'art*. Il gruppo deriva in effetti la sua tenuta logica dal pensiero che pervade le tavole; un pensiero espresso in termini pittorici, e che ha proprio la pittura quale oggetto della sua riflessione.

L'assenza dell'*istoria* e il vuoto della rappresentazione, che tanto avevano destabilizzato gli storici dell'arte, costituiscono agli occhi di Damisch il veicolo di una riflessione che la pittura conduceva su se stessa attraverso ciò che allora costituiva il suo paradigma, ossia la prospettiva.

Attraverso l'assenza della rappresentazione, le tre tavole realizzano infatti un'inversione del rapporto contenente-contenuto destinato a fare della prospettiva non il presupposto della rappresentazione, quanto l'oggetto al centro dell'opera. Passaggio, dunque, dal dipingere *in* prospettiva al

¹³⁴⁵ H. DAMISCH, *Otto tesi pro (o contro ?) una semiologia della pittura*, cit., p. 125.

¹³⁴⁶ IDEM, *L'origine della prospettiva*, cit., pp. 295.

¹³⁴⁷ *Ivi*, pp. 294-295.

dipingere *la* prospettiva che anticipa le ricerche analitiche condotte dall'arte contemporanea, dimostrando l'esistenza, all'interno della pittura, di una volontà di pensiero che costruisce i propri strumenti, e si fa carico di una preoccupazione di pensare in cui si inserisce la stessa capacità di fare ritorno su se stessa. Pensiero in atto che, ci dice Damisch, potremo cogliere seguendolo nel suo procedere e facendo delle opere gli unici referenti di un discorso dimostrativo con funzione cognitiva¹³⁴⁸.

Proprio queste consapevolezza permettono a Damisch di scardinare, da un lato, un altro caposaldo della semiologia barthesiana, dall'altro di superare i limiti del gruppo di trasformazione qui istituito. La capacità della pittura di scegliere se stessa quale oggetto della propria riflessione dimostra infatti il carattere fallace della distinzione barthesiana tra sistemi interpretanti e sistemi interpretati; in particolare, l'inserimento della pittura nell'insieme dei sistemi subordinati all'interpretazione del linguaggio. La volontà di rimettere in atto il pensiero che vi è al lavoro costituisce, diversamente, il viatico di un superamento delle opere prese in esame, funzionale alla ricerca delle diverse fasi del pensiero su cui queste dimostrano riflettere.

Se infatti queste tre opere pensano e non rappresentano, se la prospettiva è qui oggetto di riflessione e non strumento di rappresentazione, le tavole di Urbino, Baltimora e Berlino non solo parlano tra loro, ma si inseriscono all'interno di una speculazione a carattere sperimentale che, da Brunelleschi ad Alberti, da Leonardo a Piero della Francesca, interessa trasversalmente gli artisti del XV-XVI secolo. Il lavoro di trasformazione interno alle tre opere acquista senso una volta reinserito nel contesto delle analisi che la pittura conduceva, nel XV secolo, circa i limiti e le condizioni di possibilità della sua azione. Capiamo a questo punto per quale motivo, nelle pagine di Damisch, le tavole urbinati siano chiamate a misurarsi ora con il prototipo di Brunelleschi, ora con il trattato di Piero della Francesca, ora con opere coeve. Gli scarti come le analogie, una volta colti, permettono di rimetterne in atto il pensiero, mentre deriva proprio dalla comprensione di quest'ultimo la possibilità di vederle meglio.

Dalla tavola di Urbino l'attenzione si sposta al prototipo di Brunelleschi, o meglio è la prima a chiamare in causa quest'ultimo. Tanto nell'iconografia

¹³⁴⁸ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 296.

quanto nella costruzione, la tavola denuncia in effetti evidenti debiti nei confronti del prototipo brunelleschiano. La scelta di collocare un edificio a pianta centrale nel centro della composizione, il rigoroso rispetto della simmetria bilaterale, insieme alla collocazione del punto di fuga sul battente della porta dell'edificio dimostrano la riflessione condotta dall'anonimo autore sulla lezione dell'architetto fiorentino. Tali analogie non cancellano ovviamente gli scarti: come quello che separa la lastra d'argento brunito collocata nel prototipo dalla "sprezzatura" con cui sono resi i corpi informi delle nuvole nella tavola urbinata¹³⁴⁹. Proprio questa differenza può aiutarci, secondo Damisch, a considerare la specificità della ricerca interna alle opere, o meglio l'oggetto al centro della trasformazione delle tre tavole.

Lo specchio d'argento inserito nella tavoletta di Brunelleschi aveva un valore strategico; il suo inserimento aveva la funzione di indicare ciò che la prospettiva esclude dal suo campo d'indagine, ribadendo per contrasto la logica sulla quale essa fonda la sua coerenza. La naturalezza del trattamento del cielo e delle nuvole denuncia, diversamente, un intento speculativo se non opposto, quanto meno inverso: non più una riflessione circa i limiti epistemologici o rappresentativi della prospettiva, quanto piuttosto un esperimento circa i poteri propri della pittura¹³⁵⁰, e, più in particolare, circa i poteri di una pittura che aveva nella prospettiva il suo paradigma.

A tal proposito Damisch farà notare come:

“La domanda alla quale il gruppo risponde si trova nel titolo stesso del trattato di Piero: che cosa accade della prospettiva propria della pittura il cui intero effetto procede dai vincoli imposti dal piano a due dimensioni? E che cosa ne è della pittura quando si lascia irretire dalla prospettiva e si regola su essa - la pittura non è solo questione di punti, linee e superfici, ma anche di colori e pigmenti?¹³⁵¹

De prospettiva pingendi dunque, giacché rappresentazione non solo in prospettiva, ma della prospettiva, o meglio rappresentazione di una pittura che trovava nella costruzione prospettica il suo timone e il suo freno.

I riferimenti al trattato di Piero della Francesca sono ancora più ragionevoli e legittimi se si tengono in considerazione le lievi trasgressioni bilaterali

¹³⁴⁹ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 327.

¹³⁵⁰ *Ivi*, p. 331.

¹³⁵¹ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 335.

presenti nelle zone marginali delle tre tavole¹³⁵². Queste ultime trovano infatti esplicitazione teorica nelle pagine che Piero della Francesca dedicava al problema della distanza alla quale doveva attenersi lo spettatore rispetto alla tela, e ai limiti entro i quali la stessa doveva circoscrivere la propria estensione¹³⁵³. Un ricerca, dunque, sui termini di validità del dispositivo rappresentativo, intesi come frontiere entro le quali si gioca il campo di adeguamento della realtà all'apparenza¹³⁵⁴; una ricerca che recupera il problema dell'angolo d'osservazione che l'esperimento di Brunelleschi lasciava insoluto, e che trova nelle tavole urbinati la sua dimostrazione pittorica. Lo confermerebbe la quantità di porte e finestre alternativamente disposte lungo gli edifici delle tre tavole. Il gioco di bistro su nero delle ante che ne variano l'apertura ricorderebbe infatti la variabile apertura del campo di visione di un osservatore che, leggermente arretrato dal piano della porta o della finestra, guardasse verso l'esterno. Nello specifico, le finestre costituirebbero la metafora visiva della riflessione che Piero della Francesca aveva condotto *more geometrico*; insegne di un quadro di cui sintetizzano il pensiero, ma anche epigrafi visive in cui Damisch ci invita a riconoscere l'esplicitazione del rapporto che la pittura intrattiene con la scrittura, e per estensione, diremo noi, con il linguaggio verbale. Afferma infatti:

“come l'epigrafe all'inizio di un'opera o di un capitolo indica l'argomento di cui tratta, il suffisso *grafe* sta ad indicare che la pittura intrattiene con la scrittura [...]

¹³⁵² Per un'enumerazione completa delle dissimmetrie delle tavole rinvio alle pagine di Damisch. Cfr. *Ivi*, pp. 343-350.

¹³⁵³ “Ciò che l'occhio receva più facilmente le cose a lui oposte bisogna che se rapresentino socto minore angolo che il recto, il quale dico essere doi terzi de angolo recto, perché i tre [lati] compongono triangolo equilatero, che tanto a forza l'uno angolo quanto l'altro”. Cfr. PIERO DELLA FRANCESCA, *De prospectiva pingendi*, a cura di G. Nicco Fasola, Firenze 1942, pp. 98-99. La dimostrazione condotta da Piero della Francesca mira ad assegnare, secondo Damisch, al piano di proiezione un duplice valore di termine: limite nel senso della profondità, dato che il piano richiede di essere disposto, rispetto all'occhio, a una distanza opportuna; ma termine anche nel senso della larghezza giacchè, contrariamente a un'idea preconcepita secondo la quale il piano di base sarebbe estendibile sui due lati secondo la nostra immaginazione, il termine non dovrà superare dei confini che Piero, malgrado le apparenze, non ha confuso con quelli del campo visivo. L'analisi del testo di Piero si inserisce all'interno di una riflessione che conduce Damisch a criticare il *topos* classico del quadro come finestra. Per un approfondimento, rinvio ai suoi testi: H. DAMISCH, *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, cit., pp. 125-147; IDEM, *Du tableau comme "terme"*, in *Piero della Francesca tra arte e scienza* (Arezzo-San Sepolcro ott. 1992), convegno sotto la direzione di M. Dalai Emiliani e Valter Curzi, Marsilio, Venezia 1996, pp. 375-383; IDEM, *La perspective au sens strict du terme*, in *Piero teorico dell'arte*, cit., pp. 11-36; IDEM, *L'inventeur de la peinture*, cit.

¹³⁵⁴ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 363.

un rapporto anteriore all'articolazione della lettera, mentre le iscrizioni che potrebbero rivelare il senso dell'immagine si danno come illeggibili, quando semplicemente non mancano¹³⁵⁵.

Porte e finestre funzionerebbero infatti, secondo lo studioso, all'opposto delle scritture simulate esibite dalle stesse tavole. In particolare, il confronto tra la natura pittorica e la funzione riflessiva esercitata da questi elementi iconici, e il carattere fallace degli elementi verbali esibiti dalle stesse, permetterebbe di esplicitare la natura di un rapporto scrittura-pittura anteriore all'articolazione della lettera come alla costituzione del segno; rapporto giocato su un piano in cui entrambe si iscrivono accomunate unicamente dal carattere performativo del tratto come dal gesto che ne è all'origine.

Oltre a fare eco alla tesi espressa da Barthes e ripresa da Damisch, una simile affermazione rinvia a quanto Marin aveva espresso a proposito dell'origine della pittura¹³⁵⁶. Al cospetto delle tele di Klee - in particolare della *Villa R* - questi parlava di un segno *à voir* prima ancora che *à lire*; un tratto, ancor prima che una lettera, che si offre come memoria di un gesto tracciato indipendentemente dall'icona in cui potrà configurarsi come del significato di cui potrà essere veicolo.

Ancora una volta, dunque, Damisch e Marin si incontrano, o meglio, l'uno mostra tratti che lasciano presagire il terreno sul quale saranno destinati a incontrarsi. L'interesse di Marin per la natura problematica delle opere di Klee, per i segni iscritti e il loro carattere illeggibile, funzionano, all'interno della raccolta, come elementi destinati a porre in discussione la legittimità del modello semiologico proposto; lo stesso che, unitamente a un certo modo di fare storia dell'arte, Damisch mira a criticare in queste pagine dedicate alle tavole urbinati.

Dalle scritture simulate alle epigrafi visive, quello che Damisch propone al lettore è un percorso di emancipazione che, dall'impossibilità della lettura, conduce a una descrizione che fonda la sua legittimità sulla consapevolezza dei suoi limiti, facendo di questi un prezioso margine di manovra; una

¹³⁵⁵ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 373.

¹³⁵⁶ L. MARIN, *Klee ou le retour à l'origine*, in *Études sémiologiques*, cit., pp. 101-108.

descrizione chiamata a cogliere la dimensione performativa della pittura e il divenire del pensiero che vi è in atto, il tutto attraverso una prossimità all'opera che non nega un movimento al di là della stessa, e che trova nelle stesse opere la direzione e il ritmo dei suoi spostamenti.

VII.9 La descrizione degli scarti: sistema, *Aufhebung*.

Una volta riconosciuto il carattere scrittorio della pittura e legittimata la pertinenza di una scrittura che la scelga come oggetto, si tratta di capire quali siano le direzioni lungo le quali sarà chiamata a muoversi una descrizione che ambisca ad essere fedele all'opera tanto nell'aspetto mostrativo quanto in quello riflessivo. Al movimento nella direzione dell'opera di cui il saggio del 1981 dà prova, dovranno seguire spostamenti trasversali destinati ad attraversare le frontiere - intendendo queste ultime nell'accezione fisica e disciplinare del termine.

Se il movimento verso la superficie del quadro nasce dall'esigenza di una fedeltà alla dimensione visiva dell'opera dalla quale dipende la possibilità di entrare in contatto con il pensiero che vi è in atto, questo stesso movimento costituisce il presupposto di spostamenti plurali, dai quali dipenderà la possibilità di reinserire l'opera all'interno delle storie artistiche ed ermeneutiche di cui essa fa parte o con cui entra in relazione.

L'analisi proposta da Damisch delle tre tavole si rivela in questo senso emblematica; dapprima oggetto di un'osservazione ravvicinata¹³⁵⁷, le tavole urbinati costituiscono in effetti punto di partenza di percorsi, difformi e divergenti, che conducono Damisch a tracciare nuove traiettorie all'interno della storia dell'arte e della storia della cultura in generale. Le tre opere prese in esame si configurano in questo senso come maglie di una griglia più ampia che si sottrae a una visione d'insieme. Come accadeva al cospetto delle *Composizioni* di Mondrian, occorrerà variare l'estensione del campo per considerare le opere prese in esame come parte di una storia

¹³⁵⁷ H. DAMISCH, *Les voir, dis-tu, les décrire*, cit.

insospettabile, mentre dipenderà dallo spostamento del punto di vista la possibilità di scorgere nuovi campi d'indagine.

Il gruppo di trasformazione individuato da Damisch non costituisce in effetti un sistema chiuso in sé, o meglio, se di sistema si può parlare, questo mostra di contenere in sé i termini del suo stesso superamento. In questo senso, se il gruppo di trasformazione costituisce la prova di una descrizione tesa a oltrepassare i margini della singola opera, il richiamo al prototipo di Brunelleschi o al trattato di Piero della Francesca da poco analizzati forniscono un'anticipazione degli attraversamenti di cui Damisch dà prova nelle analisi che seguono. Queste ultime superano i margini, attraversano scarti, rintracciando nell'attraversamento dell'*entre deux* degli intervalli fisici e delle frontiere disciplinari la possibilità di individuare i superamenti attraverso i quali la storia dell'arte realizza il suo divenire, e quest'ultima partecipa alla storia del pensiero. Accanto alla riflessione interna alla pittura di cui le tre tavole mostrano di farsi carico, Damisch riconosce infatti all'interno delle opere una volontà di sapere che non solo le oltrepassa, ma le supera e supera la stessa ricerca storico-artistica; o meglio, riconosce come lo stesso pensiero interno alla pittura - quel pensiero che aveva nella pittura il suo stesso oggetto - contenga in sé i presupposti del suo superamento.

L'analisi comparata delle tre tavole permette a Damisch di riconoscere come elemento comune alle tre opere - ulteriore prova della loro appartenenza a un medesimo gruppo - una riflessione circa il problema della localizzazione del punto di fuga nella profondità. Collocato nella tavola di Urbino all'interno del tempio posto in primo piano, rinviato nella tavola di Baltimora dal fornice centrale dell'arco di trionfo alla porta chiusa che ne occupa lo sfondo, e ancora localizzato nella tavola di Berlino nell'indefinito dell'orizzonte marino, le tre tavole mostrano, secondo Damisch, come, una volta tracciato l'orizzonte come limite sul piano di proiezione, la distanza apparente alla quale sarà posto il punto di fuga non modifichi in alcun modo la struttura dello spazio proiettivo¹³⁵⁸. Una simile dimostrazione non interessa Damisch per le sue ricadute rappresentative quanto per il valore ermeneutico di cui è indice e per i superamenti che apre.

¹³⁵⁸ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 399.

Le tre tavole dimostrano infatti riflettere *par image* su un problema, quale quello dell'infinito e della concorrenza delle linee parallele, che la geometria e la filosofia concettualizzeranno solo due secoli più tardi. Occorrerà attendere Desargue, per vedere esplicitato in termini matematici il problema dell'infinito nel finito, e Poncelet affinché il teorema elaborato dal primo acquisisca valore nel campo della geometria proiettiva; mentre il paradosso dei due infiniti sarà esplicitato da Pascal attraverso una visualizzazione molto simile alla veduta offerta dalla tavola di Berlino.

Diversamente da Panofsky, che, nel testo *La prospettiva come forma simbolica*, considerava la costruzione legittima elaborata da Brunelleschi e teorizzata da Alberti come rappresentazione di una concezione infinitista dell'universo, Damisch riconosce nelle tre tavole di Urbino, Baltimora, Berlino, e più in generale in molta pittura del XV secolo, il terreno di una serie di esperienze pregeometriche che non solo precedettero, ma prepararono molte delle acquisizioni teoriche e concettuali realizzate in campo filosofico e scientifico¹³⁵⁹.

L'analisi del superamento arte-scienza esemplificato dalle tavole urbinati permette dunque a Damisch di dimostrare come non solo l'arte disponga dei mezzi per far ritorno su se stessa, ma costituisca un orizzonte permanente della conoscenza¹³⁶⁰; un orizzonte che Damisch accetta di definire intuitivo solo a condizione di non attribuire a questa parola nessuna accezione riduttiva, e di riconoscervi il terreno funzionale all'esplicitazione di problemi destinati a determinare sviluppi in campi disciplinari più o meno affini.

Passa attraverso le stesse tavole urbinati la possibilità di analizzare il rapporto che l'arte intrattiene con il teatro, e ancor di più il capovolgimento delle relazioni di forza che alcune analisi storico-artistiche sono solite stabilire tra i due domini.

¹³⁵⁹ Secondo Damisch la storia sarebbe ricca di esempi capaci di dimostrare come l'arte e la scienza abbiano sempre intrecciato un forte legame, e forme e colori abbiano spesso costituito per il pensiero il terreno propedeutico all'esplicitazione del concetto. Nell'antichità, l'arte fornì alla nascente geometria figure e forme fondamentali alla costruzione delle sue fondamenta; l'identificazione del punto all'infinito realizzato dall'arte rinascimentale fornì ai contemporanei la possibilità di visualizzare un infinito che la geometria proiettiva e la stessa filosofia avrebbero concettualizzato solo due secoli più tardi; allo stesso modo, il lavoro condotto sui colori dalla più recente arte contemporanea costituirebbe un terreno fecondo per la geometria dei colori. Cfr. IDEM, *Histoires perspectives*, cit., p. 176.

¹³⁶⁰ H. DAMISCH, *Histoires perspectives*, cit., p. 176.

Se, come abbiamo visto, la critica ha fatto spesso riferimento al teatro nel tentativo di trovarvi elementi in grado di risolvere l'enigma sollevato dalle tre opere, l'analisi di Damisch non solo capovolge la relazione che le precedenti analisi stabilivano tra i due termini, ma trasforma l'ottica a partire dalla quale occorre considerare tale rapporto.

Il punto di partenza dell'analisi di Damisch è il problema, già enunciato, della localizzazione nella profondità del punto di fuga; in particolare, l'analogia tra la trattazione che di esso danno le tre tavole e alcuni passi del II libro dell'*Architettura* di Sebastiano Serlio relativi ai principi costruttori delle scene in uso nel XVI secolo¹³⁶¹. La soluzione indicata da Serlio di collocare su un unico fronte due punti di fuga scalati in profondità - punti ai quali lo scenografo farà riferimento a seconda degli elementi scenici che sarà chiamato a costruire - fa eco alla trasformazione messa in atto all'interno delle tre tavole tra un orizzonte ora vicinissimo (Tavola di Urbino), ora rinviato all'infinito (Tavola di Berlino), ora posto a distanza intermedia (Tavola di Baltimora). L'analogia tra la formulazione del problema d'orizzonte nelle pagine del trattato e nelle tavole urbinati non conduce tuttavia Damisch ad analizzare il rapporto in termini di trasposizione, ma di trasformazione. Per lo studioso, il problema non sarà infatti sapere se e come il lavoro dei pittori abbia preparato, o persino anticipato, quello degli architetti (o dei geometri nel caso della scienza), né se sia legittimo riconoscere in alcune opere del Quattrocento il modello per la scena all'italiana, quanto interrogarsi su ciò che nel lavoro dei pittori poté fornire il materiale per un simile superamento¹³⁶². Tale superamento non dovrà essere inteso nella sua accezione lineare, ossia come una successione di tappe legate da una consequenzialità logico-temporale. Non si tratterà in effetti di ricostruire la continuità di un processo che dalle tavole urbinati giunge alla descrizione fornita da Serlio della scena comica e tragica, quanto di analizzare in che modo l'operazione pittorica abbia potuto prendere la stessa direzione di un'operazione teatrale di cui il trattato di Serlio rappresenta il primo esito¹³⁶³.

¹³⁶¹ IDEM, *L'origine della prospettiva*, cit., pp. 400 ssgg.

¹³⁶² *Ivi*, p. 405.

¹³⁶³ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 406.

Non trasposizione, dunque, ma ancora una volta trasformazione, con tutto lo scarto che corre tra i due termini e che il secondo implica al suo interno. Tale scarto impedirà di definire il rapporto nei termini di un divenire diacronico, o peggio come una relazione di mera traduzione. Permetterà, al contrario, di disvelare il carattere discontinuo, complesso, tutt'altro che lineare, che l'arte intrattiene con campi disciplinari a essa eterogenei; i percorsi tutt'altro che continui che il pensiero percorre nel suo divenire, così come il carattere tutt'altro che omogeneo delle storie che Damisch si propone di raccontare.

Gli stessi criteri plurali, discontinui, non necessariamente cronologici caratterizzano il percorso che Damisch propone ai lettori al termine del testo pubblicato nel 1987. Il percorso era stato presentato con qualche anno d'anticipo e in una versione ridotta in occasione del III convegno dell'AISS tenutosi a Palermo nel 1984¹³⁶⁴. Nella sua destinazione originaria, l'analisi si inseriva in una riflessione finalizzata ad indagare i rapporti che la semiotica intratteneva con le scienze umane, e nello specifico mirava a criticare alcuni dei dogmi che viziavano il suo rapporto con l'arte¹³⁶⁵. La sua collocazione all'interno del testo del 1987 fa diversamente dell'analisi il viatico di un percorso funzionale al disvelamento di un ulteriore superamento.

L'analisi oltrepassa infatti i limiti del gruppo di trasformazione, ed è funzionale alla ricostruzione di un superamento interno alla storia della pittura. Le tavole urbinati non costituiscono più né il centro della ricerca, né il punto d'avvio di analisi trasversali quali quelle condotte nella direzione della scienza e del teatro; acquisiscono, al contrario, una posizione marginale, determinata da una variazione del punto di vista e un ampliamento del campo d'indagine funzionale all'inserimento delle stesse all'interno di un sistema più ampio. La ricostruzione di quest'ultimo avviene seguendo il ritmo degli spostamenti, come degli scarti del pensiero che attraversa le opere e ne guida il divenire.

Lo stesso pensiero interno alla pittura che aveva condotto Damisch ad aprire il gruppo di trasformazione, e a ricostruire il dialogo che le tre tavole stabiliscono con il prototipo di Brunelleschi o le teorizzazioni di Piero della

¹³⁶⁴ IDEM, *Le travail sémiotique*, cit.

¹³⁶⁵ *Ivi*, p. 161.

Francesca, costituisce in questo caso la guida di un percorso che, pur non traendo origine dalle tavole e non avendo queste ultime come soggetto esplicito permette di inserire le stesse all'interno di una storia - una delle tante - che gli storici dell'arte, ci dice Damisch, qualificheranno come improbabile e nella quale diversamente gli artisti inviteranno a riconoscere l'unica realmente possibile¹³⁶⁶.

A tal proposito si noterà che, se i primi due attraversamenti enucleati permettono di indagare sotto un'altra prospettiva il rapporto che intercorre tra l'arte e la cultura, capovolgendo gli ordini gerarchici e i facili canali di derivazione con i quali si è soliti tradurre la relazione tra i due termini, l'analisi del superamento interno alla pittura costituisce il terreno sul quale Damisch mostra la possibilità di una storia dell'arte che fa suo un concetto di storia aperto, prendendo atto del carattere plurale, divergente, per nulla uniforme che l'arte descrive al suo interno.

Attraverso le pagine di Damisch, le tre tavole entrano a far parte di un percorso di cui non costituiscono né l'origine né la fine; un percorso, come la *traversée* di Marin, senza origine né fine, la cui unica direzione è quella dettata dal divenire di un pensiero che non esclude salti né fratture. Un percorso che, pur non avendo nelle tavole il suo oggetto esplicito, permette a queste ultime di entrare a far parte di una storia che ne amplifica il pensiero e ne moltiplica gli echi, restituendoci al contempo la possibilità di vederle meglio. Lo dimostra il fatto che l'apertura del sistema che nel testo del 1987 getta luce sulle tre tavole¹³⁶⁷ trae origine da un intervento che ne escludeva la trattazione, o, più precisamente, circoscriveva quest'ultima entro i confini di una citazione¹³⁶⁸. L'inserimento di questa analisi nel testo del 1987 ha in questo senso l'effetto di uno spostamento del punto di vista destinato a mostrare, al termine del testo, lo stesso oggetto sotto una prospettiva diversa.

L'analisi ha il suo punto d'avvio ne *Las Meninas* di Velázquez e nella descrizione che della stessa aveva fornito Foucault in apertura del testo *Les mots et les choses*¹³⁶⁹. Un'opera dunque, che continua a porre interrogativi

¹³⁶⁶ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit. p. 453.

¹³⁶⁷ Mi riferisco in particolare al capitolo *I luoghi del soggetto*. Cfr. *Ivi*, p. 387-458.

¹³⁶⁸ H. DAMISCH, *Le travail sémiotique*, cit., pp. 168-169.

¹³⁶⁹ M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard 1966; ed. it *Le parole e le cose*, Bur, Milano 2004, pp. 17-30.

non dissimili da quelli esibiti dalle tavole urbinati, e una descrizione, quella di Foucault, interessante più per ciò che trasforma che per ciò che dice. Di quest'ultima in particolare sarà importante misurare lo scarto che la separa da quella data della stessa opera da Damisch in questo saggio. Se quest'ultimo riconosce infatti a Foucault il merito di aver interrogato l'opera in modo diverso, oltrepassando le ricerche d'archivio e le mere ricostruzioni della struttura prospettica, lo studioso rimprovera alla stessa di condividere con la tradizione culturale propria della storia dell'arte la tendenza a considerare l'opera come illustrazione di un pensiero ad essa esterno; un pensiero, un testo che questa simbolizza, ma che non ha bisogno di lei per costruirsi e svilupparsi¹³⁷⁰.

Collocata in apertura del testo di Foucault, l'opera funge, secondo Damisch, da frontespizio a un'*episteme* di cui traduce i caratteri¹³⁷¹, qualificandosi come sintesi visiva di ciò che il testo che segue tratta nella linearità e nella continuità dei propri termini linguistici. Sintetizzando l'analisi di Foucault, Damisch parla non a caso dell'opera come accesso alla rappresentazione¹³⁷², e proprio la condizione di passaggio insita in questo termine sembra indicare l'appartenenza dell'analisi del filosofo a una tradizione storico artistica abituata a collocare il senso dell'opera al di là della stessa; nelle fonti testuali, nei documenti, nelle ideologie di riferimento che sono oltre la sua dimensione visiva; quelle alle quali l'opera dà accesso e dalle quali lo storico dell'arte deriva spesso la chiave per accedere e superare la stessa.

Diverso risulta il modo di procedere e lo scopo indicato da Damisch nella sua analisi: finalizzata a indagare il pensiero che vi è in atto - un pensiero non solo in pittura, come era anche quello dell'*episteme* indagata da Foucault, ma della pittura - Damisch fa dell'opera di Velásquez il punto d'avvio di un'analisi i cui interlocutori non sono più i testi, ma altre opere d'arte.

Riconosce in effetti quale migliore introduzione all'operazione in atto nella tela di Velásquez non un testo - sia esso documentario o iconografico - utilizzato come *pretexte* o un'ideologia, ma un'altra opera, o meglio, altre opere. Nello specifico, fa riferimento alla serie di dipinti realizzati da

¹³⁷⁰ H. DAMISCH, *Le travail sémiotique*, cit., p. 168.

¹³⁷¹ *Ibidem*.

¹³⁷² *Ivi*, p. 162.

Picasso nel suo studio di Cannes, tra l'agosto e il dicembre 1957, sulla materia offertagli dal capolavoro di Velásquez. Come già aveva fatto per le tavole di Urbino, si concentra su ciò che le tele di Picasso trasformano dell'opera di Velásquez, su ciò che aveva attratto l'attenzione dell'artista ed era successivamente divenuto oggetto e materia del suo lavoro.

Il confronto delle tele mostra in effetti un lavoro continuo condotto dall'artista sul rapporto che la porta intrattiene con lo specchio. Picasso riduce lo specchio - strumento ed emblema della rappresentazione classica - a una parte accessoria; un quadro cieco, una specie di cornice, quando questo non è addirittura eliminato. Concentra diversamente la sua attenzione sulla porta, spesso spostata al centro della tela, e sulla piccola figura iscritta all'interno del suo specchio.

Se tale lavoro reca in sé l'implicita denuncia del modello mimetico-rappresentativo proprio della tradizione artistica occidentale, secondo Damisch passa attraverso lo stesso la possibilità di comprendere l'operazione pittorica compiuta da Velásquez. Il lavoro condotto da Picasso attraverso le sue tele conduce l'attenzione su quell'operazione che aveva permesso a Velásquez di distinguere due termini, quali la porta e lo specchio, che una lunga tradizione storico-artistica aveva mantenuto sullo stesso asse. Nella sua tela, Velásquez dà prova di lavorare infatti su un nesso che il *Ritratto dei coniugi Arnolfini* - opera che l'artista doveva aver visto nella collezione del Re di Spagna - manteneva inalterato, e che trovava la sua origine nella costruzione stessa del prototipo brunelleschiano. Proprio a quest'ultimo occorre fare riferimento per comprendere il senso della dissociazione realizzata da Velásquez. Se attraverso il nesso porta-specchio Brunelleschi aveva infatti dimostrato la coincidenza punto di vista-punto di fuga posto alla base della costruzione legittima, l'apertura di tale binomio indica un'operazione che ha nello stesso paradigma prospettico l'oggetto della sua indagine. La scissione realizzata da Velásquez tra i due oggetti non è infatti solo figurativa, ma anche e soprattutto funzionale, se è vero - come le recenti ricostruzioni sembrano dimostrare - che lo specchio funziona come polo d'attrazione e punto di fuga immaginario di una costruzione che ha la sua origine geometrica nell'avambraccio dell'uomo posto sulla porta.

Le tele di Picasso costituiscono dunque la via d'accesso a un percorso tutto interno alla pittura, attraverso il quale passa non solo la possibilità di comprendere l'operazione realizzata da Velásquez, ma anche la consapevolezza dell'impossibilità di considerare il paradigma prospettico il modello più adatto a rappresentare il sistema classico della rappresentazione. Secondo Damisch, l'opera di Velásquez dimostrerebbe al contrario come, se rappresentazione vi è in pittura, questa non si costruisca sul paradigma prospettico, ma nello scarto calcolato tra l'organizzazione geometrica e la struttura immaginaria propria della stessa¹³⁷³. Proprio questa consapevolezza permette paradossalmente a Damisch di giustificare parte dell'ipotesi interpretativa di cui smentiva la conclusione. Mentre critica infatti il riconoscimento, da parte di Foucault, del paradigma prospettico come modello del sistema classico della rappresentazione, giustifica l'idea dello specchio come centro - per Foucault geometrico, per Damisch immaginario - della composizione. Diversamente da quanti avevano criticato l'analisi di Foucault riconducendo l'infondatezza di quest'ultima all'errata ricostruzione prospettica offerta dallo studioso, Damisch riconosce quale forza della stessa descrizione proprio il fatto di non essersi regolata, né limitata alla ricostruzione dello schema prospettico interno all'opera¹³⁷⁴. Prima di proseguire non si potrà non notare distanza che separa il valore di accesso e percorso di cui danno prova queste pagine di Damisch, e l'accezione con cui questi due termini sono intesi e utilizzati in un'analisi come quella di Foucault nella quale sembra possibile riconoscere il *modus operandi* comune a molte ricerche storico-artistiche, filosofiche, semiologiche. A differenza dell'analisi del filosofo, nelle pagine di Damisch l'opera non fornisce l'accesso all'*episteme*, ma è essa stessa parte di una storia per accedere alla quale occorrerà passare attraverso un'opera, e un'altra ancora, in un susseguirsi di scarti, riprese, trasformazioni in cui si dà il senso della storia e l'unica accezione di percorso possibile. Da

¹³⁷³ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 449.

¹³⁷⁴ Se è vero che *Las Meninas* è costruita in prospettiva, gli elementi che permettono di dedurre tale struttura sono in effetti pochi e poco evidenti. L'illusione prospettica opera nel registro dell'immaginario, appoggiandosi su elementi quali lo specchio, gli sguardi, i gesti, che non dicono nulla della struttura geometrica dell'opera. Tutto ciò conferma l'idea secondo la quale il sistema prospettico non sia sufficiente a definire il sistema della rappresentazione classica, ma ne costituisca unicamente la condizione. Cfr. H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 449.

un'analisi che fa dell'opera il viatico di un accesso al testo e all'*episteme* che questo si propone di raccontare, si passa dunque a un'analisi che accede all'opera attraverso altre opere; percorso che non va né dal testo all'opera (come Damisch aveva già affermato a proposito del *Mosé* di Michelangelo), né dall'opera al testo, ma dall'opera attraverso altre opere, al fine di rintracciare l'operazione che guida alcune delle storie scritte dalle opere e costituisce il vero oggetto dell'interesse dello studioso.

Proprio la volontà di seguire la storia descritta dalle stesse conduce Damisch ad analizzare una scissione che fa eco a quella or ora indicata, e di quest'ultima costituisce la conferma. La dissociazione del binomio porta-specchio realizzata da Velásquez è infatti collegata all'apertura dell'associazione punto di fuga-edificio a pianta centrale comune a molte opere del XV secolo. Della prima condivide lo scopo e, come accadeva per questa, trova anch'essa la sua origine nel prototipo brunelleschiano.

La tavoletta realizzata dall'architetto-fiorentino era infatti costruita in modo che il raggio centrico cadesse al centro del Battistero, e più in particolare sul battente della porta che vi dava accesso. Tale soluzione godette di ampia fortuna, come dimostra la struttura di molte opere realizzate tra il XV e il XVI secolo¹³⁷⁵. Sebbene ciò sia in parte riconducibile al forte ascendente esercitato sulla cultura rinascimentale dal modello prospettico che lo aveva stabilito, l'apertura di tale corrispondenza indica un'intenzione tanto programmatica, quanto problematica.

Se in tale nesso trovava infatti formulazione visiva la stabilità di un sistema che rimarrà a lungo il paradigma dell'arte rappresentativa, la sua rottura dice la volontà se non di mettere in discussione, quanto meno la necessità di aprire un sistema di cui si percepiva l'eccessiva chiusura. A tal proposito, Damisch passa in rassegna alcune opere realizzate da Carpaccio per i cicli di Sant'Orsola e San Giorgio agli Schiavoni. Nella scena dell'*Arrivo degli ambasciatori*, realizzata dall'artista per il primo dei due cicli presi in esame, fa notare come la scissione tra la scena costruita in prospettiva e lo sviluppo longitudinale della storia sia amplificata dallo scarto tra il polo geometrico e

¹³⁷⁵ Lo dimostra la stessa tavola di Urbino, il cui recente restauro ha portato in evidenza i fori posti lungo il battente della porta dell'edificio al centro della composizione. Di questi punti si era servito l'artista per la costruzione prospettica dell'opera. Cfr. DANTE E GRAZIA BERNINI, *Il restauro della città ideale di Urbino*, cit., p. 12.

immaginario della composizione. Il punto di fuga è infatti collocato dietro la feluca della nave, spostato a destra rispetto all'asse della composizione, e soprattutto distinto dal polo immaginario rappresentato dall'edificio ottagonale collocato sullo sfondo¹³⁷⁶. Si registra la stessa scissione nella scena del *San Giorgio e il drago* dipinta per gli Schiavoni; in questo caso, la possibilità di confrontare l'opera con il suo disegno preparatorio¹³⁷⁷ rende ancora più evidente il senso dello spostamento a destra del punto di fuga. Mentre nello studio iniziale Carpaccio aveva infatti collocato il punto di fuga nella porta di un edificio a pianta centrale posto nell'asse della composizione, la realizzazione finale mostra diversamente una scissione tra il punto di fuga, collocato a sinistra, e l'edificio centrale che continua a funzionare quale polo immaginario della composizione.

Al di là dello spostamento a sinistra del punto di fuga, è sulla funzione della scissione del nesso edificio a pianta centrale/punto di fuga che Damisch invita a riflettere. Lo spostamento, e la scissione che ne è la causa, indicherebbero infatti la volontà di stabilire uno scarto capace di porre in tensione l'ordine geometrico e immaginario interno all'opera.

La ricerca di Carpaccio testimonia in questo senso una ricerca sulle possibilità simboliche offerte dal dispositivo prospettico che rinvia alle tavole urbinati, parimenti impegnate in una riflessione circa i poteri di una pittura subordinata a tale paradigma. Se il vuoto della rappresentazione esibito dalle tre tavole si contrappone in effetti alla natura narrativa delle tele di Carpaccio, la forma allungata delle stesse funziona come *trait d'union* tra opere che, in modi e in tempi diversi, hanno partecipato a una stessa riflessione della pittura sul dispositivo scenico. Proprio l'idea di scena costituisce infatti l'elemento trainante del superamento interno alla pittura che Damisch ricostruisce in queste pagine. Mentre nella tavola di Urbino la scena si presenta infatti nell'ordine della profondità, e l'occhio dell'osservatore è guidato verso l'orizzonte dalle linee del pavimento, la scena del *San Giorgio e il drago* esibisce una scissione tra il punto di fuga e il polo immaginario responsabile di aprire una tensione all'interno di una

¹³⁷⁶ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., pp. 422-424.

¹³⁷⁷ Damisch si riferisce al disegno conservato presso il Gabinetto dei disegni degli Uffizi di Firenze. Cfr. *Ivi*, fig. 122, p. 429.

scena in cui l'*istoria* si svolge ancora sul suo asse. L'episodio dell'*Arrivo degli ambasciatori* non fa che radicalizzare tale tensione: alla scissione punto di fuga/edificio a pianta centrale sovrappone infatti una contrapposizione tra l'organizzazione longitudinale dell'*istoria* e la costruzione prospettica della scena, che rende ancora più evidente il contrasto tra i due ordini della rappresentazione.

La scelta di seguire i passaggi e le trasformazioni che le opere stabiliscono al loro interno conduce dunque Damisch dalle tavole urbinati alle tele di Picasso, passando attraverso opere di Jan Van Eyck, Brunelleschi, Carpaccio. Un percorso che permette allo studioso di mettere in evidenza scissioni apparentemente anodine, ma anche, e forse soprattutto, di riconoscere in queste ultime la prova di una pittura che proprio nello scarto aveva rintracciato il modo per rivendicare la propria autonomia rispetto al codice prospettico che continua a costituirne la condizione.

Accanto alle conseguenze prettamente pittoriche, Damisch noterà inoltre come la tensione istituita all'interno della rappresentazione classica recasse in sé modifiche importanti circa la posizione e la funzione del soggetto che si sarebbe trovato ad osservarle. L'esperimento di Brunelleschi costituiva in effetti una struttura di oggettività in cui il soggetto aveva il suo luogo assegnato e poteva ritrovarsi attraverso l'espedito della riflessione speculare; l'opera era costruita in funzione dello spettatore, e questo ne costituiva la condizione d'esistenza. Le tavole urbinati non assegnano al soggetto nessun posto prestabilito, ma questi può ancora rintracciare elementi che gli permettano di reperirsi in quanto tale. La tensione iscritta all'interno delle tele di Carpaccio¹³⁷⁸, come quella presente, benché più dissimulata, nella stessa tela di Velázquez impongono diversamente al soggetto un'esclusione che è causa di incertezza e motore di oscillazione continua. Invece di accedere all'opera secondo un movimento perpendicolare alla superficie del quadro, il soggetto sarà infatti costretto a

¹³⁷⁸ Secondo l'autore, sarebbe possibile inserire le opere di Carpaccio all'interno di una serie prettamente veneziana. I libri di schizzi di Jacopo Bellini costituirebbero gli antecedenti veneziani del lavoro carpaccesco sul dispositivo della rappresentazione, mentre la pittura locale del XVI secolo costituirebbe la sua successione. Le opere di Tiziano, Veronese, Tintoretto dimostrano, secondo Damisch, una particolare attenzione, e una riflessione pittorica sul problema del rapporto tra il soggetto che costituisce la materia dell'opera e l'organizzazione geometrica del quadro. Cfr. H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., nota 59 pp. 426-428 e pp. 430-433.

oscillare lungo il piano dell'opera; e se nel caso della tela di Carpaccio questo permetterà al soggetto, se non di rintracciare il suo *locus*, quanto meno di riconoscere la storia rappresentata, l'opera di Velázquez moltiplica l'esclusione, aggiungendo all'impossibilità di reperire il punto di vista la difficoltà di individuare il soggetto che vi è rappresentato. Non sapremo dire cosa stia dipingendo il pittore sulla tela, e dell'intera opera, al di là dei nomi dei personaggi, non sapremo dire se si tratti di un ritratto di famiglia o di una rappresentazione dell'artista al lavoro. Al problema del soggetto inteso come punto di vista si aggiunge dunque quello relativo all'accezione tematica propria dello stesso termine: il primo priverà il soggetto del presupposto della visione, il secondo negherà allo stesso il punto a partire dal quale questo era solito costruire la sua lettura. Sono prova di tale difficoltà le diverse analisi fornite dagli storici dell'arte per le tavole urbinati: il tentativo di individuare un tema, un'occasione, e ancora il riconoscimento delle stesse come supporto scenografico di opere teatrali più o meno reali testimoniano in effetti la difficoltà di misurarsi con opere che non si lasciano raccontare, così come il disagio provato al cospetto di un vuoto in cui non sarà possibile ipotizzare nessun percorso, nessuna direzione, nessuna lettura.

Contro un'analisi che fondasse sull'identificazione del soggetto la sicurezza del proprio procedere, Damisch si era già espresso alla metà degli anni Settanta in relazione all'opera di Valerio Adami (*Freud en voyage vers Londres*)¹³⁷⁹, mentre i testi che seguono negli anni¹³⁸⁰ sono sempre più interessati al soggetto che lo spettatore vi proietta e alla coscienza della propria soggettività che lo stesso può derivarne. Piuttosto che di un soggetto offerto o da riconoscere, si tratterà di una qualità da immettere o una funzione da ricavare. I testi degli anni Novanta risultano in questo senso molto marcati dalla presenza di un autore che si definisce come polo d'interscambio e punto di vista a partire dal quale condurre l'analisi, mentre spesso le opere sono analizzate in funzione delle possibilità offerte allo

¹³⁷⁹ H. DAMISCH, *S. Freud en voyage vers Londres*, cit.

¹³⁸⁰ Mi riferisco ad alcuni saggi degli anni Novanta: nello specifico all'intervento *La mise du sujet*, pronunciato in occasione del convegno *Y voir mieux, y regarder de plus près: autour Hubert Damisch* tenutosi a Villa Medici nel 1999; al testo *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca* pubblicato nel 1997; al più recente intervento *Le maître, c'est lui*, pronunciato all'interno del convegno *Freud et l'image* tenutosi a Paris nel 2009. Per un'analisi più approfondita di questi testi rinviamo al capitolo VIII.

spettatore di reperire al loro interno i termini minimi necessari all'esercizio della propria funzione di soggetto¹³⁸¹. Investimento del soggetto e reperimento dello stesso si definiscono infatti come due costanti, l'opera essendo intesa sempre più come interlocutore di un dialogo dal quale lo spettatore deriverà la sua funzione di soggetto e con la quale dovrà misurarsi a prezzo di una *mise du sujet*.

Tornando agli obiettivi della nostra indagine, si noterà come il percorso che Damisch propone in queste pagine si riveli indicativo tanto ai fini del confronto con le posizioni elaborate da Marin nel corso degli anni Sessanta-Ottanta, quanto per un'analisi che miri a indagare la continuità come la specificità interna al pensiero dello studioso.

Relativamente al primo dei due problemi, diremo che la descrizione che ha in mente Damisch è tanto distante dal percorso dello sguardo di cui Marin parlava alla fine degli anni Sessanta, quanto prossima alla *traversée* elaborata dallo stesso un decennio più tardi; tutto ciò a conferma delle divergenze espresse come delle tangenze precedentemente riscontrate.

Per quanto riguarda diversamente, l'analisi interna al pensiero di Damisch, il percorso si rivela indicativo sotto molteplici punti di vista. Vi ritroviamo l'eplicitazione del modo in cui, secondo lo studioso, sarà giusto intendere il carattere storico dell'oggetto pittura, e ancor di più del modo in cui sarà giusto indagarlo. L'analisi delle tre tavole e delle opere analizzate a partire da queste ultime dimostrano come le opere facciano parte di una storia che ignora qualsiasi carattere di continuità, e la linearità - per non dire consequenzialità - con la quale siamo soliti raccontarla sia del tutto estranea a un divenire fatto di riprese, superamenti, trasformazioni¹³⁸². Alla qualità plurale del carattere storico dell'oggetto quadro, e alla natura tutt'altro che continua della storia di cui questo fa parte, sarà chiamata ad adeguarsi un'analisi capace di adottare un concetto di storia aperto e una modalità d'analisi di tipo strutturale. Solo la capacità di superare il particolarismo temporale in cui l'opera fu prodotta, e la scelta di collocare la stessa in una

¹³⁸¹ Determinante in questo senso la definizione lacaniana del quadro come dispositivo in cui sia possibile per soggetto reperirsi in quanto tale. Tale definizione ritorna spesso nei suoi testi, come testimoniano le pagine dedicate alla prospettiva, le ricerche volte ad analizzare la trasformazione del dispositivo quadro all'interno dell'arte contemporanea, e ancora i saggi più recenti posti sotto l'etichetta dell'iconologia analitica. Per un'esame più approfondito di questo aspetto rinviamo al capitolo VIII.

¹³⁸² H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 453.

serie più ampia, permetteranno di rendere ragione della sua dimensione storica, mentre dipenderà dall'acquisizione di un'ottica strutturalista la possibilità di restituire senso a trasformazioni e superamenti cui diversamente si tenderà ad attribuire un valore esclusivamente formale¹³⁸³.

Ritroviamo in questo stesso percorso la possibilità di verificare tenuta e validità operativa delle tesi che Damisch aveva espresso nel 1974, nonché l'esplicitazione della risposta al quesito che lo stesso intervento lasciava insoluto. Ritroviamo la categoria di ipoicona nella proposta di una descrizione che miri a fare del tratto il suo oggetto, mentre passa attraverso la dimostrazione della capacità della pittura di fare ritorno su se stessa la risposta al quesito circa la modalità di significazione della pittura in cui Damisch riconosce una battuta d'arresto al dogmatismo della semiologia, e la prova della risorsa che l'analisi delle opere d'arte può rappresentare per la stessa disciplina¹³⁸⁴.

Ma al di là delle lezioni di metodo e delle posizioni semiotiche che vi trovano conferma e nuova espressione, le analisi condotte in queste pagine hanno il pregio di fornire l'esplicitazione dei caratteri di una descrizione nuova tanto nei presupposti quanto negli obiettivi. La sorte del paradigma prospettico in pittura - o meglio della pittura subordinata al suddetto paradigma - funziona in questo senso quale emblema della descrizione come questa è intesa da Damisch. Alla luce delle analisi condotte dallo studioso e delle conclusioni espresse dallo stesso, sembra infatti lecito affermare che: come l'arte classica aveva individuato nello scarto tra l'ordine geometrico e immaginario la via per sopravvivere alla chiusura di un sistema prospettico che continuava a costituirne il timone, anche per la descrizione l'accettazione dello scarto risulta funzionale alla sopravvivenza e all'espressione della sua legittimità. Allo stesso modo, come lo spettatore delle opere prese in esame farà prova di un'esclusione che lo costringerà ad oscillare, il descrittore farà del movimento lungo le opere e al di là delle stesse il presupposto di un percorso opposto a quello compiuto dallo sguardo al momento della lettura, nonché il viatico di una disinvoltura diversamente positiva.

¹³⁸³ H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 454.

¹³⁸⁴ IDEM, *Le travail sémiotique*, cit., p. 161.

Alla luce delle analisi di Damisch e delle considerazioni or ora espresse, deriva una descrizione che ha nel movimento il suo carattere e nello scarto il suo oggetto: il primo rinviando alla natura dinamica di un tratto¹³⁸⁵ in cui ci è sembrato di poter riconoscere la condizione di legittimità della descrizione, il secondo dichiarando la distanza da qualsiasi progetto di lettura e traduzione *terme à terme*; entrambi dovendo essere intesi nelle diverse accezioni con cui Damisch caratterizza l'uno e declina l'altro.

Se il tratto costituisce, come abbiamo mostrato, il presupposto della descrizione, e nelle sue diverse accezioni testimonia un riferimento costante alla dimensione dinamica, si rintraccerà una profonda affinità tra la natura performativa dell'operazione pittorica e una descrizione chiamata ad abbandonare la fissità del suo punto di vista come la centralità del suo strumento linguistico a favore di un movimento da intendere nelle sue diverse direzioni.

L'analisi fornita da Damisch al cospetto delle tavole urbinati e a partire dalle stesse dà prova, in effetti, di una descrizione che sceglie di muoversi verso l'opera, tra le opere e al di là delle stesse; il tutto secondo un movimento continuo condotto al ritmo di una disinvoltura che non avrà più nulla del carattere elusivo con il quale Damisch aveva etichettato alcune analisi storico artistiche, e che nell'accezione di leggerezza e agilità sarà funzionale a una descrizione che scelga di fare dell'attraversamento dei margini la costante del suo incedere e degli scarti l'oggetto della sua ricerca. Tale oggetto deriva il suo carattere plurale dalle diverse accezioni secondo le quali sarà possibile declinare tale scarto. Quest'ultimo dovrà infatti essere inteso come intervallo fisico che ci separa dalle opere e marca la distanza tra l'una e l'altra; come spazio vuoto, ma non per questo insignificante, in cui dà il passaggio al senso; come differenza che dice ciò che l'opera trasforma e sceglie di non rappresentare, ma anche come gioco interno all'opera in cui si dà la traccia del pensiero che vi è in atto e la possibilità di rimetterlo in movimento.

¹³⁸⁵Come Damisch precisa in apertura del catalogo dedicato alla mostra del 1995 il termine *trait* avrebbe infatti al suo interno un riferimento costante alla dimensione dinamica. Lo dimostrerebbe il *Littré*, che nelle diverse accezioni manifesta un costante rinvio all'idea del movimento; un movimento che fa eco a quello compiuto da una linea nel suo descriversi, e che nella sua natura dinamica ricorda i tracciati realizzati da molta arte contemporanea Cfr. H. DAMISCH, *Traité du trait/Tractatus tractus*, cit., p. 20.

La descrizione fornita da Damisch costituisce in questo senso una buona esemplificazione delle diverse direzioni del movimento, come dei diversi modi in cui potrà essere inteso tale scarto. Oltre a porsi *à l'écart* rispetto a qualsiasi tentativo di lettura, la descrizione analitica delle tre tavole è prova di un movimento nella direzione dell'opera che conduce il descrittore al cospetto del muro del significante. L'impossibilità di attraversarlo lo obbligherà a scivolare lungo il piano pittorico, mentre dipenderà da tale visione ravvicinata la possibilità di rintracciare quei tratti pittorici ancor prima che iconici in cui l'opera racconta la sua operazione e dice la sua verità. La costituzione del gruppo di trasformazione, e l'inserimento dello stesso all'interno di sistemi ancor più ampi - pittorici ma non solo - mostra diversamente un'analisi che intende muoversi tra le opere e al di là delle stesse, alla ricerca della differenza in cui si dà la trasformazione, e dello scarto attraverso il quale passa la volontà di senso che la attraversa e la supera. Quello che Damisch mostra in queste pagine è una descrizione che non solo lavora sugli scarti, ma in questo trova la sua ragion d'essere, l'oggetto della sua indagine come il motore del suo divenire. Lo scarto temporale che intercorre tra il tempo in cui l'opera fu prodotta e *l'hic et nunc* del suo osservatore, e ancora l'intervallo incommensurabile che divide la qualità linguistica del suo strumento dalla natura visiva dell'opera, costituiscono in effetti lo spazio di una *prise de langue* che si arricchisce della storia dell'osservatore come dell'eterogeneità dei suoi mezzi, e il cui prodotto sarà un testo dato come ulteriore trasformazione del suo oggetto. Quello che ne deriva, infatti, è un testo dato *à lire* rispetto a un'opera che rimane *à voir*; testo secondo condotto a partire da un'opera di cui non ambirà a fornire né traduzione né interpretazione, quanto la trasformazione, e che acquisirà proprio per questo una natura simile a quella che lo stesso Damisch aveva attribuito alla seconda versione delle tavole consegnate a Mosé sul monte Sinai¹³⁸⁶. Con queste condivide infatti la natura seconda, come il fatto di avere quale unica unità quella artificiale che le deriva dal suo farsi e disfarsi senza tregua, mentre la natura illeggibile del testo originario indica in entrambi i casi i margini lungo i quali l'interprete sarà chiamato a muoversi.

¹³⁸⁶ H. DAMISCH, *Le gardien de l'interprétation*, cit., pp. 318-320.

Si fa evidente, a questo punto, lo spostamento di cui danno prova le analisi considerate: dall'opera intesa come testo figurativo, e spesso letta attraverso la griglia di un *pretexte* sovrapposto alla stessa, si passa al testo prodotto dal descrittore al termine di un'analisi finalizzata a colmare lo scarto e sfruttare lo stesso. Un testo che lavora sugli scarti e nello scarto trova il suo margine di manovra, giungendo a qualificare se stesso come scarto e trasformazione rispetto a un'opera di cui mirerà a rafforzare l'impatto visivo e amplificare il pensiero.

Come abbiamo già anticipato, il percorso proposto da Damisch in queste pagine si rivela indicativo anche in relazione al confronto Damisch-Marin. Di questo conferma tanto le differenze quanto le tangenze, e se le prime sono dichiarate in modo esplicito, le seconde non sono per questo meno evidenti. Da quanto detto, si evince in effetti che la descrizione auspicata da Damisch è tanto distante dal percorso dello sguardo di cui Marin parlava alla fine degli anni Sessanta quanto prossima alla *traversée* - intesa come percorso senza origine né fine - di cui lo stesso avrebbe dato prova nei testi degli anni Ottanta. La *traversée* di I e II tipo cui ci è sembrato possibile ricondurre la descrizione messa in atto da Marin rinvia infatti a una descrizione, come quella realizzata da Damisch, che fa del movimento verso l'opera (*traversée I*), tra le opere (*traversée II*) e al di là delle stesse, la costante del suo procedere. Allo stesso modo, la *légèreté* auspicata dal primo fa eco alla disinvoltura che Damisch giustificava nella sua accezione positiva, e di cui dava prova attraverso ciò che, recuperando Roland Barthes, definiva *prise de langue*¹³⁸⁷.

Si dirà a questo punto che: se i testi di Marin degli anni Ottanta provano un distacco dello stesso dalle posizioni linguistico-semiologiche espresse negli anni Settanta, l'analisi fornita da Damisch in queste pagine non solo rende ragione delle posizioni semiotiche espresse dallo stesso dieci anni prima, ma conferma la prossimità dei due studiosi nel decennio successivo.

Come abbiamo già avuto modo di notare, il fatto che Damisch citi i testi di Marin degli anni Sessanta/Settanta, passando completamente sotto silenzio quelli a lui più prossimi composti nel corso degli anni Ottanta, non riduce la

¹³⁸⁷ Rinvio a tal proposito al saggio di H. DAMISCH, *La Prise de la langue et le faire signe*, in *Prétexte: Roland Barthes*, colloque de Cerisy la Salle (du 22 au 29 juin 1977), UGE, Paris 1978, 394-418.

prossimità tra i due studiosi, né può indurci a pensare che Damisch non ne fosse a conoscenza o non li apprezzasse. La contemporaneità tra i saggi dedicati da Damisch a queste opere e i testi di Marin cui si è fatto riferimento privò probabilmente il primo della distanza necessaria al riconoscimento delle tangenze che l'analisi lascia emergere.

VIII

Iconologia analitica

VIII.1 La norma quadro e la funzione del soggetto

La produzione di Damisch degli anni Novanta ha quale perno il problema del soggetto che abbiamo visto essere al centro dell'ultimo capitolo del testo del 1987. Gli studi sulla prospettiva, il contatto costante con l'arte contemporanea e un interesse crescente per la psicoanalisi freudiana e lacaniana costituiscono in questo senso gli assi di una ricerca che, al problema del luogo del soggetto sovrappone, e progressivamente sostituisce, quello relativo al carattere e alla funzione esercitata dallo stesso.

Le ricerche sulle tavole di Brunelleschi condotte negli anni Settanta avevano permesso a Damisch di mettere in luce il ruolo assegnato allo spettatore all'interno del dispositivo prospettico, così come la parte giocata da quest'ultimo nell'istituzione del *cogito* cartesiano. Il contatto visivo con l'arte contemporanea costituisce diversamente il viatico di interrogativi che, attraverso il problema percettivo, giungono a indagare il soggetto nella sua funzione, oltre che nella sua identità, o meglio a indagare la funzione come possibile matrice della sua identità. Tali interrogativi emergono in modo discreto in alcuni testi degli anni Settanta-Ottanta, mentre marcano fortemente quei saggi dei primissimi anni Novanta nei quali si dà il fondamento, teorico e problematico, dell'iconologia analitica. La raccolta del 1984 reca una spia di tale interesse nell'ultima sezione; in particolare, nel saggio dedicato all'opera di Valerio Adami, *Freud en voyage vers Londres*¹³⁸⁸. Il gioco alterno tra il soggetto dell'opera e il soggetto dello spettatore permette infatti a Damisch di enunciare in termini nuovi la relazione che lo storico dell'arte potrà intrattenere con l'opera d'arte. Spogliato di qualsiasi accezione tematica e svincolato da qualsiasi dinamica interpretativa, il soggetto torna, nella sua declinazione personale, in una serie di saggi dedicati all'arte astratta pubblicati all'inizio degli anni

¹³⁸⁸ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, cit., pp. 239-264. Cfr. *Supra*, pp. 304-310.

Novanta¹³⁸⁹. La considerazione di tali saggi risulta tanto più importante se si considera che un attuale progetto dello studioso prevede la riedizione degli stessi all'interno di una raccolta - dal titolo *La ruse du tableau* - pensata e voluta come ideale prosecuzione del testo del 1984.

Timidamente accennato nell'ultima sezione della raccolta del 1984 e posto al centro dei saggi dei primi anni Novanta, il soggetto costituisce in questo senso *il trait d'union* tra due raccolte¹³⁹⁰ che, a distanza di quasi trent'anni, tornano a interrogare l'oggetto e la norma quadro. Da *Fenêtre jaune cadmium* a *La ruse du tableau*, dalla critica dell'associazione finestra-quadro all'analisi della sopravvivenza della norma propria di quest'ultimo, il problema del soggetto si fa via via più presente. La riflessione sull'oggetto quadro risulta in effetti strettamente connessa all'analisi del problema del soggetto, l'uno rinviano all'altro tanta luce quanta da esso ne deriva. Se l'analisi dell'oggetto e della norma quadro - rispettivamente al centro della prima e della seconda delle raccolte citate - costituisce infatti il viatico per l'esplicitazione del problema del soggetto, è allo stesso soggetto che Damisch fa riferimento per definire il quadro nella sua identità e nella sua funzione.

Un'ulteriore conferma della linea di continuità che collega le due raccolte deriva dalle opere d'arte al cospetto delle quali Damisch torna a formulare i suoi interrogativi. Come accadeva nella raccolta del 1984, sono le opere di Pollock, Dubuffet e Rouan, a stimolare la sua interrogazione, mentre le tavole di Mondrian tornano a occupare il ruolo centrale che lo studioso aveva loro riconosciuto fin dal 1958¹³⁹¹.

Afferma infatti:

¹³⁸⁹ H. DAMISCH, *La ruse du tableau*, in "Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne", 40 (été 1992), pp. 5-11; IDEM, *L'utopie du tableau*, catalogue de l'exposition *La Beauté exacte. De Van Gogh à Mondrian*, Paris, Musée d'Art moderne 1994, pp. 215-219.

¹³⁹⁰ Sebbene la seconda delle due raccolte citate non sia stata ancora pubblicata ci permettiamo di farvi riferimento in virtù delle parole espresse in merito dallo studioso nel corso di un nostro incontro. Il testo, di cui è prossima l'uscita, conterrà in effetti, come nel caso della raccolta del 1984, una serie di articoli già pubblicati. Consapevoli che la struttura del testo getterà nuova luce sui saggi, ampliando, anche in virtù della distanza temporale, la problematica analizzata all'interno degli stessi, riteniamo che la lettura dei singoli articoli e il progetto editoriale dello studioso contengano elementi sufficienti a legittimare alcune considerazioni.

¹³⁹¹ H. DAMISCH, *L'éveil du regard*, cit.

“En quel sens une *Composition* de Mondrian, un “dripping” de Pollock, une *Texturologies* de Dubuffet ou un tressage de François Rouan, peuvent-ils être dits “faire tableau”, voire être qualifiés de tels? et qu’en est-il du sujet - un sujet qui n’est décidément plus, qui n’a jamais été seulement, comme le souligne Lacan, celui de la représentation - auquel en appelle l’esquisse d’une géométrie de la couleur sous le titre de laquelle s’inscrit tout un plan, et non le moindre, de l’art moderne: à charge là encore pour le sujet de s’y repérer comme tel (tout ce qui est couleur n’étant, selon le mot de Lacan, que “subjectif”)?¹³⁹²

Ritroviamo in queste righe gli interlocutori privilegiati della ricerca di Damisch, mentre si fa evidente il legame tra i due problemi del soggetto e del quadro in cui sembra possibile riconoscere lo snodo tra la produzione degli anni Ottanta e Novanta. Il nesso soggetto-quadro si nutre infatti tanto delle indagini condotte da Damisch nel primo periodo della sua produzione, quanto degli interessi che saranno alla base della sua produzione successiva. Vi troviamo dunque la conferma delle tesi espresse negli anni Settanta/Ottanta, e il presupposto necessario alla comprensione della sua produzione più recente. Il quesito circa la possibilità, ed eventualmente la modalità, con la quale queste opere potranno fare quadro rinvia alle ricerche sull’oggetto quadro che Damisch aveva sintetizzato nel testo del 1984. L’interrogativo circa la possibilità di rintracciare se non la posizione, quantomeno la funzione del soggetto, dice diversamente una necessità esistenziale oltre che teorica, che troverà nell’iconologia analitica la sua piena esplicitazione.

Come nel 1958 è al cospetto delle opere dell’artista olandese che i due quesiti trovano la loro migliore esplicitazione. In un articolo pubblicato nel 1994 Damisch notava :

“un tableau de Mondrian pris isolémet soit en effet fait, bien et pour frapper les esprits dans et pas son opération, et cela lors même que le travail d’abstraction porterait sur la notion même du tableau et sur le mode d’implication du sujet qui lui est lié¹³⁹³.”

¹³⁹² H. DAMISCH, *Qu’est-ce qu’un tableau ?*, in 2001, *Lacan dans le siècle*, Forum du champ lacanien, colloque Cerisy-la Salle (11-15 sept. 2001), Paris, Édition du Champ lacanien, coll. Césures, 2002, p. 216.

¹³⁹³ IDEM, *L’utopie du tableau*, cit., p. 218.

Proprio all'indagine condotta su questi due piani sembra doveroso fare riferimento per comprendere l'interesse dello studioso per l'arte di Mondrian, così come la forte continuità tra le ricerche di Damisch. Alla fine degli anni Cinquanta il contatto con le tele di Modrian era stato il viatico di un ritorno dall'immagine al quadro, e, proprio in virtù del risveglio percettivo esercitato dalle stesse, la trattazione delle sue opere era stata collocata in apertura di una raccolta destinata a sottolineare la realtà dell'oggetto quadro. A distanza di tren'anni sono le stesse opere di Mondrian a veicolare l'indagine circa il dispositivo quadro, in particolare circa la sopravvivenza della norma di quello stesso quadro, di cui l'arte contemporanea aveva sancito la fine in quanto forma. Piuttosto che cercare di individuare i possibili sostituti della forma quadro, lo studioso mira infatti a recensire le diverse modalità attraverso le quali l'arte contemporanea continua a *faire tableau*. Proprio nella formula "*faire tableau*" si dà in effetti parte della tesi al centro delle riflessioni di Damisch. La sopravvivenza della norma quadro si dà in effetti, secondo lo studioso, nel passaggio dal quadro come forma al quadro come attività; dal quadro come luogo scenico di un'operazione della rappresentazione al quadro come luogo fisico di un'operazione della *tabularité*¹³⁹⁴; dal quadro come prodotto al quadro come supporto di un lavoro pittorico, che proprio nelle risorse *tabulaires* della *table* trova l'oggetto e le ragioni della propria indagine. In questo sfruttamento della *tabularité* risiederebbe la *ruse du tableau*, ossia la sopravvivenza della norma quadro all'interno di una produzione che, pur avendo rotto da tempo tanto con il quadro da cavalletto quanto con la metafora della finestra, continua a utilizzare il piano pittorico come luogo delle proprie ricerche.

In questo senso, il contatto con le opere di Mondrian aveva avuto un ruolo fondamentale. Le opere dell'artista olandese forniscono infatti allo studioso tanto i presupposti quanto l'esemplificazione della sua tesi. L'esame delle *Composizioni* che alla fine degli anni Cinquanta avevano permesso al giovane Damisch di scoprire *la table sous le tableau*, obbligandolo a prendere coscienza che una stessa parola potesse indicare tanto il prodotto

¹³⁹⁴ H. DAMISCH, *L'utopie du tableau*, cit., p. 218.

quanto il supporto del lavoro pittorico¹³⁹⁵, divengono a distanza di trent'anni la prova, e forse l'emblema, di un lavoro pittorico che proprio nelle *ressources tabulaires* trova l'oggetto e la risorsa del *faire tableau*; un lavoro pittorico che Damisch avvicina alle funzioni tabulari delle matrici matematiche¹³⁹⁶, e nel quale riconosce tanto la condizione della forma quadro nell'arte contemporanea, quanto l'indice della sua sopravvivenza¹³⁹⁷. Se Damisch parla di matrici relativamente alle opere di Mondrian non è però esclusivamente in relazione alla funzione di organizzazione interna al quadro pittorico - scansione di cui questo sarebbe l'oggetto -, ma anche, nell'accezione propulsiva del termine, per la funzione dinamica esercitata dallo stesso. Un'opera di Mondrian si dà a vedere, in effetti, secondo lo studioso, sia come frammento prelevato da una rete più ampia - prodotto dunque di un *cadrage* -, sia come matrice di un *rayonnement* di linee e colori destinato a propagarsi nello spazio e a produrre spazio¹³⁹⁸. In entrambi i casi - sia che lo si intenda in termini intensivi, sia che lo si colga nel suo aspetto estensivo - un quadro di Mondrian dà prova di un superamento dei limiti della forma quadro. La volontà dell'artista di fare del quadro il prodotto di un equilibrio dinamico, l'interesse per un oggetto capace, non solo di occupare uno spazio, ma anche, e forse soprattutto, di dare vita a un luogo strutturato, sanciscono infatti la fine del quadro come oggetto singolo. Fine di quell'oggetto che l'arte occidentale aveva visto nascere nel Quattrocento, e di cui Alberti aveva fornito la teorizzazione nelle pagine del suo trattato. Come Damisch spiegherà più tardi in un articolo pubblicato sulla rivista "Albertiana", la scelta del mito di Narciso da parte di Alberti traeva la sua legittimità non dalla corrispondenza tra la superficie riflettonete della fonte e la vocazione mimetica della pittura del

¹³⁹⁵ *Ibidem.*

¹³⁹⁶ H. DAMISCH, *La ruse du tableau*, cit., p. 11.

¹³⁹⁷ L'«ultimo quadro», ci dice Damisch, è ancora un quadro. Sono quadri le scacchiere monocrome di Ad Reinhardt, quelle che sembravano segnare la fine dell'oggetto quadro e porsi al termine di una lunga tradizione. Proprio alla parola termine, o meglio alla funzione di ciò che si dà in questo caso come termine, occorre fare riferimento per comprendere il destino del quadro e la sua presenza sotterranea nella pittura contemporanea. Se Piero della Francesca definiva il quadro come termine - il quadro dipinto in prospettiva non potendo superare determinati limiti e dovendo essere considerato da una distanza leggermente inferiore alla sua larghezza - l'arte contemporanea fa della *table/tableau* l'oggetto stesso del suo lavoro. Quadro dunque come assise, supporto e oggetto di una ricerca (*faire tableau*) in cui, più che il termine si dà l'origine di una nuova era della pittura e della norma quadro.

¹³⁹⁸ H. DAMISCH, *L'utopie du tableau*, cit., p. 218.

Quattrocento, quanto dall'analogia tra l'azione dell'abbracciare e il gesto fondatore del dispositivo quadro¹³⁹⁹. Il punto d'incontro tra l'enunciazione delle regole prospettiche e il riferimento al mito di Narciso risiederebbe in ciò che Gérard Wajcman definisce come l'imperativo del fare uno¹⁴⁰⁰. Il desiderio del personaggio ovidiano di fare uno con il corpo dell'amato farebbe *pendant* al principio prospettico di vedere l'uno con un solo colpo d'occhio¹⁴⁰¹; desiderio, o forse sarebbe meglio dire obbligo, di abbracciare con un solo sguardo l'immagine intera, di vedere l'uno con un solo colpo d'occhio. Un quadro uno dunque, dato come unità visibile e afferrabile con un solo sguardo, e che aveva come condizione, se non un occhio unico - come prevedeva la prima tavoletta di Brunelleschi - un punto di vista unico, immobile. Proprio per la loro natura dinamica, alternativamente centrifuga e centripeta, per il carattere seriale con il quale l'artista concepiva le sue *Composizioni* e ne immaginava l'esposizione, le opere di Mondrian costituiscono l'emblema della rottura del quadro come oggetto singolo, senza *dehors e hors champ*¹⁴⁰².

Le *Composizioni* di Mondrian interrompono inoltre il rapporto, sicuro e necessario, sul quale l'arte rinascimentale aveva basato il rapporto quadro-spettatore. La corrispondenza punto di vista-punto di fuga costituiva in effetti il presupposto dell'oggetto quadro, mentre la stabilità della relazione conferiva allo spettatore la certezza della propria posizione, come della propria funzione. *Le mode d'emploi* di cui si accompagnavano alcune delle *Composizioni* di Mondrian mostra come l'artista prevedesse per le sue opere indicazioni ben precise circa l'altezza cui le si doveva porre e la distanza con la quale le si doveva considerare. Tali indicazioni farebbero eco, in questo senso, a un paradigma prospettico che prevedeva una distanza

¹³⁹⁹ IDEM, *L'inventeur de la peinture*, cit.

¹⁴⁰⁰ G. WAYCMAN, *Le drame du corps ou Narcisse au XX siècle*, in "Albertiana" 2001, pp. 245.

¹⁴⁰¹ *Ivi*, p. 244.

¹⁴⁰² Yve-Alain Bois teorizza, non a caso, un'analisi delle opere di Mondrian scandita in tre tempi: ogni opera dell'artista olandese dovrà essere considerata per se stessa, per ciò che ha in comune con le opere della stessa serie, e in quanto griglia di lettura particolare dell'insieme della produzione dell'artista. A questo schema d'analisi, che rende bene il funzionamento dell'opera sotto il duplice aspetto della singolarità e della generalità, della serialità e della simultaneità, Damisch aggiunge la considerazione della sua azione nello spazio. L'opera dovrà infatti essere valutata anche come operatore della scansione dello spazio in cui si colloca, e che contribuisce a definire in quanto luogo. Cfr. Y. A. BOIS, *Du projet au procès*, in *L'Atelier de Mondrian. Recherches et dessins*, Macula, Paris 1982; H. DAMISCH, *L'utopie du tableau*, cit., p. 216.

d'osservazione e un punto di vista coincidente a quello di fuga; in realtà il funzionamento delle opere di Mondrian si basa su un meccanismo differente, così come l'effetto che ne deriva lo spettatore risulta diverso dal sentimento di inclusione e *maîtrise* cui lo aveva abituato la contemplazione delle opere classiche. Come spiega Damisch, le griglie costruite da Mondrian hanno infatti l'effetto di *dérouter l'oeil*¹⁴⁰³, condannando lo spettatore a un movimento erratico.

Al cospetto di opere che verticalizzano le scacchiere orizzontali delle opere rinascimentali, e che all'organizzazione delle linee in funzione di un punto di fuga sostituiscono l'ostensione frontale di tratti e bande privi di qualsiasi convergenza, lo spettatore non potrà fare altro che sperimentare l'assenza di qualsiasi punto d'appoggio. Si chiede a tal proposito:

“Qu'en est-il lorsque, au prix d'une *diversion* qui vient à le détourner du point où il croyait trouver son ancrage, aussi bien que d'une histoire dont il se voulait le maître, le sujet est, si non mis en déroute, au moins *dérouté*, et ne sais plus se frayer sa voie dans la peinture, ni même la parcourir - et moins encore la “lire” - comment il croyait pouvoir le faire du tableau?¹⁴⁰⁴”

Già in un'opera come *Las Meninas* la rottura della corrispondenza porta-specchio lasciava al soggetto un'incertezza circa la sua posizione, se non addirittura un primo sentore della propria esclusione. Le riflessioni di Picasso sul capolavoro di Vélasquez andavano ancora più in là, sovrapponendo alla scissione porta-specchio la chiusura cieca di quest'ultimo. L'opera di Mondrian si pone lungo la stessa linea d'indagine, anche se dell'astrazione varca il limite. Lo specchio cieco che compariva nelle tele di Picasso, diviene il quadro stesso, mentre le esili bande e gli esigui campi cromatici che ne organizzano il campo privano il soggetto di qualsiasi punto di riferimento. In questo senso l'opera di Mondrian realizza e porta a compimento il duplice *enjeu* iscritto nelle due opere di Picasso e Vélasquez. Non solo rende evidente, non rinviando a nient'altro che a se stessa, la fine della vocazione rappresentativa che Picasso aveva messo in discussione attraverso l'opacizzazione dello specchio, ma, cosa per noi più

¹⁴⁰³ H. DAMISCH, *La ruse du tableau*, cit., p. 8.

¹⁴⁰⁴ IDEM, *La ruse du tableau*, cit., p. 9.

importante, radicalizza la riflessione critica sulla centralità del soggetto che l'opera di Velasquez si limitava a perturbare.

Si dirà in tal senso che l'arte di Mondrian è emblema della fuoriuscita della pittura dallo stadio dello specchio, badando bene ad affiancare all'attività mimetica riflessiva propria di tale oggetto la funzione che la psicoanalisi, e in particolare Lacan, attribuiscono allo stesso nello sviluppo del soggetto. Proprio alla categoria lacaniana dello stadio dello specchio occorre fare riferimento per comprendere ciò che l'arte contemporanea disvelava sul soggetto parallelamente alla psicoanalisi; ciò di cui Damisch doveva aver fatto esperienza al cospetto delle opere contemporanee, e che costituisce l'*enjeu* di quell'indagine sul soggetto in cui si gioca uno dei cardini dell'iconologia analitica.

A tal proposito, sarà utile fare riferimento alle indagini di Lacan in merito alla funzione dello specchio, e a quelle realizzate dallo stesso a proposito del dispositivo quadro. Nel 1936, Lacan formulava la teoria dello stadio dello specchio illustrando la funzione ortopedica esercitata dall'immagine sul *moi*¹⁴⁰⁵. In particolare giungeva a enucleare l'illusione di unità che il bambino deriva dall'immagine di sé riviatagli dallo specchio, e più in generale la funzione esercitata da quest'ultimo nella costruzione dell'illusoria unità del *moi*. Più tardi, in una sezione dell'XI Seminario dedicata all'analisi dell'ottica geometrale, lo stesso Lacan definirà il quadro come la funzione che permette al soggetto di reperirsi in quanto tale, e ancora, cui spetta al soggetto inserirsi e iscriversi¹⁴⁰⁶. Lo scarto tra queste due definizioni, la distanza tra gli oggetti enunciati (quadro-specchio) e le

¹⁴⁰⁵ Il saggio *Le stade du miroir*, raccolto negli *Écrits*, è datato 1949. Il testo costituisce in realtà la ripresa di un intervento, mai pubblicato e di cui si sono perse le tracce, presentato nel 1936 in occasione del Congresso Internazionale di psicanalisi tenutosi a Merienbad, in Germania. Sappiamo che Lacan parlò dieci minuti, interrotto da Ernest Jones, e che in seguito, malgrado il rimprovero di Ernst Kris, lasciò Marienbad per raggiungere Berlino ove si disputavano i giochi Olimpici. La coincidenza tra la presentazione di una teoria che dichiarava l'illusorietà dell'immagine del corpo, e l'esaltazione di un corpo atletico funzionale all'identificazione del popolo nell'immagine della razza ariana, anticipa lo scarto temporale che divide la comunicazione dell'intervento dalla sua pubblicazione. Tredici anni dividono la presentazione dell'intervento dalla sua edizione; tredici anni di guerra e genocidio, durante i quali Lacan si astenne da qualsiasi pubblicazione, ma di cui i suoi scritti recano una memoria evidente. Ritroviamo un'eco della catastrofe del XX secolo nel "dramma" con il quale Lacan qualifica lo stadio dello specchio, mentre l'intera la trattazione del 1949 reca in sé la traccia del disastro della Guerra, e ancora di più la memoria dell'attentato contro l'umanità e la forma umana compiuto nelle camere a gas. Cfr. J. LACAN, *Le stade du miroir*, in IDEM *Écrits*, Paris, Seuil 1966, pp. 93-100.

¹⁴⁰⁶ IDEM, *Le séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, cit., p. 93.

funzioni attribuite agli stessi si rivela particolarmente utile ai fini della nostra indagine.

Se la distinzione quadro-specchio fa eco alla dissociazione porta-specchio realizzata in campo artistico, la distanza tra il *moi* e il soggetto indica tanto la possibilità di una relazione con l'opera diversa da quella che una cultura nata nel XV secolo ci aveva abituato a stabilire con la stessa, quanto l'esistenza di un soggetto altro. La coincidenza quadro-specchio era stata in effetti alla base della dimostrazione contenuta nella I tavoletta di Brunelleschi. Una dimostrazione che si pone all'origine dell'arte dei quattro secoli a venire, e che nella sua struttura reca i termini dell'ottica geometrica utilizzata da Lacan per illustrare la carattere del soggetto classico. La tavoletta di Brunelleschi presupponeva in effetti un soggetto unico, fisso, addirittura monoculare, ponendolo all'origine di una costruzione che, nello stesso momento in cui dipendeva da quest'ultimo, permetteva allo stesso di reperire con facilità il proprio posto. La coincidenza proiettiva tra l'occhio dello spettatore e il punto di fuga collocato all'interno dell'opera permetteva infatti al soggetto di trovarvi facilmente il proprio posto, di sentirsi automaticamente incluso, captato. La digressione circa la schisi dell'occhio e dello sguardo posta da Lacan all'interno dello stesso seminario rompe tale coincidenza, ne svela la *leurre*, o meglio esplicita l'esistenza di uno scarto tra i due termini della relazione. Proprio in tale scarto si definisce un altro modo per il soggetto di reperirsi nel quadro, mentre in questa stessa possibilità si dà la misura della distanza tra il soggetto della scienza e quello dell'inconscio. Il soggetto di cui Lacan intende marcare l'iscrizione nel quadro, quello che sarà chiamato a reperirvisi, non è infatti il soggetto della scienza, ma quello dell'inconscio che la psicoanalisi da Freud in poi aveva contribuito a disvelare.

Afferma infatti Lacan

“Je ne suis simplement cet être puntiforme qui se repère au point géométral d'où est saisie la perspective. Sans doute, au fond de mon oeil, se peint le tableau. Le tableau, est dans mon oeil. Mais moi, je suis dans le tableau”¹⁴⁰⁷.

¹⁴⁰⁷ J. LACAN, *Seminaire XI*, cit., p. 89.

Quello che Lacan indica in queste righe non è solo un modo nuovo di reperirsi nel quadro, ma un soggetto nuovo, o meglio un modo nuovo di reperirsi nel quadro perché relativo a un soggetto diverso. L'iscrizione del soggetto all'interno del quadro non dipende, in questo caso, da nessuna costruzione. Io sono nell'opera perché qualcosa mi guarda, perché anche io sono quadro per l'opera. Se tale sguardo non presuppone nessuna coincidenza - "tu ne me regardes jamais là où je te vois" dirà Lacan¹⁴⁰⁸ -, e uno scarto costante resta a fondamento di tale relazione, è da questo sguardo che dipende la possibilità per il soggetto di reperirsi nel quadro.

Io sono nel quadro perché qualcosa mi guarda e mi riguarda; perché io stesso sono quadro per l'opera. In un quadro, afferma infatti Lacan, vi è sempre dello sguardo, vi è sempre dello sguardo *là-derrrière*¹⁴⁰⁹. Proprio in tale sguardo - nello sguardo del quadro che Lacan tiene a distinguere da quello che l'artista mirerebbe a rinviare dall'interno dell'opera¹⁴¹⁰ - risiede il fascino che un'opera è in grado di produrre a distanza di secoli. Questo sguardo che non riusciamo a focalizzare interamente, e che proprio per questo si definisce come *l'objet a* del visibile¹⁴¹¹, costituisce in effetti il motore del nostro desiderio *à voir*; ciò che ci induce a guardare e che fa in modo che ancora oggi, a secoli di distanza, un'opera del passato possa guardarci e soprattutto ri-guardarci - il "re" indicando meno la ripetizione che la pertinenza della relazione.

Nel testo dedicato alla *Madonna del parto* di Piero della Francesca, Damisch non a caso afferma:

"si une peinture devait tout au contexte dans le quel elle est née, comment comprendre qu'elle puisse ne pas tout perdre de sa force d'attraction et de son pouvoir de séduction, une fois ce contexte aboli, et conserver une efficace jusque dans le présent qui est le nôtre ici et maintenant?"¹⁴¹²

Si comprende meglio, alla luce di queste parole, la distanza tra i due modelli cui Lacan fa riferimento per illustrare il senso in cui andrà intesa l'iscrizione

¹⁴⁰⁸ J. LACAN, *Seminaire XI*, cit., p. 89.

¹⁴⁰⁹ *Ivi*, p. 104.

¹⁴¹⁰ *Ivi*, p. 93.

¹⁴¹¹ *Ivi*, p. 97.

¹⁴¹² H. DAMISCH, *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, cit., pp. 16-17.

nel quadro. Questi parla in effetti di adattamento cromatico e mimetismo, avendo cura di distinguere tra un procedimento adattativo che induce l'animale a confondersi con il fondo, a farsi uguale ad esso¹⁴¹³, e il mimetismo vero e proprio, che, ci dice Lacan, su un fondo *bigarré* porterà l'animale a farsi *bigarrure*¹⁴¹⁴. Il mimetismo andrà inteso come un procedimento di *camouflage*; tanto nelle sue accezioni animali, quanto nelle varianti umane corrisponderà a un farsi macchia che, nello stesso momento in cui garantirà al soggetto la possibilità di iscriversi nel fondo farà salvo lo scarto che intercorre tra questi. Proprio nel farsi macchia si gioca la possibilità, per il soggetto, di iscriversi nel quadro. Iscriversi nel quadro significherà infatti uniformarsi a una piega interna all'opera, mentre sarà lo stesso scarto a garantire al soggetto la possibilità di rimettere in moto il meccanismo a essa interno.

In questo senso, la distanza tra il procedimento adattativo e quello mimetico indicato da Lacan rinvia alla differenza che intercorre tra l'occhio del tempo che Baxandall si proponeva di recuperare, e lo sguardo di oggi di cui parla Damisch. Il progetto di Baxandall risponde tanto a un'ottica geometrale, quanto all'adattamento cromatico descritto da Lacan. La coincidenza punto di vista-punto di fuga postulata dal primo costituisce in effetti la struttura ottica di una ricerca che trova nell'uniformazione l'esplicitazione del suo scopo. Il desiderio di recuperare il senso dell'opera poggia in effetti sull'illusione di una coincidenza temporale in grado di eliminare qualsiasi distanza. Il punto di vista dal quale si considera l'opera ambirà a coincidere con quello in cui l'opera è stata prodotta, il tutto conformemente a un progetto che fa eco alla struttura propria della costruzione prospettica. La corrispondenza tra i due tempi, fino alla possibile coincidenza proiettiva degli stessi in un punto definibile come un presente eterno (puntuale), definiscono una volontà di conformazione in cui si gioca lo stesso *enjeu* dell'adattamento cromatico.

¹⁴¹³ Il caso citato è quello di un animale che scelga di uniformarsi al colore verde dello stagno al fine di rinviare la lunghezza d'onda per lui nociva. Cfr. J. LACAN, *Seminaire XI*, cit., p. 91.

¹⁴¹⁴ Lacan porta l'esempio del crostaceo *caprella acanthifera* che costruisce il suo nido nel mezzo dei bryozoaires, imitando ciò che in questi animali prossimi alle piante, costituisce una macchia. Il crostaceo si adatta alla forma maculata, si fa macchia, trovando in questo particolare la possibilità di mimetizzarsi ad essi. Cfr. *Ivi*, pp. 91-92.

Lo scarto costituisce diversamente la risorsa e il margine di manovra dell'indagine di Damisch. Il fatto che questi parli di sguardo, e non di occhio, indica fin da subito l'indirizzo di una ricerca che non solo accetta lo scarto, ma fa di quest'ultimo la sua stessa risorsa. Lo scarto che intercorre tra lo sguardo che noi rivolgiamo all'opera e quello che essa ci rinvia, così come la distanza tra il tempo in cui l'opera è stata prodotta e quello a partire dal quale ci troviamo a considerarla, costituiscono in effetti le costanti di una ricerca che non mira né a rintracciare il punto a partire dal quale si dà il senso dell'opera, né a uniformarsi a esso. Proprio per la differenza che mantiene rispetto al fondo, il procedimento mimetico traduce dunque il modo di operare dello studioso, mentre nel farsi macchia si dice la volontà di relazionarsi a uno sguardo che, nello stesso momento in cui ci sollecita, si dà come oggetto mancante.

Una volta esplicitato il rinvio alle riflessioni di Lacan, e giustificata la pertinenza delle stesse alla ricerca storico-artistica di Damisch, resta da definire il senso con il quale andranno intese alcune delle proposizioni precedentemente ripotate. In particolare si tratterà di capire a cosa corrisponda, o possa corrispondere, quel punto luminoso di cui aveva parlato Lacan in merito alla scatola di sardine, ossia capire dove si cela o può celarsi all'interno dell'opera quel punto che ci sollecita e ci permette di iscriverci in esso. Ci chiederemo inoltre a cosa possa corrispondere, in campo pittorico, quella *tâche* o *bigarrure* cui lo spettatore cercherà di uniformarsi e nella quale sembra giocare la possibilità per lo stesso di reperirsi in quanto soggetto. In breve, si tratterà di capire da dove l'opera mi guarda e mi chiede eventualmente di essere guardata; cosa in essa mi punge, e in quale modo tutto ciò può definirmi come soggetto.

Il punto luminoso rinvia per la sua funzione al *punctum* di cui aveva parlato Walter Benjamin, mentre il carattere ossimorico contenuto nella definizione - un punto luminoso non potendo che essere in espansione - contiene un'idea di macchia che fa eco tanto ai *petits bleus*, *petits blancs* di cui aveva parlato Merleau-Ponty, quanto al *surplus* di materia che Damisch legava a una modalità di significazione psicosomatica. Sebbene queste qualità materico-cromatiche mi "pungano" come soggetto, e dipenda da queste ultime la possibilità di considerare ciò che l'ottica geometrica lascia fuggire

della visione, non è da queste che Damisch deriva la possibilità per il soggetto di reperirsi e iscriversi nel quadro. La sua ultima produzione pone infatti la nostra attenzione sull'immagine che si fa nel quadro; su ciò che nel quadro fa immagine; su quell'immagine che mi guarda, mi investe e mi raggiunge. Un'immagine che, nello stesso momento in cui si sottrae alla mia visione diretta, determina il mio desiderio *à voir*, e nell'interrogazione del mio sguardo procede alla mia istituzione come soggetto nel visibile. Tale immagine si qualifica in effetti come significante di un altro significante, in una catena infinita, o potenzialmente tale, al termine della quale non troveremo il soggetto della scienza - soggetto che dell'immagine sarebbe piuttosto il punto d'avvio - né il *cogito* cartesiano, quanto quel soggetto dell'inconscio che la psicoanalisi ha contribuito a disvelare. Lo spettatore non deriverà da tale visione nessuna illusione di unità, nessun contorno, giacché ciò che l'opera gli restituirà sarà diversamente la possibilità di conoscere una piega di quell'entità *feuillettée* che è il suo vero e autentico io/soggetto.

Colui che si trova al cospetto dell'immagine, e che l'immagine interroga, non è più il Narciso cui faceva riferimento la tradizione mitologica e che Alberti aveva chiamato in causa come inventore della pittura. Questi non è più vinto dal dramma dell'essere uno, né coltiva l'illusione di poter derivare dall'immagine la sua unità. Il soggetto chiamato a iscriversi, quello che l'opera guarda e di cui marca l'istituzione nel visibile, è quel soggetto dell'inconscio che la psicoanalisi svela all'uomo moderno e che sancisce il riconoscimento della natura necessariamente *morcelé* dell'uomo contemporaneo. Arte e psicoanalisi muovono in questo senso nella stessa direzione. Gabinetti degli analisti e ateliers degli artisti costituiscono le due scene in cui si consuma lo smembramento dell'unità in cui si dà la marca della modernità¹⁴¹⁵. Nello stesso momento in cui la psicoanalisi svelava l'inconscio e smentiva il potere unificante dell'immagine, gli artisti lavoravano infatti a forzare la rappresentazione al di là della stessa, ricercando *en deça* dell'unità della forma del corpo quel reale dell'uomo che si definisce come angoscia, desiderio, sofferenza. I ritratti di Picasso, Dubuffet, quelli di Bacon, Basquiat, Baselitz sono prova in questo senso di

¹⁴¹⁵ G. WAYCMAN, *Le drame du corps ou Narcisse au XX siècle*, cit., p. 240.

quello stesso *morcellement* che la psicoanalisi realizzava attraverso i mezzi del linguaggio¹⁴¹⁶.

Un'attitudine che definiremo visiva potrà Damisch a preferire ai gabinetti degli analisti gli ateliers degli artisti, di cui, come sappiamo, era assiduo frequentatore. Non stupisce dunque che proprio al cospetto dell'arte contemporanea Damisch abbia esplicitato un problema, come quello del soggetto, che oltrepassa l'esame dell'arte del XX secolo per porsi a fondamento di quell'iconologia analitica in cui l'autore descrive un nuovo modo di rapportarsi all'opera, sia essa classica o contemporanea.

Il problema del soggetto, indagato e probabilmente sollecitato dal contatto con le produzioni contemporanee, contiene infatti implicazioni ben più profonde e complesse della mera problematica del *locus*. Rispetto a quest'ultimo problema, Damisch si era mostrato sensibile fin dagli studi sulla prospettiva, come dimostrano le analisi contenute nell'ultimo capitolo del testo del 1987. Dall'arte classica a quella contemporanea, la questione si rivela però sempre meno come un problema di posizione, e sempre più come un problema di modalità, o ancora meglio di funzione. Anche se le tele di Mondrian sollecitano quesiti che potrebbero ricordare, e probabilmente ricordano, gli interrogativi circa il luogo del soggetto sollevati al cospetto delle tele di Vélasquez e Carpaccio, l'*enjeu* è ben più profondo. Passa infatti attraverso quest'ultimo una nuova modalità di reperirsi nel quadro, il disvelamento di un nuovo soggetto, così come la possibilità di una relazione con l'opera in cui si dà un nuovo campo d'indagine per la storia dell'arte.

Alla domanda circa la possibilità, e dunque la modalità, per lo spettatore, di reperirsi al cospetto di opere di Mondrian, Pollock, Dubuffet, Rouan, Damisch non fornisce a tutt'oggi alcuna risposta, come dimostra la riproposizione del quesito in un saggio dello stesso studioso datato 2001¹⁴¹⁷. Il quesito rimane come un problema, mentre l'assenza di risposta diviene il motore di una riflessione che dell'arte oltrepassa tanto i confini temporali quanto le frontiere disciplinari. Dall'arte contemporanea, cui sono dedicati i saggi dei primissimi anni Novanta, Damisch tornerà infatti a occuparsi di

¹⁴¹⁶ *Ivi*, p. 250.

¹⁴¹⁷ H. DAMISCH, *Qu'est-ce qu'un tableau ?*, cit., p. 216.

opere classiche, misurando su queste ultime la pertinenza della declinazione funzionale del problema del soggetto sollevato dallo studio della prima. Lo stesso problema del soggetto costituisce il viatico di un percorso che dall'arte conduce alla psicoanalisi, e attraverso la prospettiva obliqua offerta da quest'ultima contribuisce all'apertura di un nuovo campo di ricerca all'interno della disciplina storico-artistica¹⁴¹⁸.

Il problema del soggetto accennato nelle pagine dedicate alle opere di Mondrian recupera in questo senso un tema che Damisch aveva già espresso nel saggio del 1974 dedicato all'opera di Valerio Adami, *Freud en voyage vers Londres*. In quel caso si parlava del soggetto nell'accezione iconografica del termine, ossia come tema di cui occorre individuare l'identità attraverso riferimenti testuali o iconografici. Sebbene mancasse qualsiasi accenno a quel problema posizione-funzione del soggetto che abbiamo visto essere centrale nelle opere contemporanee prese in esame - opere cui manca diversamente qualsiasi tema -, il problema del soggetto (inteso come tema) costituiva nel saggio del 1974 il punto d'avvio di una riflessione che conduceva a conclusioni molto prossime a quelle che saranno al centro dell'iconologia analitica. Anche in quel caso, si trattava di non arrestarsi all'identificazione del soggetto (storia dell'arrivo di Freud a Londra), né di tentare una psicologia dell'artista¹⁴¹⁹, quanto di interrogare la relazione che l'opera stabilisce, qui e ora, con il soggetto che si trova a osservarla. Il problema tradizionale, e prettamente storico artistico, dell'identificazione del tema costituiva anche in quel caso il punto d'avvio di una riflessione tesa a sostituire alle consuete dinamiche interpretative un'analisi basata sul rapporto che lo spettatore stabilisce con l'opera. Il saggio del 1974 dedicato all'opera di Adami¹⁴²⁰ anticipa in questo senso se

¹⁴¹⁸ Quello che Damisch propone nell'iconologia analitica è ciò che, utilizzando una formula cara a Marin, potremmo definire una *rue traversière*: una strada che dell'arte, come della psicoanalisi, incrocia gli assi principali, derivando dalle prospettive oblique fornite da entrambe la possibilità di individuare un nuovo campo d'indagine.

¹⁴¹⁹ Contro tale psicologismo si era espresso lo stesso Lacan. Cfr. J. LACAN, *Seminaire XI*, cit., p. 100.

¹⁴²⁰ L'indicazione, contenuta nel saggio del 1974, di un'analisi basata sul rapporto soggetto-quadro risulta tanto più indicativa se si tiene in considerazione che l'opera che ne veicola l'esplicitazione ha al suo centro la rappresentazione di un uomo, Freud, responsabile di aver disvelato all'uomo l'esistenza di gesti e pensieri indipendenti dalla sua volontà, come dalla sua coscienza. Dal retro dei suoi occhiali Freud guarda lo spettatore, così come aveva osato fare con l'uomo contemporaneo, mentre l'opacità delle lenti scherma solo in parte la forza destabilizzante di quello sguardo. Uno sguardo disgregante, responsabile di un processo che, nello stesso momento in cui ha privato l'uomo della sua unità, ha offerto allo stesso la

non la soluzione, almeno gli interrogativi e la direzione di una ricerca che, a distanza di vent'anni, condurrà Damisch a fare del soggetto e della sua iscrizione nel quadro l'*enjeu* della sua iconologia analitica.

VIII.2 *Le sujet dans le tableau*

Il problema del soggetto analizzato nei saggi dei primi anni Novanta dedicati all'arte contemporanea, unitamente al progetto dell'iconologia analitica espresso nel testo del 1992, fanno eco ai termini con i quali di lì a qualche anno Daniel Arasse definisce il carattere di alcune sue ricerche. *Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*¹⁴²¹ costituiscono in effetti titolo e sottotitolo di un testo pubblicato nel 1997 che Arasse dedica allo stesso Damisch¹⁴²², e che trova negli studi analitici di quest'ultimo il suo riferimento più prossimo.

Le analogie tra i due testi in realtà sono solo apparenti, probabilmente costruite per sottolineare, attraverso e al di là dell'eco, uno scarto sostanziale. Le ricerche dei due studiosi si differenziano infatti tanto nell'oggetto quanto nelle scelte metodologiche adottate. Le ricerche di Arasse mirano a rintracciare la presenza del soggetto dell'enunciazione nel soggetto dell'enunciato; come nel soggetto dell'opera possa trasparire il soggetto di colui che l'ha dipinta, e l'uno e l'altro darsi reciprocamente figura¹⁴²³. Analisi dunque tese a interpretare le anomalie quali marche di un'istanza singolare che si appropria del soggetto dell'opera deformandolo in funzione della propria soggettività. Diversamente dal lavoro del conoscitore, non si tratterà di attribuire un nome a un'opera, quanto di identificare all'interno della stessa ciò che può esservi del suo autore¹⁴²⁴; *dégager* ciò che nell'opera porta la marca della personalità dell'artista che

coscienza della sua natura reale, come di un altro modo di essere soggetto. Il rapporto io-tu, lo scambio tra lo sguardo che l'opera porge e noi poniamo sulla stessa; la possibilità di derivare da tale relazione il nostro essere nel quadro, e ancor di più la coscienza del nostro soggetto inconscio, costituiscono, come vedremo, gli assi dell'iconologia analitica.

¹⁴²¹ D. ARASSE, *Le sujet dans le tableau: essais d'iconographie analytique*, Flammarion, Paris 1997. Si farà riferimento all'edizione del 2010.

¹⁴²² Il testo recita la dedica "Pour Hubert, le mercurien".

¹⁴²³ *Ivi*, p. 15-16.

¹⁴²⁴ *Ivi*, p. 15.

l'ha prodotta, ossia che ne è di Michelangelo nel suo *Mosé*, di Bellini nella sua *Derisione di Noé*, di Tiziano nella sua *Allegoria della prudenza*, o ancora di Mantegna nelle sue firme e di Piero di Cosimo nella sua storia di Prometeo.

L'oggetto della ricerca detta la scelta metodologica. La possibilità di interpretare l'istanza soggettiva iscritta in alcuni degli scarti e delle anomalie esibite dalle opere presuppone infatti tanto l'identificazione del materiale manipolato, quanto l'esame delle condizioni della sua manipolazione¹⁴²⁵. È dunque l'oggetto della ricerca a determinare l'approccio iconografico; un approccio che Arasse tiene tuttavia a distinguere dal suo utilizzo tradizionale. Alla presunta trasparenza testi-immagini, e alla scarsa attenzione per la forma di cui darebbe prova l'iconologia tradizionale, Arasse oppone infatti la consapevolezza della potenzialità associativa del figurativo, così come la coscienza del valore significativa della *mise en oeuvre*¹⁴²⁶; l'attenzione per la genesi e il carattere della trama figurativa, e la considerazione del contributo di quest'ultima alla costruzione del messaggio.

Se l'iconografia costituisce il punto di riferimento metodologico, il fatto che la ricerca sia finalizzata a individuare la presenza dell'istanza individuale giustifica l'inserimento all'interno della stessa di concetti e strutture dedotti dal campo psicoanalitico. Come sottolinea lo stesso Arasse, non si tratterà di praticare una psicoanalisi applicata, quanto piuttosto di capire come la stessa opera d'arte possa riflettere questioni a oggi indagate dalla psicoanalisi¹⁴²⁷. Concetti e metodi elaborati in campo psicoanalitico costituiranno in questo senso un valido aiuto. Né un codice da applicare indipendentemente dalla distanza storica che intercorre tra l'oggetto indagato e l'approccio proposto; né uno schema da utilizzare incuranti dello scarto esistente tra la coscienza di sé propria degli uomini del XV-XVI secolo e la consapevolezza che l'uomo contemporaneo derivava dalla recente disciplina psicoanalitica¹⁴²⁸.

A tal proposito si noterà come accanto al soggetto dell'artista, che abbiamo visto essere l'oggetto della sua ricerca, le analisi contribuiscano a disvelare

¹⁴²⁵ *Ivi*, p. 18.

¹⁴²⁶ D. ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, cit., p. 22.

¹⁴²⁷ *Ivi*, p. 25.

¹⁴²⁸ *Ivi*, p. 16.

un altro soggetto. Se nella loro singolarità le analisi condotte da Arasse mirano infatti a individuare la presenza del singolo autore nel *corpus* delle sue opere o in un'opera in particolare, nel loro insieme i saggi illustrano alcune delle condizioni e delle pratiche che contribuirono alla costituzione della coscienza e dell'espressione del soggetto moderno¹⁴²⁹. Il soggetto cui Arasse fa riferimento in questo testo si rivela dunque doppiamente storicizzato: sono storiche le personalità artistiche oggetto della ricerca interna ai singoli saggi, così come è definito nel tempo il soggetto di cui queste contribuiscono, nel loro insieme, a delineare il carattere e le condizioni d'apparizione¹⁴³⁰.

Ritornando al rapporto che l'indagine intrattiene con la più recente disciplina psicoanalitica, sarà fondamentale fare riferimento al concetto di figurabilità. All'interno di quest'ultimo, o meglio delle diverse accezioni con le quali questo dovrà essere inteso, si gioca in effetti, secondo lo studioso, lo scarto tra una psicanalisi applicata e un'iconografia analitica¹⁴³¹. Pur derivando dalla psicoanalisi freudiana, tale termine dovrà essere inteso, ci spiega Arasse, nell'accezione attribuitale dalla rielaborazione condotta nel campo degli studi sull'arte. Figurabilità, dunque, da intendere non quale operazione del lavoro onirico volta a trasformare, con il minore sforzo possibile e seguendo vie già tracciate nell'inconscio, pensieri astratti in linguaggio pittorico, quanto piuttosto istanza che lavora nella rappresentazione per accedere alla figura¹⁴³². Una *latence figurable* - per esprimerci nei termini di Marin¹⁴³³ - che lavora nell'opera per farsi giorno, e che nel caso di Arasse dovrà essere intesa nella sua declinazione personale, come istanza del singolo.

Proprio al concetto di soggetto e alla categoria della figurabilità occorre fare riferimento per comprendere lo scarto tra iconografia analitica e iconologia analitica. Nella diversa accezione del concetto di figurabilità, e nella diversa identità del soggetto, si gioca infatti lo scarto tra le ricerche di Arasse e

¹⁴²⁹ *Ivi*, p. 7.

¹⁴³⁰ In questa duplice accezione della parola "soggetto" si danno, come vedremo, due ragioni dello scarto tra le ricerche di Arasse e Damisch.

¹⁴³¹ D. ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, cit. p. 25.

¹⁴³² *Ivi*, pp. 25-26.

¹⁴³³ L. MARIN, *Le concept de figurabilité, ou la rencontre entre l'histoire de l'art et la psychanalyse*, in *De la représentation*, cit., p. 67.

quelle che, con qualche anno di anticipo, Damisch aveva collocato sotto l'etichetta dell'iconologia analitica.

Il rapporto tra l'iconografia e l'iconologia analitica proposta dai due studiosi non ha ovviamente nulla in comune con la relazione che Panofsky aveva stabilito tra le stesse nel saggio del 1955. L'una non è infatti propedeutica all'altra, né l'altra completamento di un percorso che ha nella prima il suo presupposto. Queste hanno al contrario oggetti e scopi diversi, e anche quando ricorrono - come nel caso della nozione di figurabilità - alla stessa categoria psicoanalitica, l'uso che ne fanno è funzionale a finalità del tutto difformi.

Damisch aveva iniziato a parlare di iconologia analitica nel 1992, come dimostra il sottotitolo, *Iconologie analytique I*, e la teorizzazione programmatica contenuta all'interno del testo *Le jugement de Parîs*. Il testo fornisce in realtà solo le indicazioni generiche di una ricerca per la cui *mise en oeuvre* dovremo attendere la fine degli anni Novanta. Indicazioni che, pur rimanendo alla base delle indagini dello studioso, subiranno nell'arco di un ventennio una problematizzazione proporzionale all'ampliamento del tema del soggetto e della nozione di figurabilità.

La definizione di iconologia analitica - che nel 1997 lo studioso definisce ancora non definitiva¹⁴³⁴ - serve a Damisch per indicare il progetto di una teoria, una scienza, un discorso d'immagini che, senza ridursi a una psicoanalisi applicata, si propone di derivare da quest'ultima concetti necessari a superare l'interesse dell'iconologia tradizionale per quei contenuti coscienti e *maîtrisables* che l'immagine è in grado di veicolare o che possono esserle associati¹⁴³⁵. Il progetto faceva sua l'ipotesi dell'inconscio, ponendo al suo centro la questione della figurabilità (*darstellbarkeit*) così come questa era stata definita da Freud ne *Die Traumdeutung*¹⁴³⁶. Dalla prima derivava la possibilità di considerare un campo di ricerca finora inesplorato, oltrepassando l'insieme dei contenuti consci che l'iconologia ci avrebbe abituato a considerare quale significato

¹⁴³⁴ H. DAMISCH, *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, cit., p. 180.

¹⁴³⁵ IDEM, *Le jugement de Parîs*, cit. (éd. 1997), p. 181.

¹⁴³⁶ Freud aveva utilizzato tale categoria per definire uno spostamento interno al lavoro onirico volto a tradurre un'espressione astratta e incolore in una pittorica e concreta. Cfr. S. FREUD, *Die Traumdeutung* (1900); ed. it. *L'interpretazione dei sogni*, Newton Compton, Rom 2011, pp. 260-267.

profondo delle immagini. In realtà, se il riferimento all'inconscio contribuisce ad ampliare il campo della ricerca, indicando la direzione nella quale si intende lavorare, è nella nozione di figurabilità che occorre riconoscere il concetto cardine dell'iconologia analitica. Questa dovrà essere intesa, ci spiega Damisch, in duplice modo: sia come condizione alla quale è sottoposto per definizione ogni pensiero che, nell'arte come nel sogno, tenti di farsi giorno, e che non saprebbe riuscirci senza accedere a una maniera o l'altra di visibilità, sia quale condizione alla quale sarà costretta l'interpretazione, se qualcosa come un lavoro dell'arte dovrà potersi analizzare¹⁴³⁷.

Al lavoro dell'arte Damisch aveva già fatto riferimento in altre occasioni per indicare tanto la dimensione performativa dell'arte, quanto la partecipazione della stessa nell'orizzonte della conoscenza. A queste due accezioni l'iconologia analitica ne sovrappone una terza, che della seconda costituisce al tempo stesso un approfondimento e un superamento. Per comprendere il senso di questo lavoro, e il luogo in cui esso opera, è necessario fare riferimento all'aggettivo analitico utilizzato da Damisch per qualificare la ricerca. L'aggettivo *analytique* rimanda infatti a quel lavoro del sogno cui Freud aveva dedicato un capitolo dell'*Interpretazione dei sogni*, e di cui aveva tentato di indagare la dinamica interna. Il rinvio all'opera di Freud trova conferma nella presenza di una parola come *interpretazione*, del tutto estranea al vocabolario dello studioso¹⁴³⁸. Se la parola funziona come residuo di un riferimento al testo di Freud, è all'oggetto della ricerca di quest'ultimo che occorre fare riferimento per comprendere il tipo d'indagine che Damisch si propone di condurre con le opere. Sebbene infatti lo studioso precisi fin da subito lo scarto tra arte e sogno, sottolineando la persistenza al centro della prima di una questione della bellezza e della rappresentazione estranea al secondo¹⁴³⁹, la natura visiva del sogno e la capacità di quest'ultimo di dare forma a contenuti inconsci o repressi, indicano una situazione e una funzione simili a quelle dell'arte¹⁴⁴⁰. La

¹⁴³⁷ H. DAMISCH, *Le jugement de Paris*, cit., p. 181.

¹⁴³⁸ H. DAMISCH, *Le jugement de Paris*, cit., p. 181.

¹⁴³⁹ *Ivi*, pp. 181-182.

¹⁴⁴⁰ In un testo successivo Damisch proporrà non a caso di affiancare all'*ut pictura poësis* l'*ut pictura somnium*, proponendo di affiancare al rapporto che la tradizione classica

situazione comune al sogno e all'arte stabilisce in questo senso il terreno di confronto destinato a disvelare una possibile funzione dell'arte. Il lavoro del sogno indagato da Freud costituisce infatti il punto di riferimento di una ricerca, come quella di Damisch, che si propone di indagare la capacità dell'arte di dare forma a contenuti difficilmente accettabili o formulabili.

Tali analogie non cancellano tuttavia le differenze tra il meccanismo al centro del lavoro del sogno e quello proprio dell'arte, né riducono lo scarto tra lo scopo proprio delle indagini dei due studiosi. Il lavoro che interessa Damisch infatti è meno quello di cui l'opera è il prodotto, che quello che trova nell'opera il mezzo e il luogo del suo *surgissement*. Scopo dell'analisi non sarà fare con l'opera ciò che Freud aveva fatto con i sogni, ossia tentare di rintracciare, attraverso il ricorso a dinamiche stabili (spostamento, condensazione, simbolizzazione), i pensieri latenti di cui l'opera sarebbe il prodotto¹⁴⁴¹. In questo caso, infatti, l'analisi si ridurrebbe a una psicoanalisi applicata, o meglio a un'iconologia che, attraverso nuove categorie tenterebbe di rispondere a problematiche tradizionali della ricerca storico-artistica. In realtà, come già era accaduto con la semiotica, il riferimento a categorie proprie di altri campi disciplinari è funzionale, nel caso di Damisch, all'analisi di oggetti nuovi. Lo scarto tra l'iconologia analitica e qualsiasi tentativo di psicoanalisi applicata o iconologia psicoanalitica si dà nella nozione di figurabilità, e più precisamente nel senso attribuito alla stessa. L'accezione con la quale Damisch intende tale categoria serve in questo senso - come sarà per Arasse qualche anno più tardi - per indicare una disciplina nuova non solo nelle categorie, ma nel suo oggetto. La nozione di figurabilità non dovrà essere considerata come specifica modalità di spostamento, quanto piuttosto come la condizione di possibilità che il visivo offre al pensiero, soprattutto quando esso si riferisce a contenuti potenzialmente censurati dalla ragione o razionalmente informati. Figurabilità, dunque, da intendere come possibilità offerta da un visivo di cui si cercherà di considerare meno l'origine che la funzione, meno il significato che l'azione. Proprio tale accezione della categoria freudiana

stabilisce tra la pittura e la poesia quello che la prima intrattiene con il sogno. Cfr. IDEM, *Le maître, c'est lui*, in "Savoirs et clinique", *Freud et l'image*, n. 12 (2010), p. 22.

¹⁴⁴¹ Damisch esplicherà questa differenza in un passaggio del testo più recente dedicato alla cappella di San Brizio a Orvieto. Cfr. H. DAMISCH, *Le maître, c'est lui*, cit., p. 34.

permette di comprendere la centralità della stessa all'interno di un'iconologia analitica che si propone di indagare il lavoro di cui l'opera è meno il prodotto che il mezzo del suo *surgissement*. Questo avrà come luogo del suo *advenir* tanto il piano dell'opera, quanto la psiche dello spettatore, l'uno e l'altro costituendo le due scene di un lavoro analitico da rimettere in moto piuttosto che da ricostruire. A questa duplice scena del lavoro dell'arte occorre fare riferimento per comprendere le due accezioni con le quali Damisch declina nei suoi testi la nozione di figurabilità. Dal testo del 1992 ai saggi del 1999-2010 dedicati alla Cappella di San Brizio¹⁴⁴², passando attraverso il saggio del 1997 dedicato alla *Madonna del Parto*, i testi di Damisch mostrano in effetti una problematizzazione crescente della nozione, cui si unisce la progressiva esplicitazione dell'identità del soggetto sul quale Damisch si era interrogato all'inizio degli anni Novanta.

Parte della nostra ricerca sarà finalizzata a enucleare i diversi modi in cui Damisch ha declinato e utilizzato questa categoria. La ricostruzione del suo sviluppo costituirà la condizione per la risoluzione del quesito sul soggetto sollevato in apertura della nostra indagine, nonché il viatico per la comprensione del percorso compiuto dallo studioso nel corso dell'ultimo decennio.

VIII.3 *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*

Se il sottotitolo de *Le jugement de Paris* recava l'indicazione di iconologia analitica I, un progetto, reso impossibile dalla scelta di un editore diverso, prevedeva l'inserimento del sottotitolo iconologia analitica II nel testo dedicato alla *Madonna del parto* di Piero della Francesca (tav. 38).

Il testo, pubblicato a cinque anni di distanza dal primo sotto l'evocativo titolo di *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, più che un proseguimento costituisce il primo esempio di quell'iconologia analitica di cui il testo del 1992 si limitava a definire i caratteri teorici. Che si tratti di

¹⁴⁴² H. DAMISCH, *La mise du sujet*, cit.; IDEM, *Le maître, c'est lui*, cit.

una prima prova sembra confermato dalla necessità, ancora evidente, di ribadire la legittimità teorica e i confini epistemologici della disciplina, così come dalla volontà di distinguere la specificità di quest'ultima da quella di discipline affini. L'esigenza di distinguere l'iconologia analitica dalle due discipline (psicoanalisi applicata e iconologia), cui la definizione stessa rinvia corre in effetti lungo tutto il testo, mentre le analogie più evidenti si rivelano funzionali all'esplicitazione della differenza.

Il primo e più evidente rinvio è alla psicoanalisi. Il titolo e l'artista posto al centro del testo alludono in effetti al saggio freudiano dedicato a Leonardo da Vinci¹⁴⁴³. Le analogie in realtà sono solo di superficie, poste più per indicare gli scarti che per marcare una continuità o una comunione d'intenti. Se Piero della Francesca fa eco a Leonardo per la ricerca condotta da entrambi sul duplice piano dell'arte e della scienza, tale caratteristica ha nell'analisi di Damisch una funzione e un valore opposto a quello che Freud le riconosce nel suo saggio. Questa serve infatti a Damisch per ribaltare il *topos* dell'incomunicabilità tra arte e scienza cui lo stesso Freud mostra di cedere, così come per ribadire la potenzialità conoscitiva propria dell'arte.

Allo stesso modo, se il titolo adottato da Damisch cita quello scelto da Freud per il suo studio su Leonardo, esplicitando il suo debito in modo diretto, lo scarto tra la preposizione d'appartenenza "de" e il complemento d'agente "par" dichiara la diversa finalità delle due indagini. Proprio in questo scarto apparentemente impercettibile si dà in effetti la distanza tra una psicoanalisi applicata e un'iconologia analitica. L'indagine di Damisch non mira infatti a restituire al lettore il ricordo d'infanzia di Piero della Francesca, quanto piuttosto a rievocare il ricordo che è al lavoro nell'opera, e di cui essa è, come vedremo, doppiamente veicolo. Ciò che interessa Damisch non è né il soggetto personale e storicizzato di cui Arasse cercava di reperire le tracce nel quadro, né il soggetto del quadro che l'iconologia panofskiana lavorava a identificare e interpretare sulla base di riferimenti testuali e contestuali.

¹⁴⁴³ S. FREUD, *Eine Kinderheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, (1910). *Gesammelte Werke*, VIII, pp. 127-211; ed. fra. *Un souvenir d'enfance de Leonardo da Vinci*, Paris, Gallimard 1987; ed. ita. *Leonardo da Vinci - Il Mosé di Michelangelo*, Newton Compton, Roma 2005, pp. 13-93.

Il riconoscimento del soggetto e l'analisi dell'insolita soluzione iconografica adottata dall'artista¹⁴⁴⁴ nell'opera presa in esame non costituiscono in effetti il primo passo di un'analisi tesa a individuarne il significato profondo, quanto il presupposto di una ricerca che, al significato di cui l'immagine sarebbe la traduzione visiva, sostituisce l'interesse per ciò che, attraverso l'opera e al di là della stessa, vi fa immagine; per quell'effetto di senso di cui l'opera è al tempo stesso veicolo e agente; per quel lavoro del pensiero che agisce inconsapevolmente nell'opera e nella mente dello spettatore che si trovi a osservarla.

Mentre dunque il titolo dichiara la distanza dalla ricerca di Freud e, attraverso di essa, il fastidio nei confronti di un certo uso della psicoanalisi, l'analisi contenuta nel testo esplicita la presa di distanza sia dalla modalità sia dagli scopi della ricerca iconologica tradizionale. L'analisi iconografica di cui Damisch dà prova nelle pagine del saggio non costituisce infatti il presupposto di nessun livello iconologico, né la ricostruzione storico-artistica dell'opera risulta funzionale alla restituzione del suo contenuto profondo. Lo scarto tra l'indagine che un'iconologia analitica si propone di condurre sulle opere, e quella che era solita darne un'iconologia di tipo tradizionale, è misurabile attraverso il confronto tra l'analisi della *Madonna del parto* offerta da Damisch e quelle che, della stessa opera, avevano dato Giovanni Pozzi¹⁴⁴⁵ e Maurizio Calvesi¹⁴⁴⁶ alla fine degli anni Ottanta.

Pozzi e Calvesi avvicinano entrambi l'immagine al dispositivo descritto nel capitolo 25 e 26 dell'Esodo¹⁴⁴⁷, riconoscendo nell'opera realizzata da Piero

¹⁴⁴⁴ H. DAMISCH, *Un souvenir d'enfance*, cit., pp. 54-55.

¹⁴⁴⁵ G. POZZI, *Maria Tabernacolo*, in "Italia Medioevale e Umanistica", XXXII (1989), pp. 263-326.

¹⁴⁴⁶ M. CALVESI, *Il vero significato di un capolavoro enigmatico. Nel grembo dell'arca*, in "Art Dossier", *Speciale Piero. Studi e riscoperte*, n. 33 (marzo 1989), pp. 16-20.

¹⁴⁴⁷ Le due analisi non sono in realtà coincidenti: Calvesi riconosce nella Vergine l'analogo sia del Tabernacolo sia dell'Arca dell'alleanza, riferendosi al capitolo 25 dell'Esodo per la prima assimilazione e a un passo del Cantico dei Cantici (I, 4) e delle Litanie Lauretane per quanto riguarda l'associazione *Maria-Foederis Arca*; Pozzi riconosce diversamente nella Vergine il corrispettivo simbolico del tabernacolo dell'Antico Testamento - *per tabernaculum significatur Maria-*, attenendosi a tre soli versetti della Vulgata di Gerolamo. In particolare, la descrizione della tenda eretta dagli ebrei nel deserto dell'esodo (Es, 25-26); il versetto 5 del Salmo 45 ("sanctificavit tabernaculum suum altissimus"), evocato spesso all'epoca di Piero in relazione all'Immacolata Concezione e del soggiorno del Verbo nel seno di Maria; e un passo tratto dall'Ecclesiaste (24, 9-12) ("Qui creavit me requievit in tabernacolo meo"). Secondo la ricostruzione data da Calvesi la Madonna di Monterchi rappresenterebbe la traduzione neotestamentaria dell'Arca dell'alleanza, custodendo nel suo grembo il corpo di Colui che porta a compimento la promessa fatta da Dio a Mosé. La lettura fornita da Pozzi si concentra diversamente sulla combinazione tabernacolo-Maria-

la trasposizione neotestamentaria del tabernacolo all'interno del quale era custodita l'Arca dell'Alleanza, ossia la traduzione figurativa del Mistero dell'Incarnazione in cui si iscrive la nuova alleanza tra Dio e l'uomo. Damisch non smentisce una simile tesi, né contesta i riferimenti testuali che questa chiama in causa, ma ciò che rappresenta il fine delle indagini di Pozzi e Calvesi costituisce per Damisch meno una soluzione che un problema, meno la fine che il punto d'avvio. Il contenuto esplicitato dai due studiosi diviene punto di partenza di un'indagine che ai contenuti coscienti sostituisce quelli inconsci, e al senso profondo veicolato dai primi preferisce la profondità, non misurabile né in termini concettuali né verbali, di una sollecitazione che l'opera è in grado di veicolare indipendentemente dai riferimenti testuali e della stessa volontà dell'autore.

In questo senso il contenuto (o senso profondo) esplicitato dai due studiosi costituisce meno la soluzione dell'enigma che il veicolo per la riproposizione dello stesso. Se il Mistero dell'Incarnazione costituisce infatti il contenuto iconografico dell'opera - il soggetto -, e il rinvio al tema veterotestamentario fornisce il riferimento testuale capace di disvelarne il senso, né l'uno né l'altro risolvono l'enigma che l'opera continua a emanare ancora oggi. Le analisi iconologiche condotte dagli studiosi non diminuiscono in nulla l'enigma proposto dall'opera, così come, a detta di Damisch, l'interpretazione della *Tempesta* di Giorgione fornita da Salvatore

Gravidanza, riconoscendo quale soggetto proprio ed esclusivo del dipinto la meraviglia del *verbum infans*, della parola fatta non parlante, ma immagine. Più che nelle conclusioni, lo scarto tra le due analisi si misura però nelle scelte metodologiche che ne sono alla base. Pozzi critica la lettura offerta da Calvesi per gli errori nelle citazioni prese in esame, per i nessi causali tra temi disparati, facendo di essa l'emblema di un'iconologia del sospetto metodico. La critica dello studioso si nutre in questo senso della stessa insofferenza di Damisch nei confronti di una ricerca iconologica intesa come soluzione enigmi. Le strade divergono ovviamente nello scopo: lì dove Pozzi mira a ricollocare l'opera nel suo contesto culturale e a rintracciare la formula in grado di tradurre in parola la serie dei dati dipinti, la riflessione di Damisch fa dell'*hic et nunc* dell'osservatore contemporaneo il punto di vista di un'indagine che alla trasparenza parola-immagine sostituisce l'interesse per l'effetto prodotto nel discorso di chi si trova a osservarla. Gli elementi antropologici chiamati in causa da Damisch in relazione all'opera di Piero della Francesca sono inoltre l'oggetto di una critica da parte di Pozzi; questi ne esclude la pertinenza, rivendicando la sostanziale differenza tra gli elementi antropologici, definiti costanti, della nascita e della fecondità, e la coloritura specifica attribuita agli stessi da parte della una dottrina cristiana. Cfr. H. DAMISCH, *Un souvenir d'enfance*, cit., pp. 96-98; M. CALVESI, *Speciale Piero. Studi e riscoperte. Il vero significato del capolavoro enigmatico. Nel grembo dell'arca*, cit. ; G. POZZI, *Maria Tabernacolo*, cit.

Settis non risponde all'interrogativo che l'opera continua a riproporre dalle pareti della Galleria di Venezia¹⁴⁴⁸.

Tornando all'opera in esame, si dirà come l'enigma dell'opera di Piero della Francesca non possa essere risolto da un'inchiesta poliziesca. Non basta a esaurirlo l'identificazione delle fonti, né il presunto legame che l'opera intrattiene con la biografia del suo autore. Se infatti la *Madonna del parto* continua a interrogarci e a riproporre tale enigma è perché attraverso e al di là del Mistero dell'Incarnazione Piero della Francesca è stato in grado di dare forza d'icona a un interrogativo tanto arcaico quanto esistenziale¹⁴⁴⁹. Un enigma di cui il Mistero cristiano dell'Incarnazione reca in sé la traccia, di cui esso stesso partecipa, e al quale fornisce, sebbene in modo incompleto, una soluzione.

Il gesto insolito di Maria¹⁴⁵⁰ affianca infatti all'evidente valore d'indicazione implicazioni indipendenti dalle risonanze teologiche e mariane proprie della scena rappresentata (tav. 39). Oltre a rinviare l'attenzione dello spettatore nella direzione del nucleo figurativo e tematico della composizione (ventre rigonfio), il gesto ha una relazione diretta al *souvenir d'enfance*. Il modo in cui le dita giocano sul ventre, e l'ambiguità con la quale queste simulano l'inserimento nell'apertura della veste rinviano, secondo l'autore, a ciò che Freud aveva definito la domanda più antica della giovane umanità¹⁴⁵¹. Un quesito circa l'origine dell'uomo di cui lo psicanalista non esitava a rintracciare echi in numerosi miti e leggende - primo tra tutti nell'enigma che la Sfinge Tebana poneva a Edipo - e nel quale riconosceva addirittura il prototipo di ogni ulteriore lavoro del pensiero mirante alla soluzione di enigmi di ordine diverso¹⁴⁵².

Si capisce a questo punto il senso in cui dovrà essere inteso il titolo scelto da Damisch per il testo. Il *souvenir d'enfance* che il saggio si propone di restituirci non è il ricordo personale di cui l'opera, o le fonti documentarie a

¹⁴⁴⁸ H. DAMISCH, *L'image dans le tableau*, cit., p. 42.

¹⁴⁴⁹ IDEM, *Un souvenir d'enfance*, cit., p. 67.

¹⁴⁵⁰ L'iconografia della *Madonna ante partum* si distingue, oltre che per la posizione eretta della Vergine (solitamente di $\frac{3}{4}$), il lungo vestito, la cintura e la presenza di un libro posto sul ventre per una gestualità di duplice tipo: il gesto pudico che induceva la Vergine a ricondurre uno dei capi della veste all'altezza del basso ventre, o quello che le dita disegnavano con la cintola. Oltre a non avere cintura, la *Madonna di Piero* si segnala per un gesto unico e profondamente ambiguo.

¹⁴⁵¹ H. DAMISCH, *Un souvenir d'enfance*, cit., p. 58.

¹⁴⁵² S. FREUD, *La vie sexuelle*, Paris 1969, p. 10.

essa coeve, avrebbero potuto restituire una prova, quanto piuttosto il *souvenir d'enfance* inteso come categoria analitica universale e sovratemporale. Non dunque un *souvenir d'enfance*, ma il *souvenir d'enfance* per eccellenza. Ancora di più si dirà che, così come il *souvenir d'enfance* ha valore soprattutto per il desiderio cui dà figura, l'analisi di Damisch mira a indagare il modo in cui la storia santa di Maria, e l'immaginario tradizionale a essa connesso, abbiano potuto fornire a Piero della Francesca il materiale e il pretesto per la simbolizzazione¹⁴⁵³ di un *questionnement* arcaico¹⁴⁵⁴. Al mistero umano si sarebbe sovrapposto il mistero cristiano, o meglio, specifica lo studioso, il mistero umano avrebbe trovato in quello cristiano il veicolo di una *relève* capace di elevarlo e conferirgli un aspetto più nobile¹⁴⁵⁵.

La dimostrazione della tendenza degli uomini del Quattrocento a trasporre interrogativi informati in storie evangeliche, e ancora, a rintracciare in queste ultime il veicolo per l'esplicitazione di problematiche di interesse sociale¹⁴⁵⁶, costituisce in questo senso la prova storica di un'attitudine più generale dell'uomo, definibile per questo antropologica. Ciò che il saggio mette in luce, infatti, è la tendenza propria dell'uomo, di ieri come di oggi, a risalire a costruzioni, più o meno radicate nella storia collettiva, per formulare domande ed esplicitare possibili risposte. Nel caso preso in esame, il Mistero cristiano dell'Incarnazione avrebbe fornito a un artista come Piero della Francesca il viatico per l'espressione di un quesito tanto

¹⁴⁵³ Quanto ai processi di simbolizzazione messi in atto dal sogno, Freud aveva già spiegato come quest'ultimo segua le strade che trova preparate nell'inconscio. In questo senso, il lavoro onirico non farebbe altro che riprodurre quel percorso, compiuto dall'umanità nei primissimi periodi di civilizzazione, di cui si riscontra l'esistenza nel linguaggio, nelle usanze popolari, come nelle leggende e nelle superstizioni. Il fatto che Damisch parli di simbolizzazione non fa dunque che confermare la funzione dell'iconografia mariana nell'economia dell'opera in esame. Strada già percorsa dall'inconscio, e soluzione condivisa di un'interrogativo di cui veicola il ritorno, l'immagine della Madonna del parto svolge una funzione molto prossima ai simboli utilizzati dal sogno nel corso della sua formazione. Cfr. S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., pp. 265-267.

¹⁴⁵⁴ H. DAMISCH, *Un souvenir d'enfance*, cit., pp. 91-92.

¹⁴⁵⁵ H. DAMISCH, *Un souvenir d'enfance*, cit., p. 101.

¹⁴⁵⁶ Attraverso il riferimento agli studi di Millard Meiss sulla cultura italiana del XIV secolo, Damisch ribadisce come gli uomini del Rinascimento trovassero nei vangeli, soprattutto apocrifi, e ancor di più nelle rappresentazioni degli stessi, il viatico per formulare quesiti di natura tanto sociale quanto esistenziale. Sottolinea in particolare la forte interferenza tra teologia mariana e vita privata nel contesto della cultura italiana del XV: il rapporto tra Maria e Giuseppe, unitamente al mistero del bambino nato dalla Vergine entravano in risonanza con una riflessione sul ruolo dei due sessi nel processo generativo e sociale, e ancora di più con un interrogativo circa l'origine della vita risalente all'infanzia. Cfr. *Ivi*, pp. 78 ssgg.

arcaico quanto informulato. Alla figurabilità del divino che il Mistero dell'Incarnazione pone al suo centro, e che la traduzione pittorica dello stesso duplica attraverso il problema della possibilità della sua resa visiva, Damisch sovrappone la figurabilità intesa come *mise en forme/figure* di un interrogativo antico¹⁴⁵⁷. Figurabilità, dunque, come possibilità, offerta dal visivo oltre che dalla tradizione iconografica, di esprimere un *questionnement* che difficilmente avrebbe trovato modo di esprimersi. Una simile accezione di figurabilità risulta molto prossima alla funzione che Freud aveva attribuito alla stessa nell'*Interpretazione dei sogni*. Con essa condivide la capacità di figurare pensieri non verbalizzabili e, ancora di più, la possibilità di superare la censura imposta dalla coscienza privata e collettiva. Piero dà figura a un enigma come è solito fare un sognatore: il riferimento all'iconografia mariana, e all'immaginario dell'incarnazione a essa connesso, costituirono infatti il corrispettivo dei procedimenti di figurabilità e spostamento enucleati da Freud nel lavoro onirico. Lo spostamento e la condivisione garantiti dall'utilizzo dall'immagine cristiana avrebbero permesso a Piero di esprimere un interrogativo difficilmente formulabile, superando la censura imposta dalla ragione e dalla società coeva.

Una simile accezione di figurabilità non esaurisce tuttavia la profondità della ricerca dello studioso. Se l'opera di Piero dà figura a un enigma atavico, questa è nondimeno l'agente di una figurabilità che ha nella mente dello spettatore il luogo e la scena del suo divenire. Alla figurabilità interna all'opera, che definiremo per comodità di I tipo, l'analisi di Damisch sovrappone e intreccia una figurabilità di II tipo di cui l'opera è veicolo e motore; che ha nell'opera il suo *ressort* e il suo punto d'avvio, ma che dell'opera è destinata a superare i limiti. Come Damisch fa notare, e come lui stesso aveva sperimentato nel caso dei numerosi pellegrinaggi¹⁴⁵⁸ sulle colline di Monterchi, l'opera di Piero non cessa di produrre echi nello spettatore che si trovi al suo cospetto. Osserva infatti:

¹⁴⁵⁷ In questa sovrapposizione si dà il primo scarto da un'iconologia tradizionale, che di quel mistero aveva fatto il significato dell'opera, e l'iconologia che si voglia analitica.

¹⁴⁵⁸ È Damisch stesso a definirli in questo modo, e la preferenza di questo termine al più comune lessema "viaggio" dice l'attrazione e il desiderio all'origine della ricerca dello studioso. Cfr. H. DAMISCH, *La mise du sujet*, cit., p. 217.

“Et pourtant, si indifférent qu’il puisse être en matière religieuse, et plus ou moins ignorant des questions théologiques, l’icône de la Vierge enceinte ne saurait manquer d’éveiller en tout sujet adulte de culture européenne qui se prête aujourd’hui à son jeu et s’abandonne à son emprise, plus encore que le sentiment de son appartenace à un monde profondément marqué par la tradition biblique, la prescience du lien obscur que cette image de dévotion qui semble résumer une part du mystère chrétien est susceptible d’entretenir avec les couches les plus archaïques de sa propre constitution psychique¹⁴⁵⁹”

L’opera, dunque, non solo avrebbe permesso l’espressione di un enigma, ma sarebbe in grado, ancora oggi, di risvegliare lo stesso enigma nello spettatore. Proprio a quest’ultima accezione di figurabilità occorre fare riferimento per comprendere il senso e il carattere di quell’*image dans le tableau* di cui Damisch aveva parlato riferendosi all’opera di Giorgione. Di immagine nel quadro e, in modo più preciso, della possibilità per l’immagine di emergere nel quadro, Damisch aveva parlato nel 1995 per rendere l’enigma che la *Tempesta* di Giorgione lasciava emergere nel quadro attraverso e al di là di qualsiasi interpretazione¹⁴⁶⁰. Ciò che fa immagine nel quadro di Giorgione, e di cui questo è al tempo stesso campo e veicolo di possibilità, è in particolare lo stesso interrogativo (*d’où viennent les enfants?*) di cui l’opera di Piero avrebbe veicolato le *surgissement*¹⁴⁶¹. Un *questionnement* che in questo caso, volendo seguire l’interpretazione proposta da Salvatore Settis, trova nei due progenitori biblici il suo veicolo di figurabilità, ma che soprattutto ripropone, attraverso e indipendentemente da questi ultimi, l’enigma informulabile, alla base del *souvenir d’enfance*, circa l’origine dell’uomo. Un enigma, quello dell’origine dell’uomo, al quale la storia di Adamo ed Eva, come il Mistero dell’Incarnazione, invece

¹⁴⁵⁹ IDEM, *Un souvenir d’enfance*, cit., pp. 152-153.

¹⁴⁶⁰ H. DAMISCH, *L’image dans le tableau*, cit.

¹⁴⁶¹ Per indicare la figurabilità di cui l’opera sarebbe, o potrebbe essere l’agente Damisch fa riferimento a un passaggio tratto dal romanzo di Henry James, *Ritratto di Signora*. Il “ce qui fit image”, cui lo scrittore fa riferimento per descrivere l’immediato *vacillemet de lumière* in cui si dà la presa di coscienza, da parte della protagonista, dell’identità della donna che l’aveva da sempre accompagnata, serve a Damisch per indicare il modo in cui l’enigma dell’origine dell’uomo si figura nella mente di uno spettatore che si trovi al cospetto dell’opera di Giorgione. Nel romanzo l’autore aveva utilizzato tale espressione per descrivere l’effetto chiarificatore prodotto nella mente della protagonista dalla visione di una scena muta (scena molto simile, nella natura e nella disposizione dei suoi personaggi a quella rappresentata da Giorgione nel suo quadro, e in cui si ripropone l’enigma, invertito nei generi, alla base della stessa tela), e in questi termini Damisch continuerà a indicare la figurabilità prodotta dall’opera nella mente dello spettatore. Cfr. *Ivi*, pp. 48 ssgg.

di mettere fine fornisce nuovo alimento, e che chiede meno una soluzione di quanto non risponda essa stessa a quella domanda informulabile di cui veicola il ritorno¹⁴⁶².

L'immagine cui Damisch fa riferimento è dunque quella evanescente che si produce nell'inconscio dello spettatore, e che ha nella contemplazione di quest'ultimo la condizione del suo *surgissement*. Solo in questo senso si comprende la frequenza della parola "immagine" negli ultimi testi di Damisch, e ancor di più si giustifica il riconoscimento dell'immagine nel quadro da parte di un autore che proprio del ritorno dall'immagine al quadro aveva fatto uno dei capisaldi della sua ricerca.

In realtà lo stesso motivo per il quale, alla fine degli anni Cinquanta, Damisch rifiutava l'impiego della parola immagine relativamente a un quadro e tuonava contro una relazione estetica definita dell'immaginario, giustificano il frequente utilizzo di questa parola nell'iconologia analitica. Se infatti il quadro non è un'immagine, può tuttavia essere veicolo di immagini. Lungi dal sostituirsi al piano del quadro, queste si sovrapporranno a esso, disvelando, accanto allo spessore materico del piano dell'opera, la possibilità di uno spessore diverso, o meglio la capacità dell'opera di operare in quello spessore che è il soggetto dell'inconscio.

Tornando all'opera di Piero della Francesca, si dirà a tal proposito come al *souvenir d'enfance*, che prende forma nell'opera e trova nell'iconografia cristiana il veicolo e la condizione della sua figurabilità, si aggiunge il *souvenir* che *fait image* nella mente dello spettatore; un *souvenir* di cui l'opera innesca la rimemorazione, ma che ha nell'inconscio dello spettatore e nella partecipazione dello stesso rispettivamente il luogo e la condizione del suo *surgissement/figurabilité*.

Si noterà a questo punto come le motivazioni che legittimano il ricorso alla categoria del *souvenir d'enfance* siano di triplice natura. Quest'ultima trova la sua giustificazione nel materiale che l'opera veicola, ma anche, e forse soprattutto nella funzione di costruzione¹⁴⁶³ di cui essa è, allo stesso tempo, prodotto e agente. L'enigma cui l'opera dà figura fa eco all'interrogativo

¹⁴⁶² *Ivi*, p. 44.

¹⁴⁶³ La nozione di costruzione sarebbe implicitamente iscritta, secondo lo studioso, all'interno del concetto freudiano del *souvenir d'enfance*, e proprio per questo Damisch avrebbe scelto di farvi riferimento. Cfr. H. DAMISCH, *Un souvenir d'enfance*, cit., p. 90.

all'origine del *souvenir d'enfance* per eccellenza. Il soggetto iconografico rappresentato dall'opera svolge diversamente la funzione di costruzione di cui il *souvenir d'enfance*, inteso come racconto, è il prodotto. Attraverso il Mistero dell'Incarnazione l'opera fornisce infatti risposta allo stesso quesito di cui veicola l'espressione (figurabilità di I tipo). In questo senso dunque l'opera è una costruzione che fissa una risposta lì dove permane l'enigma replicando l'operazione propria del *souvenir d'enfance*, come delle scritture delle origini. Gli echi che l'opera è in grado di suscitare nella mente dello spettatore (figurabilità di II tipo) costituiscono diversamente il prodotto di una rimemorazione che ha nell'opera la sua condizione di possibilità. Ciò che l'opera ci restituisce in questo senso è meno il *souvenir* - sia esso quello di un artista o dell'uomo in generale - che la costruzione necessaria alla rimemorazione dello stesso. L'enigma che emerge dall'opera evoca dunque la domanda cui l'iconografia fornisce una risposta parziale, mentre è la stessa opera a veicolare, attraverso e indipendentemente dal tema rappresentato, la rimemorazione di un interrogativo inesauribile.

Questa duplice funzione della categoria del *souvenir d'enfance* si rivela interessante anche per le valenze storiche a essa interne. La prima accezione della nozione di costruzione (quella di cui il *souvenir d'enfance* è il prodotto) pone l'opera di Piero della Francesca sullo stesso piano delle scritture di storie dei popoli primitivi¹⁴⁶⁴; con queste condivide il bisogno di capire da dove siamo venuti e come siamo evoluti, e come queste esibisce nel racconto che propone meno una risposta che una domanda, meno il passato che il presente. La seconda accezione di costruzione, quella che l'opera ci consegna e che si pone all'origine di ciò che abbiamo definito una figurabilità di II tipo, costituisce diversamente il presupposto e il modello della storia che l'iconologia analitica si propone di raccontare. Per comprendere il carattere di questa storia, e ancor di più la natura della seconda accezione della categoria della costruzione occorre fare riferimento al senso che tale termine assume all'interno del procedimento analitico descritto da Freud.

Il termine "costruzione" costituisce in effetti una parola chiave nella relazione che l'analista stabilisce con il paziente nel corso del lavoro

¹⁴⁶⁴ H. DAMISCH, *Un souvenir d'enfance*, cit., p. 86.

analitico. Freud riconduceva quest'ultimo al rapporto stabilito tra due scene distinte sulle quali l'analista e l'analizzato sarebbero chiamati a prendere posto e giocare il loro ruolo¹⁴⁶⁵. Una simile relazione non dovrà essere confusa con la struttura rappresentativa alla base dell'arte classica. L'analista infatti non offre al paziente alcuna rappresentazione, né quest'ultimo si colloca nella posizione passiva dello spettatore. Questi riceverà dall'analista delle costruzioni a partire dalle quali inizierà il suo processo di rimemorazione, mentre la costruzione raggiungerà il suo obiettivo nel momento in cui la comunicazione si sarà stabilita e qualcosa come una verità si sarà manifestata¹⁴⁶⁶.

Alla relazione giocata sulle due scene occorre fare riferimento per comprendere il rapporto opera-spettatore che Damisch pone al centro della sua iconologia analitica. Nell'iconologia analitica ci dice infatti Damisch:

“En fait, tout se passe comme si, par un basculement analogue à celui imposé au dispositif perspectif, la fiction voulait ici que l'oeuvre en vienne, sinon à assumer la fonction qui est celle de l'analyste, du moins à en occuper la place, le spectateur (s'agirait-il d'un dévot) étant appelé à faire pour son propre compte l'épreuve d'un travail qui ne trouvera sa justification qu'au moment où la construction, quelque part, aura touché juste, l'effet étant à la mesure de l'artifice dont il procède. Quelque part, c'est-à-dire là où il le faut: dans l'incoscient, chacun tenant sa partie sur la scène qui est la sienne, ainsi qu'il en va dans le travail analytique.”¹⁴⁶⁷

Una simile definizione si rivela particolarmente preziosa: non solo esplicita una relazione tra l'opera e lo spettatore dichiaratamente modulata sul rapporto analitico indicato da Freud, ma definisce il carattere di un lavoro (corrispondente alla figurabilità di II tipo) che, pur nascendo dall'opera, ha

¹⁴⁶⁵“Le travail analytique consiste en deux pièces entièrement distinctes, qui se jouent sur deux scènes séparées et concernent deux personnages dont chacun est chargé d'un rôle différent.” Cfr. S. FREUD, *Constructions dans l'analyse*, (1937), in *Résultats, idées, problèmes*, Tome 2, Paris, PUF, 1985, p. 270 (trad. it. S. FREUD, *Opere 1930-1938. L'uomo Mosé e la religione monoteista e altri scritti*, Bollati Boringhieri, Torino 1979, p. 542.) Si è preferito fare riferimento alla traduzione francese per il carattere teatrale che il termine *pièces*, reso con *elementi* nel testo italiano, reca in sé.

¹⁴⁶⁶ H. DAMISCH, *Un souvenir d'enfance*, cit., pp. 172-173. “L'analista porta a termine un brano della costruzione, lo comunica all'analizzato affinché produca su di lui i suoi effetti, indi costruisce un altro brano a partire dal nuovo materiale che affluisce e procede poi con questo allo stesso modo; così in tale alternanza fino alla fine.” Cfr. S. FREUD, *Costruzioni nell'analisi*, cit., p. 544.

¹⁴⁶⁷ H. DAMISCH, *Un souvenir d'enfance*, cit., p. 171.

quale luogo del suo divenire l'inconscio dello spettatore. Un inconscio, è giusto precisare, cui l'opera fa riferimento, ma che non entrerà in gioco fino al momento in cui lo spettatore non definirà i termini della sua *mise en jeu*¹⁴⁶⁸, o meglio di quella *mise du sujet* dalla quale deriverà la possibilità di conoscere una parte della sua stessa soggettività.

Accanto dunque a quel lavoro dell'arte (figurabilità I) che aveva come luogo l'opera e aveva permesso a Piero di dare forza d'icona a un enigma altrimenti informulabile, la *Madonna del parto* rende evidente la possibilità di un lavoro dell'arte (figurabilità II) che ha quale luogo del suo *surgissement* l'inconscio dello spettatore, e nella *mise en jeu* di quest'ultimo la condizione stessa della sua operazione.

Si noterà a questo punto la forte corrispondenza tra le due accezioni di figurabilità e le due nozioni di lavoro dell'arte. A una figurabilità di primo tipo, prossima al senso con il quale Freud aveva inteso la capacità del lavoro onirico di dare forma a contenuti astratti, corrisponde in effetti il lavoro che l'arte realizza al suo interno, e di cui essa è la condizione di possibilità. La figurabilità di secondo tipo, quella che si produce nella mente dello spettatore, costituisce diversamente l'oggetto di un lavoro esterno all'opera, di cui questa è meno il prodotto che l'agente, e che proprio per questo risulta prossimo al lavoro analitico teorizzato da Freud.

Attraverso un'opera dedicata a quel Mistero di figurabilità che è l'Incarnazione, e un'analisi che alla figurabilità interna all'opera unisce quella di cui l'opera è, o può essere, l'agente, Damisch marca in queste pagine un'evidente problematizzazione degli assunti espressi nel testo del 1992. La nozione di figurabilità esplicita la sua duplice natura, coerentemente a un lavoro dell'arte che perde il carattere univoco con il quale Damisch lo aveva inteso nel 1992, e a una ricerca che rende sempre più chiara l'identità del soggetto di cui intende reperire l'iscrizione nel quadro. Dal soggetto nel quadro (Piero) di cui l'indicazione contenuta nel titolo lasciava presagire il *surgissement*, passando attraverso il soggetto del quadro (Mistero dell'Incarnazione) che un'iconologia analitica a carattere antropologico riconosceva quale condizione per l'espressione di un

¹⁴⁶⁸ Ivi, p. 173.

contenuto inconscio, l'analisi mostra un interesse crescente per lo spettatore, vero e unico soggetto di cui si intenda stabilire il posto nel quadro.

Per l'arricchimento della nozione di figurabilità, che Damisch aveva dedotto da Freud, e la problematizzazione del lavoro dell'arte che lo stesso aveva posto nel 1992 quale oggetto della nuova disciplina; per l'interesse crescente per il soggetto e l'identità assunta dallo stesso, il testo dedicato alla *Madonna del parto* si qualifica come un testo cerniera tra i caratteri dell'iconologia analitica enunciati ne *Le jugement de Parîs* e gli esiti più recenti contenuti nei due saggi dedicati alla cappella di San Brizio a Orvieto.

VIII.4 *La machine d'Orvieto. Storia di un incontro*

Le ultime accezioni dei concetti di figurabilità, lavoro dell'arte e soggetto enucleate poc'anzi costituiscono gli assi degli studi dedicati da Damisch alla cappella di San Brizio a Orvieto. Tali affreschi costituiscono l'oggetto di una ricerca che percorre trasversalmente la produzione dello studioso testimoniando, nella sua continuità, l'esistenza di un *enjeu* profondo, al quale occorre fare riferimento per comprendere la difformità dell'indagine e l'incompiutezza della stessa.

Le pagine di un diario di viaggio datato 1967, lo scambio epistolare con Meyer Schapiro all'inizio degli anni Settanta, così come la conferenza pronunciata alla Cornell University nel 1972 costituiscono le prime prove di un lavoro cui Damisch non ha cessato di interessarsi¹⁴⁶⁹. Lo dimostrano due interventi tenuti a dieci anni di distanza. Mi riferisco all'intervento pronunciato a Roma nel 1999 in occasione di un convegno dedicato alla sua stessa persona, pubblicato quattro anni più tardi nel volume contenente gli atti dello stesso¹⁴⁷⁰; e a quello, recentemente edito all'interno della rivista

¹⁴⁶⁹ È lo stesso Damisch a dare notizia di queste prime elaborazioni in apertura del saggio pronunciato in occasione del convegno *Y voir mieux, y regarder de plus près*. Cfr. H. DAMISCH, *La mise du sujet*, cit., p. 211.

¹⁴⁷⁰ *Ibidem*.

“Savoirs et clinique”, letto in occasione del convegno *Freud et l’image* svoltosi a Parigi nell’aprile 2009¹⁴⁷¹.

I due saggi - i soli dell’intera ricerca cui l’autore abbia dato veste editoriale - costituiscono i frammenti di un’indagine di cui si ignora tanto la struttura quanto il fine. La difformità del loro carattere (il primo è un diario di viaggio che tradisce il coinvolgimento personale, mentre l’altro un sapiente e costruito saggio scientifico) rende evidente la complessità di una ricerca che ha negli affreschi solo uno dei suoi oggetti, quando questi non si rivelano funzionare come strumenti di un’analisi che li attraversa e li supera. Sebbene pronunciati a distanza di un decennio e parzialmente difformi nei loro oggetti d’indagine (il saggio del 1999 ha quale oggetto il rapporto che Damisch stabilisce con gli affreschi, mentre quello del 2009 ruota attorno all’analisi freudiana del caso Signorelli), i due testi risultano tanto coesi da legittimare una lettura incrociata. L’uno restituisce il diario di un incontro di cui l’altro fornisce la chiave di lettura, mentre passa attraverso le righe personali del primo la possibilità di comprendere l’*enjeu* all’origine dell’esperienza del secondo. Lo spostamento dalla soggettività di un’esperienza vissuta in prima persona all’analisi dell’operazione determinatasi nell’inconscio di un soggetto terzo permette in effetti di descrivere il meccanismo interno al resoconto di Damisch, mentre proprio l’immediatezza dell’esperienza descritta da quest’ultimo permette di afferrare il *refoulé* alla base dell’esperienza freudiana.

Attraverso il rapporto che i due testi stabiliscono al loro interno, Damisch sembra realizzare un’operazione prossima, benché inversa, a quella che Freud aveva condotto all’interno del primo capitolo della *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Lì dove Freud aveva utilizzato la propria esperienza personale per descrivere il funzionamento di un fenomeno comune quale l’*oubli* del nome, l’analisi dell’esperienza di un terzo garantisce a Damisch la distanza necessaria alla comprensione del meccanismo interno al suo rapporto con l’opera.

¹⁴⁷¹ H. DAMISCH, *Le maître, c’est lui*, intervento pronunciato in occasione del convegno *Freud et l’image* (Paris 2-4 avril 2009), pubblicato in “Savoirs et clinique”, *Freud et l’image*, n. 12 (2010), p. 13-37. Considerato il lieve scarto che intercorre tra la presentazione dell’intervento e la pubblicazione dello stesso, d’ora in avanti faremo riferimento alla data d’edizione del saggio piuttosto che a quella della sua lettura.

Si giustifica alla luce di tale nesso la lettura incrociata con la quale ci proponiamo di considerare i due testi. Il superamento dello scarto temporale che divide i due saggi, così come lo spostamento continuo dall'ottica soggettiva del racconto di Damisch a quella oggettiva con la quale lo stesso analizza il caso freudiano, costituiscono gli assi di una ricerca che deriva dalla seconda gli elementi funzionali alla spiegazione del resoconto del primo, e rintraccia nell'immediatezza di quest'ultimo la strada in grado di restituire ciò che Freud aveva preferito tacere nella ricostruzione della propria esperienza.

Tuttavia, se la lettura comparata dei testi ci restituisse unicamente i caratteri di due esperienze personali, il valore dell'indagine sarebbe fortemente limitato, quest'ultima assumendo lo stesso taglio psicologista di cui Damisch rifiutava l'impiego in campo storico-artistico. In realtà, oltre a restituirci la griglia di leggibilità di un'esperienza personale, la lettura incrociata dei saggi ha il pregio di lasciar intravedere la struttura della versione più recente dell'iconologia analitica, mostrando la funzionalità pratica delle accezioni di figurabilità, lavoro dell'arte e soggetto enucleate al termine del paragrafo precedente.

L'analisi della cappella di San Brizio a Orvieto, offerta in misura diversa all'interno dei due testi, costituisce in effetti la versione più matura dell'iconologia analitica teorizzata nel 1992. Tutto il lavoro condotto dallo studioso non mira a mettere l'opera *en question*, né a prestarle una voce, come la storia dell'arte non avrebbe cessato di fare, a detta di Damisch, da Warburg in poi, quanto piuttosto nell'interrogarsi su ciò che al cospetto di questi affreschi ci induce a parlare, a scrivere¹⁴⁷². L'analisi degli affreschi contenuta nel saggio del 1999 si qualifica in effetti come un affascinante effetto del discorso; prodotto di un rapporto con l'opera che procede dal gioco e lavora sul gioco interno all'opera, nel tentativo di rimetterne in moto il meccanismo interno. Lavoro che non solo riconosce all'inconscio un posto centrale, ma mira a misurarne l'incidenza nel registro del discorso, se non addirittura a dargli voce:

¹⁴⁷² H. DAMISCH, *La mise du sujet*, cit., p. 212.

“S’il est encore une leçon à tirer de la façon dont fonctionne aujourd’hui encore la machine d’Orvieto c’est que, pris dans son moment figuratif, si non humaniste, l’art à tout le moins celui de l’occident, n’a rien à montrer qui n’induisse des effets de discours. Rien à montrer qui ne fasse parler et écrire¹⁴⁷³ .

L’indicazione temporale *aujourd’hui* dice la prospettiva a partire dalla quale Damisch si propone di considerare quest’opera, mentre il fatto che parli di effetti, del discorso in termini di effetti, dice tanto la natura dialettica del rapporto che si intende intrattenere con l’opera, quanto il carattere della relazione che lo studioso si propone di stabilire tra parole e immagini.

In questo senso “l’effetto del discorso” fornisce un’ulteriore spiegazione del modo in cui andranno intesi i due termini - iconologia analitica - ai quali Damisch fa riferimento per definire la sua ricerca. Il fatto che si parli del discorso come effetto dice una ricerca che pone al suo centro il flusso costante di *mise en relation à la personne* che caratterizza il lavoro di chiunque si occupi d’arte¹⁴⁷⁴. Un rapporto dialettico che giustifica la scelta dell’aggettivo analitico¹⁴⁷⁵, e attraverso quest’ultimo esplicita una ricerca che ha nell’opera meno l’oggetto che l’interlocutore. Il fatto che il discorso si dia come effetto, e quest’ultimo costituisca l’oggetto stesso del suo dire, indica, diversamente, una relazione di interdipendenza tra parola e immagine alla quale occorre fare riferimento per comprendere il ricorso a un termine come quello di iconologia. L’uso di tale termine si rivela in effetti tanto giustificato nella sua chiamata in causa, quanto da giustificare nel suo senso. Mentre sintetizza i due universi dell’icona e del *logos* di cui si intende misurare la relazione di interdipendenza, rinvia nondimeno a una disciplina che si proponeva di verbalizzare il senso interno alle opere, e nella sua impostazione logofonocentrica raccoglieva una tradizione culturale che, dall’antichità ai recenti dibattiti, non aveva cessato di risolvere quel rapporto a favore del *logos*.

A cinquant’anni di distanza dal dibattito semiologico che proprio del rapporto parole-immagini aveva fatto uno degli oggetti privilegiati della sua indagine, e coerentemente alle accuse che lo stesso Damisch aveva mosso

¹⁴⁷³ IDEM, *Le maître, c’est lui*, cit., p. 35

¹⁴⁷⁴ IDEM, *La mise du sujet*, cit., pp. 217-218.

¹⁴⁷⁵ In analisi, dirà Lacan, si è sempre in due. Cfr. IDEM, *Le maître, c’est lui*, cit., p. 27.

contro la presunta universalità del sistema linguistico, questi dà prova, in queste pagine, di una relazione tra parole e immagini che esemplifica la *prise de langue* di Roland Barthes e fa eco ai termini con i quali Maurice Blanchot aveva definito il rapporto tra *monstration* e *discours*. Secondo quest'ultimo, "la monstration est partie integrante du discours, comme le discours fait la condition de la monstration"¹⁴⁷⁶; secondo una posizione non difforme Damisch parla del discorso come effetto naturale del contatto con l'opera¹⁴⁷⁷, postulando un'interdipendenza tra parole e immagini destinata ad alterare le relazioni gerarchiche e i rapporti di forza con i quali un'intera tradizione culturale, aveva risolto la relazione del verbale e del visivo.

Proprio nella relazione che si intende stabilire tra i due domini del *logos* e dell'icona si dà uno scarto importante tra l'iconologia analitica e quella che abbiamo definito iconologia tradizionale. Il diverso modo in cui queste risolvono la relazione tra i due termini dice in effetti la distanza tra un'iconologia che mira a tradurre in termini verbali il significato dell'opera relativo al tempo che l'ha prodotta, e un'iconologia che fa del linguaggio lo strumento atto a raccontare l'azione esercitata dall'opera nella mente di chi si trova oggi a osservarla. Solo in questo senso si comprende l'interesse di Damisch per il modo in cui le opere del passato ci chiamano nel tempo che è il nostro, e ancor di più per quell'operazione di cui l'opera sarebbe l'agente e non il prodotto.

Egli si chiede a tal proposito:

"Et qu'en est-il - pour parler au plus près de l'étymologie - de la manière qui est toujours et encore celle de l'oeuvre d'*opérer*, quand bien même ce serait sous des formes qui n'auraient plus guère de rapport, sinon aucun, avec les fonctions qui ont pu lui être assignées dans le temps qui l'a vu naître"¹⁴⁷⁸,

L'operazione e il lavoro cui Damisch fa riferimento in questo passaggio non sono quelli performativi - che pure abbiamo visto interessavano lo studioso - di cui l'opera sarebbe il prodotto, quanto piuttosto l'azione che l'opera determina nell'inconscio di chi sceglie di osservarla. Che si tratti di

¹⁴⁷⁶ H. DAMISCH, *Le maître, c'est lui*, cit., p. 35.

¹⁴⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁷⁸ H. DAMISCH, *La mise du sujet*, cit., p. 213.

un'operazione che ha quale luogo del suo agire la psiche dello spettatore sembra dimostrato dal riferimento alle parole di Freud, in particolare a quel termine di *réproduction*¹⁴⁷⁹ con il quale lo psicanalista indicava il procedimento di *rémemoration* dei nomi propri. Attraverso l'eco tra la *réproduction* descritta da Freud e la *reproducibilité* tecnico-materiale analizzata da Walter Benjamin, Damisch giunge in effetti a postulare una riproducibilità¹⁴⁸⁰ di carattere mnesico di cui l'opera potrebbe essere tanto l'oggetto quanto l'agente nella mente dello spettatore.

Intesa in questo senso, la nozione di riproducibilità rinvia alla seconda accezione del termine di figurabilità verso la quale l'iconologia analitica virava già nel saggio dedicato a Piero della Francesca. Che la riproducibilità citata nel saggio del 1999 costituisca una particolare declinazione della nozione figurabilità presente nel testo del 1992 risulta confermato dai termini con i quali, a distanza di un decennio, Damisch torna a definire l'oggetto della sua ricerca. Nel saggio del 2010 dedicato alla stessa cappella di San Brizio, la parola riproducibilità non compare affatto, mentre l'operazione al centro dell'interesse di Damisch presenta tutti i caratteri di ciò che abbiamo definito una figurabilità di II tipo. La macchina di Orvieto è definita come l'enorme spettacolo di una macchina del pensiero al lavoro che, come quello del sogno, obbedisce a una condizione di figurabilità (figurabilità I)¹⁴⁸¹. Lo studioso prosegue però specificando come ciò che lo interessa non sia

“retrouver ou reconstituer le texte comme tel verbalisé, ou à tout le moins verbalisable, des pensées soujacentes à l'oeuvre de peinture, comme elle le seraient au rêve dans les images du quel elles trouvent leur traduction ou leur transposition visuelle, que de rendre en compte ce qui est là donné à voir, et de le rendre en compte pour lui-même, *dans son opération*, telle que celle ci se poursuit sous nos yeux, et jusque dans la psyché de quiconque prête attention à la peinture ou la *regarde*¹⁴⁸²”

¹⁴⁷⁹ Ivi, p. 216.

¹⁴⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁴⁸¹ IDEM, *Le maître, c'est lui*, cit., p. 34.

¹⁴⁸² H. DAMISCH, *Le maître, c'est lui*, cit., p. 34.

Troviamo in queste righe una presa di distanza di Damisch dal senso con il quale Freud aveva utilizzato la parola figurabilità. A questo senso, Damisch aveva fatto esplicito riferimento nel testo del 1992, dove la categoria freudiana era citata, senza distinzioni, quale nozione cardine dell'iconologia analitica¹⁴⁸³; con la stessa accezione Damisch era tornato a utilizzarla nel saggio dedicato alla *Madonna del parto* per indicare le possibilità offerte dal visivo nell'espressione di contenuti inconsci¹⁴⁸⁴. La distinzione realizzata in queste righe tra figurabilità e operazione indica probabilmente l'interesse per qualcosa di diverso; quel qualcosa che Damisch definisce nel 1999 *riproducibilità*, nel 2010 *operazione*, e nel quale ci è sembrato di poter riconoscere una figurabilità di secondo tipo.

L'operazione che i testi dedicati a Giorgione e Piero della Francesca lasciano intravedere, e di cui i testi più recenti dedicati agli affreschi di Signorelli esplicitano il carattere, è infatti meno l'operazione che permetterebbe a contenuti inconsci di prendere figura (operazione che ha nell'opera il veicolo e il luogo del suo divenire), che quella di cui l'opera è l'agente e la mente dello spettatore teatro. Un'operazione che si distingue dunque dalla figurabilità interna all'opera, giacché legata all'azione che questa esercita al di là del suo piano come del tempo in cui è stata prodotta.

“façe à la machine d'Orvieto - noterà Damisch - le travail d'analyse proprement dit commence au point auquel le peintre s'est arrêté: à charge pour qui s'y affronte de démêler, dans ce qui fait l'objet d'une monstration, ce qui peut fournir matière à un dire.”¹⁴⁸⁵

La ricerca di Damisch manifesta in questo senso un interesse crescente per quel lavoro che l'opera produce in noi e noi conduciamo con, e non su, l'opera; per ciò che, al cospetto dell'opera, ancora oggi ci fa parlare e scrivere, così come per ciò che dell'opera si iscrive nella nostra memoria. Interesse per ciò che fa immagine nell'opera, e per ciò che, a partire dalle sollecitazioni che questa rinvia, si iscrive nella nostra memoria sotto forma di immagine o di associazioni di immagini. Interesse per quei processi di

¹⁴⁸³ IDEM, *Le jugement de Paris*, cit., p. 181.

¹⁴⁸⁴ IDEM, *Un souvenir d'enfance*, cit., p. 180.

¹⁴⁸⁵ IDEM, *Le maître, c'est lui*, cit., p. 34.

figurabilità o di riproducibilità che hanno quali luoghi del loro agire l'inconscio e la memoria di uno spettatore cui richiedono, più dell'osservazione o della mera partecipazione, la vera e propria *mise en jeu*. Ci chiederemo, a questo punto, in quale modo gli affreschi di Orvieto abbiano operato nella mente dello studioso, cosa questi ne abbia trattenuto, e di quale riproducibilità essi, o un loro dettaglio, siano stati oggetto. Cosa ha visto Damisch a Orvieto? Quale immagine ne ha trattenuto? E questa immagine, in quale modo ha agito e interagito con i suoi ricordi privati? Damisch non lo dice, così come nel racconto del sogno il paziente non rende il contenuto latente, ma il prodotto di quel lavoro onirico, cui spetterà all'analista *démeler* il senso e l'origine. Quest'ultimo lavorerà sulle associazioni interne al prodotto, tentando di individuare, al di là dei procedimenti di condensazione, spostamento e simbolizzazione messi in atto dal sogno, l'*enjeu* posto all'origine dello stesso. Proprio alle associazioni realizzate da Damisch nel testo del 1999 occorre fare riferimento per comprendere ciò che, al di là dell'apprezzamento degli affreschi di Signorelli, costituisce la ragione¹⁴⁸⁶ dell'interesse dello studioso per gli stessi. Quello che Damisch ci restituisce attraverso il testo è in effetti una trama di associazioni che, nello stesso momento in cui si sovrappongono all'esperienza personale dello studioso, svelano il motivo alla base dell'attrazione. Giustapposizione di pensieri e citazioni che negli scarti dicono il senso e nei rinvii lasciano intravedere l'oggetto informulabile al centro della stessa ricerca.

In questo senso vanno letti i rinvii a quelle pagine di *Se questo è un uomo* in cui lo stesso Primo Levi è protagonista di un duplice processo di rimemorazione e citazione. Damisch si riferisce alle citazioni dantesche disseminate lungo il testo, e in particolare a quella condotta da Levi, a prezzo di un duplice sforzo di rimemorazione e traduzione, un mattino di primavera¹⁴⁸⁷. Il ricordo di alcuni passi del canto XXVI dell'*Inferno* si pone nel testo come una parentesi nella narrazione; una pausa che, al di là dell'apparente carattere retorico-letterario, dice non solo il bisogno di

¹⁴⁸⁶ Ammesso che si possa parlare di ragione. Forse sarebbe più corretto parlare di desiderio.

¹⁴⁸⁷ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 1989, pp. 98-103; H. DAMISCH, *La mise du sujet*, cit., pp. 220-223.

dimenticare per un istante la propria condizione, ma soprattutto la volontà di sopravvivere. Il tentativo di ricordare, e il bisogno di tradurre al suo stesso interlocutore le parole pronunciate da Ulisse ai compagni, dice la necessità di riscoprirsi uomini¹⁴⁸⁸. Ricordare Dante in quel preciso momento, e ricordarsi di quel momento nella fase della scrittura significava persuadersi di non essere stati completamente annientati, che qualcosa in Levi, come nei suoi interlocutori, sussisteva di ciò che è un uomo. Priva di qualsiasi funzione retorica, la rimemorazione nasce in questo senso da un'esigenza di cui veicola, se non la soluzione, l'esplicitazione.

Proprio le citazioni di Primo Levi inserite nel testo del 1999 permettono di intuire ciò che avrebbe fatto immagine negli affreschi di Orvieto e colpito l'immaginario dello studioso. Ciò che Damisch aveva visto a Orvieto, e che continuò a operare nella sua mente, è in effetti lo stesso dramma di cui Levi aveva dato testimonianza nelle pagine del suo testo. La profusione di immagini dell'apocalisse cristiana cui Damisch si sentì sottomesso una volta entrato nella cappella¹⁴⁸⁹ dovettero stimolare nello stesso ricordi e immagini di un'apocalisse tristemente umana; scene di una storia a partire dalla quale la storia non fu più tale¹⁴⁹⁰, né l'uomo in grado di salvaguardare la propria immagine¹⁴⁹¹, e dopo la quale idee di morte e sopravvivenza, al di là e giudizio finale, furono chiamate, se non a soccombere, quantomeno a vedere messa in discussione la loro legittimità. Proprio la consapevolezza di tale cambiamento detta l'interrogazione dello studioso. Si chiede infatti:

¹⁴⁸⁸ “Ecco attento Pikolo, apri gli orecchi e la mente, ho bisogno che tu capisca: *Considerate la vostra semenza/fatti non foste a viver come bruti/ma per seguir virtute e conoscenza*. Come se anch'io lo sentissi per la prima volta: come uno squillo di tromba, come la voce di Dio. Per un momento, ho dimenticato chi sono e dove sono”. P. LEVI, *Se questo è un uomo*, cit. p. 102.

¹⁴⁸⁹ “Le fait est que les fresques de Signorelli ne fonctionnent pas seulement, ni même d'abord, comme un cycle narratif, sur le mode ordinaire d'une histoire qui trouverait à se déployer selon un certain ordre, plus ou moins linéaire, sur les murs de la *Cappella Nova*, ainsi qu'il va, dans le chœur tout proche de la cathédrale, les fresques de la *Vie de Marie* antérieures d'un siècle. Telle est l'intrication du décor [...] que le visiteur qui pénètre dans la chapelle, soumis qu'il est à cette profusion d'images d'échelles et de tonalités différentes, ne sache d'abord où donner de la tête et du regard. En vient-il à considérer ce décor comme un dispositif dans lequel il lui faut trouver sa place et se frayer un chemin, que la complexité du programme et les constantes ruptures de niveau que celui-ci implique ont tôt fait de le porter à concentrer son attention sur une partie du décor au détriment de l'ensemble: la grande fresque du *Règne de l'Antichrist*, les portraits d'hommes illustres, qu'il s'agisse ou non de poètes, antiques ou modernes, la suite en bas de page des images tirées du *Purgatoire* de Dante, le décor de grotesques, etc.”. Cfr. H. DAMISCH, *La mise du sujet*, cit., p. 225.

¹⁴⁹⁰ *Ivi*, p. 224.

¹⁴⁹¹ G. WAJCMAN, *Le drame du corps ou Narcisse au XX siècle*, cit., p. 249.

“Que voyons-nous dans les fresques d’Orvieto? Que pouvons-nous y voir, non pas seulement « aujourd’hui », mais après la Shoah?¹⁴⁹²”

E ancora, in termini più espliciti

“Comment prêter encore attention, après la Seconde Guerre mondiale, la Shoah et Hiroshima aux images de la fin du monde et du Jugement dernier, à celle de l’enfer et du purgatoire, pour ne rien dire de celle du paradis?¹⁴⁹³”

La giustapposizione di queste domande e dei passi danteschi citati attraverso il racconto datone da Levi lasciano intravedere il vero oggetto (*enjeu*) posto al centro della ricerca di Damisch; ciò che aveva determinato il suo interesse per quest’opera, così come la difficoltà di renderne conto nei termini di un testo, se non definitivo, in sé compiuto e uniforme. La Shoah, di cui Damisch fu indirettamente testimone e inevitabilmente contemporaneo, costituisce in effetti l’oggetto di una ricerca di cui gli affreschi sono meno l’oggetto che lo strumento¹⁴⁹⁴. Il contatto visivo con le scene dell’Apocalisse rappresentate da un artista del XVI secolo costituì in questo senso il viatico per l’esplicitazione - oserei dire per la figurabilità - di un evento storico tragico, attraverso il quale si ripropone l’interrogativo universale della morte. Proprio quest’ultimo spiega la prossimità dell’esperienza che Damisch e Freud dovevano aver fatto al cospetto degli affreschi in esame, e, cosa per noi più importante, la profonda comprensione data dal primo del resoconto offerto dal secondo. Ciò che aveva condotto Damisch ad associare gli affreschi di Orvieto e il passo di Primo

¹⁴⁹² H. DAMISCH, *La mise du sujet*, cit., p. 224.

¹⁴⁹³ *Ivi*, p. 226.

¹⁴⁹⁴ Una ricerca interna al percorso dello studioso, ma non per questo soggettiva, come dimostra il “noi” che anima le proposizioni interrogative e l’interesse collettivo dei quesiti sollevati. Le analisi dedicate alla Madonna di Monterchi o alla cappella di San Brizio, per quanto marcate dalla presenza (*mise en jeu*) del loro autore, non hanno in effetti nessun carattere personalistico. Il dialogo che lo studioso intrattiene con le opere si apre al contrario a una pluralità di cui si fa portavoce e di cui implica il coinvolgimento. Le domande riprendono interrogativi esistenziali, mentre l’analisi stimola la partecipazione di un lettore che Damisch induce a prendere parola. Come le opere d’arte prese in esame, anche i testi di Damisch si pongono in questo senso all’origine di effetti di discorso presso il lettore. Lungi dal sentirsi un *voyeur* colto a scrutare un dialogo privato, il lettore riconoscerà infatti in queste pagine le trame di un relazione all’interno della quale si scoprirà implicato.

Levi risulta in effetti molto prossimo, se non uguale, a quello che aveva portato Freud a spostare la conversazione con il suo interlocutore dalle usanze dei turchi della Bosnia Erzegovina al cospetto della morte di un loro caro al ricordo mancato del nome di Signorelli. Mentre infatti Freud giustificava tale nesso sulla base della prossimità temporale degli agromenti trattati¹⁴⁹⁵, limitandosi a citare in nota il dubbio - volutamente non approfondito - di una connessione più profonda¹⁴⁹⁶, Damisch avanza l'ipotesi di una pertinenza interna avente quale termine medio il tema della morte¹⁴⁹⁷. La morte, con la quale Freud diceva di relazionarsi con difficoltà, sembrerebbe costituire il vero *refoulé* dell'esperienza freudiana¹⁴⁹⁸; un *refoulé* che la trappola del nome di Signorelli sopprime, ma che torna attraverso l'evocazione degli affreschi di Orvieto. Il problema del nome di Signorelli funziona, in questo senso, come un *souvenir écran* in grado di distogliere lo psicanalista dalla catena di pensieri che l'evocazione del tema della morte aveva scatenato nella sua mente¹⁴⁹⁹. Apparentemente eliminata nel passaggio dalla trattazione delle usanze di un popolo alla mancata riproduzione di un nome, la morte torna, spostata e meno visibile, attraverso l'evocazione di quegli affreschi nei quali lo stesso Freud aveva riconosciuto il tema della morte. In una lettera all'amico Fliess, questi racconterà come ciò che aveva trattenuto degli affreschi di Orvieto non fosse l'interesse storico-culturale proprio degli stessi, quanto piuttosto ciò che, sotto le vesti di una bellezza sempre attiva, l'opera offriva alla vista in un'armonia di

¹⁴⁹⁵ “Entre le thème refoulé et celui du nom oublié n’existait qu’une relation, celle de la contiguité dans le temps; celle-ci a suffit pour que les deux thèmes puissent entrer en liaison grâce à une association extérieure”. Cfr. S. FREUD, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Payot, Paris 1967, p. 53.

¹⁴⁹⁶ “En ce qui concerne l’absence, dans le cas Signorelli, d’un lien interne entre les deux sphères de pensées, je ne tiens pas à lui offrir la garantie de ma totale conviction. En effet, si l’on suit avec soin les pensées refoulées ayant pour thème la mort et la sexualité, on finit quand même par tomber sur une idée qui touche de près le thème des fresques d’Orvieto”. Cfr. *Ivi*, p. 53, nota 1.

¹⁴⁹⁷ L’ipotesi, espressa già nel saggio del 1999, è ripresa e sviluppata nel più recente intervento dedicato al caso freudiano. Cfr. H. DAMISCH, *La mise du sujet*, cit., p. 219; IDEM, *Le maître, c’est lui*, cit., p. 25.

¹⁴⁹⁸ La difficoltà di relazionarsi con la morte e l’invecchiamento è comprovata da un altro caso d’*oubli*. La dimenticanza del nome della località siciliana di Castelvetro, visitata da Freud nel corso di un viaggio, sarebbe in effetti motivata dalla presenza, nel nome, del vocabolo *vetrano* simile a *veterano*, anziano. Questa spiegazione troverebbe conferma, secondo Damisch, nel *vieto* di Orvieto (*vieto*, come lo si legge in Dante, per *invecchiato*); città il cui nome era associato, nella memoria di Freud, oltre a quello di Signorelli, al ricordo della visita di una tomba etrusca. Cfr. H. DAMISCH, *Le maître, c’est lui*, cit., p. 19.

¹⁴⁹⁹ *Ivi*, p. 33.

forme e di idee¹⁵⁰⁰. Lo stesso oggetto e la stessa bellezza di cui parlerà qualche anno più tardi Lacan, riconoscendo negli affreschi realizzati da Signorelli la più bella tra le espressioni che siano mai state date di quella realtà impossibile da affrontare che è la morte, e che egli definiva “le Maître absolu”¹⁵⁰¹.

Il fatto che sia Freud sia Lacan facciano riferimento alla bellezza dell’opera come veicolo per l’esplicitazione del tema della morte fornisce un ulteriore elemento per comprendere il percorso compiuto da Freud nella conversazione con il suo interlocutore. Il passaggio dalla trattazione delle usanze dei turchi all’evocazione degli affreschi di Orvieto segue lo spostamento dalla crudeltà del discorso etnografico alla considerazione di un prodotto artistico; passaggio, dunque, dal registro che aveva impedito al tema della morte di trovare posto nella successione dei suoi pensieri verbali a quello visivo in cui i pensieri chiedono di essere decifrati e spiegati. Passaggio a una pittura che non solo è prossima ai processi dell’inconscio e condivide con il sogno la possibilità di veicolare contenuti latenti o repressi, ma offre a questi ultimi lo strumento privilegiato del suo potere di sublimazione. Attraverso il riferimento agli affreschi di Orvieto il tema della morte non solo è esplicitato, ma, cosa per noi più importante, sublimato. Il passaggio all’arte reca infatti in sé il tentativo, se non di scongiurare la morte, quanto meno di addomesticare l’angoscia che essa genera attraverso l’iscrizione nel registro mitico e letterario¹⁵⁰².

¹⁵⁰⁰ H. DAMISCH, *Le maître, c’est lui*, cit., p. 34. Risulta indicativo in questo senso che si tratti di un’opera rinascimentale. Freud racconta in effetti come a Norimberga, al cospetto dell’*Apocalisse* di Dürer, fosse ancora lontano dal comprendere; come se l’arte di Signorelli, per la grazia dei suoi corpi e la bellezza delle sue forme, fosse più adatta delle produzioni dell’artista nordico a veicolare, o reprimere il pensiero della morte. Cfr. *Ivi*, p. 27.

¹⁵⁰¹ *Ivi*, p. 35. In quest’ottica Damisch rilegge parte della dinamica interna all’*oubli* del nome Signorelli. L’eliminazione, nel passaggio dal primo al secondo nome (Signorelli-Botticelli), di quel *signor-* che in tedesco suona *Herr*, oltre e prima ancora di rinviare al titolo di *Herr professor* tanto agognato da Freud, rinvierebbe a colui che ha saputo *maîtriser* la morte, e per questo si qualifica come il vero maître/Herr/Signor. Una *maîtrise* di cui dà prova il padre turco davanti alla notizia della prossima perdita del figlio, e di cui Signorelli avrebbe dato prova due volte: nel momento della perdita del figlio - di cui, ci dice Vasari, l’artista volle trattenere una figura - come nella realizzazione degli affreschi della cappella. Cfr. *Ivi*, p. 33; G. VASARI, *Le vite*, Newton, Roma 2003, cit., p. 549.

¹⁵⁰² H. DAMISCH, *Le maître, c’est lui*, cit., p. 33. La sublimazione dell’arte rispetto alla morte torna in Freud all’interno del sogno della dissezione, o del vecchio Brücke. Nel sogno, il vecchio maestro imponeva a Freud di preparare la parte inferiore del suo corpo, che questi vedeva davanti a sé, sulla tavola operatoria senza provare alcun sentimento di orrore, e senza avere la sensazione che la parte smembrata mancasse al suo corpo. Il sogno si concludeva con l’arrivo in una piccola casa di legno, il cui interno era molto simile a quello

Sulla funzione sublimatoria dell'arte Damisch aveva già avuto modo di riflettere nel testo del 1992. In quel caso, l'analisi comparata di alcuni testi di Freud e della *Critica del Giudizio* di Kant avevano permesso allo studioso di riconoscere nell'arte il prodotto di una sublimazione del desiderio sessuale che si riteneva essere alla sua origine. L'esame degli affreschi di Orvieto conferma questa funzione, sovrapponendo allo spostamento del desiderio sessuale la capacità dell'arte di sublimare il dramma della morte.

Di questa capacità aveva fatto esperienza lo stesso Damisch. Se il contatto con gli affreschi di Signorelli aveva infatti veicolato il *surgissement*, la figurabilità di un tema come quello della morte/Shoah, la possibilità di rendere lo stesso passa attraverso il riferimento alle parole di Primo Levi. I ricordi danteschi citati da quest'ultimo, che Damisch ripropone nella dinamica frammentaria del suo diario, costituiscono lo strumento attraverso il quale lo studioso descrive il *refoulé* che aveva fatto immagine negli affreschi di Orvieto. Le pagine di Levi svolgono in questo senso per Damisch una funzione non dissimile da quella assolta dai passi danteschi nell'economia dell'esperienza dell'italiano. In entrambi i casi, l'arte si definisce come veicolo di figurabilità funzionale all'espressione di contenuti difficilmente verbalizzabili, mentre si fa evidente la necessità dell'arte intesa come capacità di resistenza di fronte al dolore. In questo senso, Damisch legge la breve parentesi aperta da Levi nel corso della narrazione, e alla luce della stessa consapevolezza ripropone al cospetto degli affreschi la domanda che era stata dello stesso sopravvissuto: "De quel poids peut être la poésie, à commencer de la *Divina Commedia*, face à l'Apocalypse et aux choses dernières?"¹⁵⁰³.

Si fanno evidenti, a questo punto, le analogie tra il rapporto che Freud e Damisch avevano stabilito con gli affreschi di Orvieto. Ciò che Freud aveva visto a Orvieto, risulta molto prossimo a ciò che Damisch vi aveva visto. Tale analogia giustifica la profonda comprensione dell'esperienza freudiana dimostrata da Damisch, così come la possibilità di riconoscere nell'analisi

della tomba etrusca visitata dallo stesso Freud a Orvieto. Come noterà lo stesso Freud, il fatto che la morte fosse figurata in termini archeologici rendeva la stessa più sopportabile, se non addirittura invidiabile. Freud parlerà non a caso di un lavoro del sogno che avrebbe raggiunto il capolavoro, riuscendo a far passare un pensiero inaccettabile quale quello della morte come il compimento di un desiderio. Cfr. H. DAMISCH, *Le maître, c'est lui*, cit., p. 20.

¹⁵⁰³ *Ivi*, p. 33.

che questi ne dà il punto di riferimento utile al disvelare il carattere della ricerca dello studioso, e soprattutto l'*enjeu* alla base del rapporto che questi ha stabilito con gli affreschi.

Ciò che Freud aveva visto a Orvieto è il dramma esistenziale di quella stessa morte che, qualche decennio più tardi, Damisch avrebbe colto nell'accezione storica dell'olocausto. Due accezioni, dunque, per un unico *refoulé*, la morte, che torna attraverso la sublimazione garantita dall'arte, vincendo una resistenza che nel caso di Freud prende la forma di un nome dimenticato, e nel caso di Damisch ha l'aspetto di un'opera incompiuta.

Tale incompiutezza dice una condizione di Damisch prossima a quella in cui si era trovato lo stesso Freud nella sua relazione con gli affreschi. Di quest'ultimo, Damisch aveva notato come fosse stato investito a tal punto dalla macchina di Orvieto da non riuscire più a recuperare la propria *mise*¹⁵⁰⁴. Una simile descrizione vale per lo stesso Damisch, anche lui preso a tal punto nel meccanismo della cappella, da non riuscire a guadagnare la distanza necessaria alla conclusione del lavoro.

La difficoltà di concludere la ricerca è ben visibile all'interno dello stesso saggio del 1999; il testo dà prova di tale difficoltà nella discontinuità della struttura¹⁵⁰⁵, come nella mancanza posta al centro del contenuto. La scelta di articolare la riflessione entro le pagine di un diario denuncia la difficoltà di pervenire a una stesura che nell'articolazione renda evidenti i passaggi e il disegno d'insieme. Lo scarto che una simile soluzione esibisce non è in realtà che la parte più visibile di un saggio che fa della mancanza la sua caratteristica principale, configurandosi come una giustapposizione di pensieri, citazioni, riflessioni, ricordi¹⁵⁰⁶ costruiti attorno a quel vuoto centrale che è l'indicibile della morte e l'irrappresentabile della Shoah.

In questo senso, il testo di Damisch manifesta un aspetto apparentemente contraddittorio: il contatto con gli affreschi di Orvieto veicola infatti l'emergere di un tema/*refoulé* di cui il testo non offre alcuna

¹⁵⁰⁴ H. DAMISCH, *La mise du sujet*, cit., p. 214.

¹⁵⁰⁵ Ricordiamo che si tratta di un diario di note di lavoro. La tenuta dipende dalla discontinuità dei giorni in cui si articola, mentre la continuità che una simile soluzione lascerebbe supporre risulta alterata dallo scarto temporale che intercorre tra gli stessi.

¹⁵⁰⁶ Fino al racconto di un sogno di cui lo stesso Damisch sarebbe stato protagonista la notte tra l'11 o il 12 ottobre di un non specificato anno. Il sogno si dà come conseguenza della lettura del testo di Primo Levi effettuata la sera prima, mentre i caratteri manifestano un'evidente analogia con il sogno della dissezione riportato da Freud. Cfr. H. DAMISCH, *La mise du sujet*, cit., pp. 222-223.

rappresentazione. La mancanza di cui il testo di Damisch dà prova costituisce in effetti l'emblema, e ancor di più la condizione, di una ricerca che ha quale oggetto il *refoulé* irrepresentabile della Shoah. Volendo tradurre in termini visivi il saggio di Damisch, la soluzione più adatta in effetti sembra quella adottata da Warburg nell'Atlante della Memoria. Su un fondo nero uniforme si dislocheranno particolari fotografici degli affreschi, riproduzioni testuali dei passi tratti dal libro di Primo Levi, unitamente alle citazioni dantesche e alle traduzioni iconografiche delle stesse¹⁵⁰⁷. A queste si sovrapporranno le testimonianze dei sopravvissuti, e più che le immagini dei campi di concentramento¹⁵⁰⁸, alcuni fotogrammi tratti da *Shoah* di Claude Lanzmann, e ancora - qualora la natura multimediale del supporto lo permettesse - la riproduzione audio di alcuni dei testimoni cui il regista ha saputo dare voce. Per la natura sincronica che ne caratterizza l'organizzazione, e lo scarto che lasciano sopravvivere tra le immagini e i testi che convocano, le tavole warburghiane costituiscono in effetti il modello di riferimento più adatto a rendere la riflessione espressa da Damisch nel suo saggio. Diversamente dalle tavole elaborate dall'amburghese, nella traduzione visiva del saggio di Damisch, il fondo acquisirà però uno spazio e una funzione maggiore. I frammenti chiamati a disporsi sulla superficie si dislocheranno infatti attorno a un vuoto centrale in cui si dà allo stesso tempo l'irrepresentabilità della Shoah e la condizione della sua figurabilità. Se la Shoah si dà in effetti - almeno nell'ottica di Damisch - come oggetto irrepresentabile, non per questo essa sarà infigurabile. La sua figurabilità passerà (e, in questo caso, passa) attraverso il montaggio dei frammenti evocati, mentre la scena del suo divenire sarà ancora una volta l'inconscio dello spettatore.

Dalla figurabilità di un *refoulé* di cui gli affreschi di Orvieto avevano veicolato le *surgissement* nella mente dello studioso, si passa dunque alla figurabilità di un irrepresentabile (la Shoah) di cui il testo di Damisch opera il *surgissement* nella mente del suo lettore. Come se del dramma senza immagine che fu la Shoah, le uniche immagini che si possano avere

¹⁵⁰⁷ Il Codice urbinato miniato da Giraldis, i disegni di Sandro Botticelli, o ancora le incisioni di Gustave Doré potrebbero essere alcuni esempi.

¹⁵⁰⁸ Di tali immagini non si escluderà a priori la presenza, purché queste abbiano una dimensione ridotta e occupino una posizione marginale.

siano quelle che si produrranno o riprodurranno, secondo il procedimento della riproducibilità, nella mente del lettore/spettatore.

In questo senso, il testo di Damisch del 1999 fa eco alla soluzione che Lanzmann aveva adottato nel suo celebre *Shoah*, anticipando la posizione teorica che lo stesso Damisch esprimerà qualche anno più tardi, nell'economia del dibattito sulla rappresentabilità della Shoah¹⁵⁰⁹.

Di contro alla posizione di Didi-Huberman, che, sulla base delle quattro fotografie scattate da un membro del Sonderkommando di Auschwitz nell'estate del 1944¹⁵¹⁰, costruiva un'etica dell'immagine e un dovere della memoria, Damisch risponde ribadendo l'irrepresentabilità della Shoah. All'immagine del disastro, inteso nella duplice accezione della possibilità di renderlo in immagine e al dovere di immaginarlo, Damisch oppone l'inadeguatezza dell'immagine di fronte a un reale che supera (*déborde*) qualsiasi tentativo di rappresentazione; l'impossibilità di rendere in immagine un crimine che nell'annientamento dell'uomo ha consumato qualsiasi possibilità di *ressemblance*, lasciando l'uomo al cospetto di un informe assoluto, e di ciò che Gerard Wajcman definisce un *trou d'image*¹⁵¹¹.

All'immagine del disastro Damisch oppone, e in parte realizza, un montaggio del disastro; un montaggio che dice il disastro meno nelle immagini proposte che nello scarto che le collega; in cui l'immagine è meno

¹⁵⁰⁹ Il dibattito prese avvio dalla pubblicazione di un saggio di Didi-Huberman nel catalogo della mostra *Memoires des camps* organizzata nel 2001. L'intervento suscitò la reazione di Gerard Wajcman, che risponderà lo stesso anno dalle pagine della rivista *Les temps modernes*. A tale dibattito Didi-Huberman replicherà a sua volta con il testo, edito nel 2004, *Les images malgré tout*, che riprende ed estende il saggio del 2001. La pubblicazione del volume sarà l'occasione per una riproposizione del dibattito. All'elogio del testo di Didi-Huberman pronunciato da P. Forest e J. Henric sulle colonne della rivista "Art press", risponderà sulla stessa rivista Claude Lanzmann, mentre "Les Cahiers du Cinéma" dello stesso anno ospiteranno la posizione di Hubert Damisch. Cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, catalogue de l'exposition *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentrations nazis 1933-1999* (12 janvier-25 mars 2001 Hôtel de Sully, Paris), Marval, Paris 2001, pp. 219-241; IDEM, *Images malgré tout*, Minuit, Paris 2003; G. WAJCMAN, *De la croyance photographique*, in "Les Temps Moderns", n. 613 (mars-mai 2001), pp. 46-83; J. HENRIC, *Que peuvent les images?*, in "Art Press", n. 297 (janvier 2004), p. 56; P. FOREST, *Georges Didi-Huberman, images malgré tout*, in "Art Press", n. 297 (janvier 2004), pp. 58-61; C. LANZMANN, *Réponse à Jacques Henric et Philippe Forest*, in "Art Press", n. 301 (mai 2004), pp. 68-69; H. DAMISCH, *Montage du desastre*, in "Cahiers du cinéma", n. 599 (2005), pp. 72-78.

¹⁵¹⁰ La ricostruzione storica delle foto sarà molto criticata da Lanzmann. Cfr. C. LANZMANN, *Réponse à Jacques Henric et Philippe Forest*, cit., pp. 68 ; 70.

¹⁵¹¹ G. WAJCMAN, *Le drame du corps ou Narcisse au XX siècle*, cit., p. 249.

il dato *préalable* che il prodotto¹⁵¹², meno l'agente di una memoria collettiva che il risultato di un'elaborazione che ha nell'*esprit* dello spettatore il suo campo di figurabilità. Ciò che Damisch esclude non è la possibilità di pensare e figurare la Shoah, quanto la possibilità di dare della stessa una rappresentazione. Se di questo dramma esiste un'immagine, essa sarà il prodotto di una figurabilità che ha nel montaggio la sua condizione di possibilità, e nell'inconscio il campo del suo *surgissement*¹⁵¹³.

In questo senso, sembra possibile riconoscere la forte affinità d'intenti tra ciò che Damisch realizza nel suo testo del 1999 e ciò che Lanzmann, e prima di lui Orson Welles avevano espresso nei fotogrammi di *Shoah* e di *The Stranger*¹⁵¹⁴. La differenza del materiale utilizzato e la difformità delle regole proprie dei domini non celano la prossimità del procedimento utilizzato. Montaggio e interdipendenza di parole e immagini costituiscono in entrambi i casi, nel campo testuale in cui opera Damisch come nel piano cinematografico proprio degli altri due, i veicoli necessari alla figurabilità di ciò che è irrepresentabile.

Si dirà a tal proposito che, come Lanzmann mostra ciò che non si sarebbe potuto dire, capovolgendo attraverso i suoi mezzi cinematografici l'assunto

¹⁵¹² Facendo eco al testo di Maurice Blanchot, *L'écriture du desastre*, e alle soluzioni proposte da Orson Welles e Claud Lanzmann, rispettivamente in *The stranger* e *Shoah*, Damisch postula la possibilità di un montaggio del disastro. Il riferimento al cinema trova la sua giustificazione, oltre che nella natura visiva del mezzo cinematografico, nella nozione di immagine che questo avrebbe introdotto. Attraverso il montaggio, il cinema avrebbe infatti mostrato la possibilità di una nuova nozione di immagine; un'immagine da intendere meno come il dato che come il risultato di quel lavoro del montaggio in cui si dà la verità del cinema. Cfr. H. DAMISCH, *Montage du desastre*, cit., p. 78.

¹⁵¹³ La figurabilità del dramma si produrrà nella mente dello spettatore secondo un procedimento molto simile a quello descritto da Orson Welles in una scena del film *The stranger*. L'interrogatorio della moglie del gerarca nazista da parte del commissario si costruisce in effetti attorno alla proiezione di fotogrammi - i primi inseriti in un film commerciale - strappati ai campi di sterminio, mentre tutta la scena si gioca tra il modo indiretto in cui le immagini sono date allo spettatore e l'azione esercitata dalle stesse nell'inconscio della donna. Del breve film proiettato nella stanza lo spettatore non coglie che i tocchi di luce che lo schermo rinvia sui visi dei personaggi, eccezion fatta per alcuni frammenti, prossimi alla fotografia per la loro brevità. Tale soluzione fa *pendant* al modo in cui queste sono chiamate a funzionare. Le immagini dei campi che la donna vede scorrere davanti ai suoi occhi sono chiamate ad agire nella profondità del suo inconscio. Il procuratore attenderà che queste producano il loro effetto, la loro azione essendo legata alle tracce che queste saranno in grado di lasciare nel subconscio della donna, e ancora di più alla verità che queste saranno in grado di risvegliare nella coscienza della stessa. Rivolgendosi al giudice, padre della donna, dichiarerà infatti: "A présent votre fille a les faits. Mais elle ne les accepte pas" "Nous avons cependant un allié: son subconscient. Elle sait quell'est la vérité, et lutte pour se faire entendre". Cfr. H. DAMISCH, *Le montage du desastre*, cit., p. 76.

¹⁵¹⁴ Parlando del suo film Lanzmann affermerà: "*Shoah* relève sa déficit de l'impossible et montre ce qu'on ne peut pas voir". Cfr. C. LANZMANN, *Réponse à Jacques Henric et Philippe Forest*, cit., p. 68.

wittgensteiniano secondo il quale “ce qu’on ne saurait montrer il faut le dire”¹⁵¹⁵, Damisch dice, attraverso i termini verbali del suo testo e ancora di più attraverso gli scarti e i silenzi che questo lascia sussistere tra gli stessi, ciò che nel suo caso si sottrae doppiamente alla rappresentazione. Nel caso di Damisch, oltre, e forse ancor prima di costituire l’oggetto non rappresentabile, la Shoah definisce infatti il *refoulé* cui tutta la ricerca mira a rendere ragione, e di cui occupa il centro a titolo di oggetto mancante.

Accanto alla morte, gli affreschi di Orvieto veicolano in realtà il *surgissement* di un *refoulé* ancora più celato, nel quale lo stesso Damisch riconoscerà più tardi la causa ultima del ritardo della sua ricerca. Si dirà a tal proposito che, mentre per Freud il *refoulé* della morte era associato a quello della sessualità - un tema che gli stessi affreschi di Orvieto mostrano di trattare¹⁵¹⁶ -, nel caso di Damisch la morte si associa al *refoulé* ancora più profondo della sopravvivenza (una sopravvivenza che Damisch definisce in modo indicativo *Nachleben*). Proprio questo tema, rimasto a lungo allo stadio di quesito informulabile, avrebbe costituito, a detta dello studioso, la causa ultima del ritardo della sua opera.

Egli si chede infatti:

“Et si le reste - le deuil, l’oubli, la fidélité, le sentiment d’une tâche toujours différée, tout ce pathos plus ou moins autobiographique qui s’étale dans les marges d’un travail dont l’analyse par Freud du « cas Signorelli » semblait constituer l’axe principal - n’avait été qu’un prétexte, un prélude, la première approche d’un thème - celui de la « survivance », du *Nachleben* - que la référence aux camps devait décapiter, mettre à nu, par un déplacement radical, pour la réduire à un anonymat sans appel¹⁵¹⁷.”

Ancora prima del problema della sua figurabilità/rappresentabilità, la Shoah reca con sé il tema della sopravvivenza. Il malessere legato all’idea di “*survie*” di cui ogni uomo dà prova nella sua vita privata, toccherà in effetti nella Shoah il suo apice: coloro che di tale dramma furono i testimoni oscilleranno tra la condizione di un eterno sopravvissuto e la vergogna

¹⁵¹⁵ H. DAMISCH, *Le montage du desastre*, cit., p. 76.

¹⁵¹⁶ Oltre al quesito della morte gli affreschi Orvieto proporrebbero, secondo Damisch, attraverso il tema della resurrezione della carne, di un carne come tale sessuata, il tema della sessualità. Cfr. IDEM, *Le maître, c’est lui*, cit., p. 33.

¹⁵¹⁷ IDEM, *La mise du sujet*, cit., p. 224.

provata nei confronti dei sommersi¹⁵¹⁸; i contemporanei non potranno, diversamente, non mettere in discussione le ipotesi volte a riconoscere un fine ultraterreno all'esistenza.

A una di queste ipotesi danno figura gli stessi affreschi di Orvieto, dove scene dell'Apocalisse si uniscono all'evocazione di paesaggi dell'inferno, del purgatorio e del paradiso. Affreschi dunque che, nello stesso momento in cui lasciano emergere il ricordo di un dramma, chiamano lo spettatore a interrogare la validità dell'ipotesi rappresentata, obbligandolo a misurare lo scarto, se non l'incompatibilità, tra il progetto proposto e il dramma evocato, tra la possibilità di una salvezza e la constatazione di una condanna. Si chiede Damisch:

“Quelle porté revêt désormais, jusque dans le discours qui serait celui de l'Église, le thème eschatologique, celui des « fins dernières », de la Résurrection, du Jugement dernier, de l'enfer et du paradis, et quelle peut en être la résonance, après cet événement *absolu* dont Maurice Blanchot dit qu'il a rompu l'histoire: l'holocauste?¹⁵¹⁹”

Una domanda che risponde alla sollecitazione polare che rinviava gli affreschi, e attraverso la quale Damisch ripropone l'interrogativo che era stato di Levi davanti all'inferno del campo:

“Façe à l'inextricable dédale de ce monde infernal, mes idées sont confuses: est-il vraiment nécessaire d'élaborer un système et de l'appliquer? N'est-il pas plus salutaire de prendre conscience qu'on n'a pas de système?¹⁵²⁰”

Il problema della sopravvivenza non ha tuttavia per Damisch un'accezione meramente esistenziale; accanto a quest'ultima, e forse attraverso la stessa, le pagine del saggio disvelano l'interesse per un tema, quale la sopravvivenza delle opere d'arte, che del *Nachleben* costituisce la declinazione storico-artistica. L'interrogativo espresso in apertura circa il modo in cui noi guardiamo oggi le opere del passato, e ancora la modalità

¹⁵¹⁸ M. BLANCHOT, *L'Écriture du desastre*, cit., p. 217.

¹⁵¹⁹ H. DAMISCH, *La mise du sujet*, cit., p. 223-224.

¹⁵²⁰ *Ivi*, p. 225.

con la quale queste fanno appello a noi nel tempo che è il nostro, torna in chiusura del saggio come problema della loro sopravvivenza. In questo senso, il primo quesito dice l'ottica all'origine di una ricerca di cui il secondo definisce l'oggetto. Se l'interrogativo espresso in apertura indica infatti una ricerca che alla possibilità di recuperare l'occhio del tempo sostituisce la volontà di considerare gli echi che l'opera sollecita in relazione a uno sguardo e un'attesa attuali, l'intero saggio ruota attorno all'iscrizione mnemonica in cui si gioca una delle possibili sopravvivenze dell'opera. Più che al cerchio vitale di cui aveva parlato Walter Benjamin, e al quale lo stesso Damisch aveva fatto riferimento in apertura del saggio del 1997 per dimostrare l'insufficienza di una considerazione meramente documentaria dell'opera¹⁵²¹, l'interesse si focalizza in queste pagine sulla traccia mnemonica lasciata all'opera; sull'immagine che di questa tratteniamo nella nostra mente, così come sulla catena di associazioni di cui l'opera potrà essere al tempo stesso parte e punto d'avvio.

Proprio qui, nello scarto tra l'iscrizione mnemonica che l'opera realizza e la catena di metamorfosi di cui essa può divenire oggetto e strumento, si gioca una delle possibili sopravvivenze dell'opera, così come uno degli oggetti principali dell'iconologia analitica proposta dallo studioso.

Si noterà a tal proposito la relazione che intercorre tra i due quesiti teorici con i quali Damisch aveva convertito gli interrogativi esistenziali sollecitati dalla *Madonna del parto* e degli affreschi di Orvieto. Lo scarto tra l'interrogativo circa l'origine delle opere (*D'où viennent les oeuvres?*)¹⁵²² e quello, espresso qualche anno più tardi, relativo alla sopravvivenza delle stesse, dice in effetti la differenza tra un'iconologia di carattere tradizionale e l'iconologia analitica. Di contro a una ricerca iconologica cui Damisch rimproverava, nel 1997, di interessarsi unicamente alla nascita delle opere d'arte¹⁵²³, l'indagine condotta dallo studioso alsaziano pone al suo centro l'interesse per la storia di cui le opere entrano a far parte in virtù del rapporto che stabiliscono con l'osservatore e l'osservatore con esse; storia di sopravvivenze, fatta di effetti e tracce, di metamorfosi e associazioni; storia senza tempo, perché giocata su quel terreno *hors temps* che è l'inconscio

¹⁵²¹ H. DAMISCH, *Un souvenir d'enfance*, cit., p. 17.

¹⁵²² *Ivi*, p. 89.

¹⁵²³ *Ivi*, p. 95.

dello spettatore¹⁵²⁴; storia senza ordine, né direzione, il cui unico punto fisso è nella partecipazione di uno spettatore chiamato a dare prova del proprio investimento. La *mise du sujet* di quest'ultimo costituisce in effetti il presupposto necessario alla riattivazione del meccanismo interno all'opera, così come la condizione di una ricerca, l'iconologia analitica, che nel rapporto con l'opera e nelle sue dinamiche replica i caratteri del lavoro analitico descritto da Freud.

Proprio a Freud, al racconto contenuto nel primo capitolo della *Psychopathologie de la vie quotidienne*, e in particolare all'analisi datane da Damisch nel saggio del 2010, occorre fare riferimento per comprendere tale aspetto. La rete di nomi e parole attraverso la quale Freud aveva fornito una spiegazione del meccanismo alla base dell'*oubli* del nome costituisce in effetti uno degli oggetti dell'analisi dello studioso alsaziano. La sua attenzione si focalizza nello specifico sulle lettere cui Freud non aveva dato alcuna importanza, e che si definiscono come il *rebut* della catena metonimica che da Signorelli giunge a Boltraffio.

La spiegazione data da Freud del processo di sostituzione dei tre nomi non accorda nessun valore alla sequenza “elli” che compare intatta del primo nome sostitutivo (Bottic-elli), per essere completamente eliminata nel terzo ed ultimo nome (Boltraffio). Tale sequenza, come la lettera “l” che compare nel nome Boltraffio, svolgono nella ricostruzione proposta da Freud la stessa funzione delle lettere che in un rebus andranno lette secondo l'ordine fonetico che gli è proprio, non essendo state oggetto di alcuna conversione semiotica¹⁵²⁵.

Damisch presta diversamente molta attenzione alla *réurrence* del blocco delle due sillabe nel secondo dei due nomi e la sua cancellazione nel terzo, e, cosa più importante, riconosce nel gruppo “elli-io” una coppia d'opposizione con evidenti ricadute semantico-enunciative¹⁵²⁶.

Per ciò che concerne la sillaba “io” l'assimilazione al pronome personale della prima persona singolare è evidente e immediato. Le cose sono meno chiare per le due sillabe “elli”, per comprendere le quali, spiega Damisch, occorre fare riferimento al *Dizionario della lingua Italiana* di Tommaseo e

¹⁵²⁴ H. DAMISCH, *Un souvenir d'enfance*, cit., p. 179.

¹⁵²⁵ IDEM, *Le maître, c'est lui*, cit., p. 23.

¹⁵²⁶ *Ivi*, p. 31.

Bellini. Questo dimostra come nei testi più antichi tale formula fosse molto utilizzata, in sostituzione della forma “egli”, quale soggetto della terza persona singolare. L’uso di tale variante era finalizzato a conferire rilievo alla terza persona del verbo, e acquisiva un valore supplementare se posta al termine dello stesso, o dell’inciso¹⁵²⁷.

Secondo l’ipotesi avanzata da Damisch, la terminazione “io” di Boltraffio non sarebbe lì per la rima, ma per la relazione antitetica che essa stabilisce con l’“elli” di Signorelli e Botticelli. La valenza enunciativa di tale coppia si rivela ancora più significativa alla luce dell’analisi semantica condotta da Damisch sulle restanti parti dei nomi. Nell’incipit del nome Botticelli, *-bot-*, invita a riconoscere la forma verbale del tedesco *bieten*, offrire, proporre; nel nome Boltraffio, l’ultimo della serie, distingue diversamente la forma *-traf-* del verbo tedesco “*treffen*” traducibile come concernere, toccare¹⁵²⁸.

L’opposizione “io-elli” e l’analisi semantica dei nomi in cui tali sillabe si inseriscono inducono dunque Damisch a declinare la relazione sostitutiva Botticelli-Boltraffio nei termini di un rapporto a due in cui al “c’est lui qui offrit, qui proposa” corrisponde un “c’est moi qui atteint le cible/c’est moi qui est mis au cible”¹⁵²⁹. Tale rapporto costituisce l’emblema della relazione che Damisch, e chiunque si occupi d’arte, è destinato a intrattenere con l’opera; una relazione che dice ben più del rapporto tra un mittente e un ricevente, e che proprio nella sua natura biunivoca marca la differenza dalla direzione univoca del primo. Mentre questo presuppone infatti uno spettatore assoggettato allo sguardo di un’opera dalla quale deriva tanto i termini quanto il messaggio della comunicazione, la relazione cui fa riferimento Damisch, chiama il soggetto a una *mise en jeu* in cui si gioca la possibilità per lo stesso di prendere coscienza della sua soggettività.

Tornando alla catena dei nomi, si noterà a questo punto come nel passaggio da Signorelli a Boltraffio vi sia molto più della completa sostituzione del nome; nel *refoulement* si assiste all’emergere del soggetto:

¹⁵²⁷ H. DAMISCH, *Le maître, c’est lui*, cit., p. 31. “Pronome maschile, molto usitato nelle più antiche scritture: si adopera nel primo caso del num. Del meno, in luogo di *egli*. Nel plurale a *Ellino*. Si accosta più al latino *ille*.” Cfr. N. TOMMASEO, B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, vol. II parte prima, Società L’Unione Tipografica Editrice, Torino 1965, p. 469.

¹⁵²⁸ Il riferimento al tedesco risulta legittimato dall’operazione di traduzione dal tedesco all’italiano e dall’italiano al tedesco cui Freud era stato impegnato nei giorni precedenti all’episodio riportato. Cfr. H. DAMISCH, *Le maître, c’est lui*, cit., p. 18.

¹⁵²⁹ *Ivi*, p. 36.

“un nom manque-t-il à sa place que le sujet bientôt s’y pointe - à moins que ce ne soit l’inverse et que le nom ne manque à sa place parce que se pointe le sujet¹⁵³⁰”

Tra Signorelli e Botticelli un soggetto emerge, prendendo coscienza di una condizione e rivendicando per sé una posizione in cui si dà la condizione stessa della riattivazione e del funzionamento interno all’opera. “Certes: - dice Damisch in chiusura del saggio - «Le maître c’est lui, SIGNOR/elli». Mais je dois, travaillant sur cette donne et oubliant la rime, advenir à la place qui m’est assignée. SIGN/OR/IO”¹⁵³¹.

Il Signo/io con cui si conclude il saggio del 2010 fa eco, e al tempo stesso rende ragione della *mise du sujet* con la quale Damisch aveva intitolato il testo del 1999. Signor/io e *mise du sujet* dicono in effetti una relazione con l’opera in cui lo spettatore sarà chiamato a dare prova della propria soggettività; una relazione che deriva da tale investimento la condizione e il presupposto della sua stessa esistenza, e in cui si iscrive la possibilità per il soggetto di reperirsi in quanto tale. Proprio in questa *mise en jeu* andrà ricercata la possibilità per il soggetto non di reperire il suo posto, quanto piuttosto di reperirsi come tale al cospetto delle opere, siano esse le opere di quell’arte contemporanea che, come si è visto, se non esclude a priori il *locus* ne rende problematica l’identificazione, o prodotti di quell’arte classica che ne presupponeva, e a volte rendeva manifesta, la posizione. Il reperimento di cui si intende individuare i termini di possibilità non è infatti un problema di posizione, quanto piuttosto di funzione. La possibilità di reperirsi deriverà in effetti dalla capacità del soggetto di esercitare la propria

¹⁵³⁰ H. DAMISCH, *Le maître, c’est lui*, cit., p. 31.

¹⁵³¹ *Ivi*, p. 37. Il rapporto dialettico “io-elli” indicato da Damisch trova esplicitazione visiva nelle pareti della stessa cappella. Nel margine sinistro della scena del Regno dell’Anticristo troviamo infatti l’autoritratto dell’artista rappresentato nell’atto di guardare lo spettatore. La figura assolve la funzione del commentatore teorizzata da Alberti, qualificandosi come metafigura della ricezione della rappresentazione nella rappresentazione stessa. Oltre a introdurre lo spettatore nell’*istoria*, tale figura costituisce però l’emblema del rapporto dialettico che l’opera stabilisce con lo spettatore. In questo senso aveva colpito Freud, e nello stesso modo la intende Damisch. La frontalità dello sguardo invita infatti l’osservatore non solo a guardare, ma a rispondere a uno sguardo; non solo a entrare nella scena narrata, ma a dare prova di quella *mise en jeu* necessaria alla riattivazione del meccanismo interno all’opera. Cfr. *Ivi*, p. 30.

funzione, di investirsi in quanto tale, mentre sarà questo stesso esercizio a garantire allo spettatore la propria qualità di soggetto¹⁵³².

Si dà qui uno dei punti nevralgici dell'iconologia analitica. Se *mise du sujet* e *regard d'aujourd'hui* costituiscono le condizioni della ricerca descritta dallo studioso, è nella dinamica interna a quest'ultima che si dà una possibile soluzione del quesito dal quale abbiamo fatto procedere le nostre indagini. La relazione attiva con l'opera costituirà la condizione per il *surgissement* dell'immagine nell'opera, mentre la catena di associazioni, la *tresse* di immagini che essa sarà in grado di riprodurre nell'inconscio dello spettatore sarà all'origine del *surgissement* di quest'ultimo come soggetto, o meglio del *surgissement* del soggetto dell'inconscio.

Si capisce in questo senso per quale motivo Damisch saluti l'iconologia analitica quale viatico per l'entrata del significante in pittura¹⁵³³. L'immagine nel quadro che un rapporto analitico con l'opera farà emergere, e ancora di più la catena di immagini di cui la stessa immagine sarà l'origine, svolge una funzione molto simile a quella che Lacan attribuisce al significante.

A Lacan occorre fare riferimento per comprendere il senso con il quale Damisch utilizza tale parola, e ancor di più il valore dello stesso nell'economia del pensiero dello studioso alsaziano. Lacan aveva dedotto il termine dalla linguistica di Saussure, reinterpretando in modo del tutto nuovo la *coupure* tra significante e significato che attraversa il segno, il rapporto che questi stabiliscono al suo interno, così come la loro rispettiva funzione.

¹⁵³² Anche in questo punto la riflessione di Damisch incontra quella di Marin. Nel saggio che apre la raccolta *Des pouvoirs de l'image* (1995) Marin riconduce l'essere dell'immagine alla sua forza, riconoscendo alla stessa tanto la capacità di presentificazione dell'assente, quanto, e forse soprattutto, quella di costruire il soggetto che guarda come sguardo. Il riconoscimento del potere come essenza dell'immagine fa eco alle indagini di Damisch circa l'origine del giudizio estetico (*Le jugement de Paris*), e l'analisi circa il carattere pulsionale che caratterizza la nostra relazione con le opere (*L'amour m'expose*). Il fatto che spetti alla stessa immagine istituire il soggetto, e tale costruzione passi attraverso lo sguardo rinvia diversamente alle analisi sull'oggetto quadro condotte da Damisch all'inizio degli anni Novanta, e ancora ai saggi analitici prodotti dallo stesso. Per entrambi gli studiosi l'immagine, l'opera ha una forza ed esercita un potere, mentre il soggetto si definisce come prodotto di una presentazione - di un'esposizione, direbbe Damisch - dalla quale dipende la possibilità per lo spettatore di scoprirsi soggetto di uno sguardo. Cfr. L. MARIN, *Des pouvoirs de l'image*, Seuil, Paris 1995, pp. 12-13.

¹⁵³³ H. DAMISCH, *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, cit., p. 180

Il significante che Saussure considerava come parte integrante del segno e collegava in modo diretto e necessario al significato interno allo stesso; il significante che riceveva dal significato il suo senso, e in unione a questo garantiva la funzione di comunicazione propria del segno; quello stesso significante diviene per Lacan veicolo autonomo e supremo. Si parla di supremazia del significante e attraverso questo si definisce l'apertura e il superamento della nozione di segno elaborata da Saussure.

Sottratto dal rapporto biunivoco che lo legava al significato, e scisso da qualsiasi dinamica del segno, il significante svolge la sua funzione e svela la sua natura, oltre e più che nella sua indipendenza, in una catena di significanti, potenzialmente infinita, al termine della quale non vi è né un significato, né un pensiero, ma il soggetto dell'inconscio che proprio da questa catena riceve la sua determinazione. Come spiega Lacan, un significante è ciò che fa segno a un altro segno, la loro relazione non essendo finalizzata a nessuna comunicazione. Il significante non potrà essere definito se non da un altro significante, e, cosa per noi più importante, spetterà a questa catena di significanti determinare il soggetto¹⁵³⁴.

Risulta difficile, a questo punto, non riconoscere le analogie tra il significante di cui parla Lacan e la natura, come la funzione dell'immagine proposta da Damisch nell'iconologia analitica. L'immagine nel quadro che un rapporto analitico con l'opera lascerebbe emergere, e ancor di più la *tresse* di immagini che questa sarebbe in grado di determinare, funzionano infatti come una catena di significanti al termine dei quali non c'è il significato dell'opera, ma il soggetto dell'inconscio, o meglio - non potendo questo esser dato nella sua interezza - una sfaccettatura dello stesso. Come dimostrano i saggi dedicati alla *Madonna del parto* e alla cappella di Orvieto, lo spettatore deriverà da tale catena di significanti la possibilità di prendere coscienza di un aspetto del suo soggetto inconscio, mentre passerà attraverso tale consapevolezza la possibilità di reperirsi nell'opera.

I saggi relativi alla fase analitica della produzione dello studioso confermano dunque in termini nuovi l'insofferenza di Damisch per alcuni aspetti della semiotica. Il recupero dell'accezione lacaniana del significante, come

¹⁵³⁴ J. P. CLERO, *Dictionnaire Lacan*, Ellipses éd., Paris 2008, pp. 216-220; 225-228.

dell'opposizione alla struttura saussuriana del segno che tale nozione reca in sé, ribadiscono infatti l'insofferenza nei confronti di un rapporto significante-significato e una relazione di segno di cui lo studioso aveva già denunciato l'insufficienza. In questo senso l'iconologia analitica conferma, attraverso termini nuovi e su nuove basi, quanto Damisch aveva sostenuto, vent'anni prima, in relazione al dibattito circa una possibile semiotica della pittura.

A una semiotica della pittura che nella categoria dell'ipoicona sintetizzava la volontà di oltrepassare i confini del segno, e nell'ipotesi di una modalità di significazione psicosomatica indicava un superamento dei limiti del pensiero concettuale, fa eco un'iconologia analitica che al sovvertimento della dinamica interna al funzionamento del segno unisce il disvelamento, al di sotto del pensiero concettuale, del carattere informe del desiderio. L'accezione lacaniana del significante mostra infatti la possibilità di un significante senza significato, mentre passa attraverso il contatto con la psicoanalisi in generale l'accettazione di quei pensieri che non derivano da ciò che siamo soliti definire attività psichica cosciente, quanto piuttosto dal desiderio. Un desiderio, ci dice Lacan, che corre come un furetto, che vedremo apparire e sparire come un trucco, e di cui non sapremo dire con esattezza se esso appartenga al dominio del conscio o dell'inconscio, né quale sia l'oggetto della sua mancanza¹⁵³⁵.

Se attraverso la categoria dell'ipoicona Damisch aveva dunque indicato alla storia dell'arte la possibilità di considerare lo spessore materico in cui la pittura dice la sua verità, il riferimento all'accezione lacaniana della categoria del significante dice la volontà di aprire la strada alla considerazione di uno spessore di altra natura, di natura mnemonica. Tutto ciò conferma la coerenza della posizione di Damisch rispetto alla semiotica, la volontà, più volte manifestata, di indicare alla disciplina storico-artistica nuovi campi d'indagine, così come l'attenzione critica con la quale questi non ha cessato di guardare alle altre discipline.

Il passaggio attraverso la psicoanalisi dice in effetti l'attenzione per un significante che, sebbene diverso da quello materico, condivide con quello la capacità di aprire la storia dell'arte alla considerazione di nuovi oggetti.

¹⁵³⁵ H. DAMISCH, *Le maître, c'est lui*, cit., p. 34.

Si noterà a tal riguardo che, mentre il significante pittorico, inteso come *surplus* di materia, funzionava quale elemento di scarto tra l'iconografia e una possibile semiotica della pittura, l'accezione analitica dello stesso termine (il significante) si pone al centro di una ricerca (iconologia analitica) che alla stessa iconologia, con la quale condivide proprio nome, mostra nuovi campi d'indagine¹⁵³⁶.

Le due categorie provano in questo senso l'interesse dello studioso per nuovi oggetti, così come l'attenzione dello stesso nei confronti di discipline (semiotica, psicoanalisi, antropologia, filosofia) capaci non solo di gettare nuova luce sull'oggetto artistico, ma soprattutto di interrogarlo in modo nuovo e inaspettato.

Proprio nel rapporto con discipline esterne alla storia dell'arte, e spesso di recente formazione, si dà - come indicato all'inizio di questa tesi - uno dei caratteri precipui, se non *il* carattere, della ricerca condotta dallo studioso. Senza rifiutare le possibilità ermeneutiche offerte dalle nuove scienze, né limitarsi alla mera applicazione di categorie elaborate in altri campi d'indagine, Damisch ha saputo guardare a queste discipline con la consapevolezza critica di chi riconosce lo scarto e ne sfrutta la potenzialità. Utilizzate *de biais* piuttosto che in modo frontale, queste hanno permesso allo studioso di considerare l'oggetto artistico sotto nuovi punti di vista; oggetto più che strumento d'indagine, esse hanno inoltre trovato nell'arte spunti di riflessione, nonché di vera e propria *mise en question*. Proprio dal confronto tra l'oggetto artistico e le discipline a essa esterne, e soprattutto dalla misura dello scarto sono derivate riflessioni utili per entrambe: l'arte ne ha dedotto l'indicazione di nuovi ambiti di ricerca, beneficiando delle prospettive oblique aperte dagli strumenti analitici a essa esterni; questi hanno diversamente dedotto dal confronto con l'oggetto artistico una interrogazione funzionale alla rivisitazione di alcuni assunti propri delle discipline dalle quali erano tratti.

Tutto ciò fornisce un'ulteriore giustificazione al titolo scelto per la nostra ricerca. Se abbiamo tentato di considerare il profilo dello studioso da una prospettiva obliqua non è infatti solo perché Damisch ha attraversato nella sua formazione diverse discipline, e il suo pensiero è frutto dello

¹⁵³⁶ Si noterà in questo senso come la ricerca di Damisch si muova lungo le due direzioni, semiotica e psicanalitica, che Meyer Schapiro aveva già mostrato all'iconologia.

spostamento ermeneutico stimolato da tale attraversamento, ma anche perché ciò che emerge dalle sue pagine è un invito costante a considerare *de biais* tanto l'arte, quanto le categorie atte ad analizzarla, diffidando sempre dalle illusioni di completezza derivanti da una visione frontale e un'applicazione diretta.

Conclusioni

Trarre le conclusioni di un lavoro che ha quale oggetto Hubert Damisch è quantomeno difficoltoso. Le linee chiuse delle conclusioni si oppongono al profilo frastagliato dello studioso, mentre la vocazione sintetica e la qualità dimostrativa delle stesse risultano estranee alla natura della ricerca. Rinunciando a qualsiasi vocazione di esaustività, la ricerca ha mirato in effetti a tratteggiare alcuni aspetti del pensiero dello studioso, senza cedere alla tentazione di imbrigliare lo stesso entro i margini di una corrente o di un'etichetta.

In particolare, si è tentato di mettere in evidenza il rapporto che Damisch intrattiene con l'arte, cercando di rendere ragione del suo interesse per l'arte, della sua prossimità con l'arte e gli artisti contemporanei, e ancora del suo peculiare modo di fare storia dell'arte.

Un'attitudine che potremmo definire visiva sembra aver indotto Damisch a scegliere l'arte quale campo d'indagine privilegiato, e ancora, o forse addirittura prima, a fare della stessa l'interlocutore delle sue riflessioni. Questa tendenza, che corre *en dessous* lungo tutta la sua produzione e della stessa costituisce un elemento di continuità, risulta particolarmente evidente nei primi e negli ultimi testi dello studioso. I saggi ripubblicati nella raccolta *Ruptures/Cultures*, e quelli più recenti, posti sotto l'egida dell'iconologia analitica, mostrano in effetti un dialogo con l'arte all'interno del quale si gioca rispettivamente l'esplicitazione di riflessioni di carattere teorico-antropologico e la possibilità di portare alla coscienza pensieri repressi o ricordi dimenticati. La qualità biunivoca di tale rapporto distingue il lavoro di Damisch da quello di molti filosofi che si occupano di arte, mentre è la stessa relazione a porre lo studioso al riparo dall'accusa di aver applicato all'arte le categorie della psicoanalisi. L'arte non serve infatti a Damisch per illustrare teorie, fossero queste filosofiche, psicoanalitiche o semiotiche. Nelle sue pagine, l'arte non è né mera illustrazione, né campo sul quale dimostrare o rendere evidenti assunti elaborati attraverso le logiche del concetto. Proprio qui si gioca in effetti un aspetto fondamentale del pensiero dello studioso. Se Damisch pensa anche attraverso l'arte, o meglio riconosce

nell'arte l'interlocutore privilegiato per le sue indagini - da qui la sua costante prossimità con gli artisti -, le sue ricerche sono tutte illuminate dalla consapevolezza che vi è un pensiero al lavoro nell'arte e questa partecipa secondo modalità che le sono proprie all'orizzonte della conoscenza. Tale consapevolezza, unita al rispetto per la dimensione visiva delle opere e il loro specifico modo di significare, costituisce uno degli assi fondamentali della ricerca dello studioso, e soprattutto uno dei lasciti più importanti del suo contatto con l'arte contemporanea. Se Damisch trova in effetti nell'arte contemporanea l'interlocutore più prossimo alla sua sensibilità visiva, e questa veicola in alcuni casi l'esplicitazione di tematiche di suo interesse, è la stessa arte contemporanea, quella vista nei musei e frequentata negli ateliers degli artisti, a fornire allo stesso alcuni degli strumenti teorici che restano alla base delle sue ricerche.

L'arte contemporanea costituisce in effetti un altro elemento di continuità nella ricerca dell'autore e un punto di riferimento imprescindibile. Dal saggio su Mondrian della fine degli anni Cinquanta a quelli dedicati allo stesso artista olandese all'inizio degli anni Novanta, passando attraverso i testi che Damisch dedica a Pollock e Dubuffet, Newman o Cy Twombly, la produzione dello studioso testimonia un interesse costante per l'arte contemporanea. Proprio a quest'ultima sembra possibile ricondurre l'educazione visiva e la formazione teorica dello studioso. Deriva dall'arte contemporanea la consapevolezza dell'esistenza di una *table sous le tableau*, così come l'esperienza di quel *surplus* di materia in cui si gioca la verità della pittura; consapevolezza che l'arte mostra e soprattutto significa al di qua delle modalità di segno e significato con le quali siamo soliti lavorare, e la logica concettuale non costituisce che una delle possibilità con le quali l'uomo è solito strutturare il suo rapporto con il mondo.

A queste consapevolezze occorre fare riferimento per comprendere la posizione semiotica assunta dallo studioso. I saggi che Damisch dedica all'arte contemporanea, in particolare quelli raccolti nel testo edito nel 1984, si rivelano in questo senso particolarmente utili. Essi mostrano infatti l'origine di quelle consapevolezze di cui le otto tesi espresse nel 1974 forniscono l'esplicitazione teorica. L'analisi del testo *Fenêtre jaune cadmium* ha avuto in questo senso una triplice funzione, permettendoci di

individuare i presupposti visivi e teorici della posizione semiotica dello studioso, di rendere ragione dei rapporti complessi che Damisch intrattiene con la semiotica e i semiotici in generale, ma anche, e forse soprattutto, di individuare alcuni capisaldi del suo modo di fare storia dell'arte.

In questo senso, la ricerca ha dimostrato la validità della prospettiva adottata. L'analisi della posizione semiotica di Damisch ci ha permesso infatti di toccare alcuni punti nevralgici della storia dell'arte che l'autore conduce, consentendoci di comprendere sia per quale ragione lo studioso rifiuti per sé e per la sua produzione l'etichetta della semiotica, sia per quale motivo la storia dell'arte italiana faccia spesso riferimento a quest'ultima per qualificare la sua ricerca. Se quest'ultima lo definisce come un semiotico, non è infatti solo perché associa il suo pensiero a quello della semiotica, ma anche e forse soprattutto perché la storia dell'arte che Damisch conduce altera alcuni dei canoni tradizionali della disciplina. In questo senso, l'etichetta dice meno di Damisch di quanto non dica di se stessa, o meglio del bisogno che ne è all'origine. Piuttosto che descrivere il pensiero di Damisch, foss'anche a partire da un tratto attraverso un procedimento metonimico, l'etichetta alla quale la storia dell'arte italiana è solita fare riferimento dice piuttosto il suo imbarazzo nei confronti della storia dell'arte che Damisch conduce.

Le indagini che Damisch sviluppa in quanto storico e filosofo dell'arte risentono infatti della sua attitudine visiva, e si nutrono sia delle coordinate teoriche che gli derivano dal substrato filosofico dei suoi studi, sia delle consapevolezze maturate a contatto con l'arte e gli artisti contemporanei. Deriva dall'attitudine visiva la tendenza a pensare con l'arte e a rintracciare nel contatto con la stessa la possibilità di esplicitare riflessioni di ordine teorico-antropologico, se non addirittura esistenziale. Il substrato filosofico della sua formazione lo conduce diversamente a interrogare l'arte a partire da problemi teorici destinati a superare le frontiere e le direzioni tradizionalmente attribuite al concetto di storia. Passa diversamente attraverso il contatto con l'arte contemporanea la disponibilità di Damisch a considerare oggetti e modalità di significazione ai quali la vocazione linguistica e la tradizione rappresentativa ci avrebbero resi insensibili. Damisch apre in effetti la storia dell'arte alla considerazione di oggetti e

modalità di significazione estranee al segno e al senso, al di qua dei termini di riconoscibilità e significazione con i quali siamo soliti lavorare e a partire dai quali la stessa disciplina è solita strutturare le sue analisi.

Si capisce al termine dell'indagine per quale ragione Damisch non è un semiotico e la stessa semiotica faccia fatica ad annoverarlo tra i suoi ranghi. La sua posizione marginale, ben più scomoda della mera contrapposizione, non deriva infatti da una rigida opposizione alla disciplina, da un rifiuto, o ancora dal mancato riconoscimento dei benefici che un cauto utilizzo dei suoi strumenti avrebbe potuto arrecare alla ricerca storico-artistica. Damisch non è un semiotico perché lavora con concetti che oltrepassano i margini, e in alcuni casi riducono la pertinenza di alcune delle categorie con le quali è solita lavorare la disciplina. Che Damisch non rifiuti a priori la semiotica lo dimostrano le tesi espresse nel 1974, in cui lo studioso si interroga circa la possibilità di un'eventuale semiotica della pittura, e non manca di riconoscere i benefici che la nuova disciplina avrebbe potuto recare alla stessa ricerca storico-artistica. Ciononostante il rapporto dello studioso con la disciplina resta problematico. Lo conferma il rapporto, tutt'altro che piano, che questi intrattiene con i semiotici. Se abbiamo proposto di avvicinare il rapporto tra Damisch e i semiotici a quello che stabiliscono tra loro due rette parallele, è proprio perché le loro indagini, quand'anche apparentemente affini, muovono da presupposti e hanno obiettivi diversi, disvelando la natura incolmabile dello scarto che li divide.

Si rivela prezioso, in questo senso, il confronto con la scuola di Parigi. Sebbene infatti le direttrici di ricerca di quest'ultima si rivelino in alcuni tratti affini a quelle auspiccate dallo studioso alsaziano, un'analisi approfondita dei testi rivela l'esistenza di divergenze insanabili. Tale scarto risulta particolarmente evidente una volta che si passi a considerare le ricerche che Damisch e i semiotici della scuola di Parigi dedicano all'arte realmente astratta o informale. Il confronto tra le posizioni rende infatti evidente la diversità degli obiettivi e dei presupposti propri delle due ricerche, permettendo di misurare l'entità e definire la natura dello scarto che caratterizza la relazione tra Damisch e la semiotica. Si colloca nell'economia di tale confronto la breve parentesi dedicata alle posizioni di Umberto Eco. Il riferimento alle pagine che lo studioso italiano dedica

all'informale si rivela in questo senso doppiamente utile: oltre a riprendere il confronto tra Damisch e i semiotici, misurando tale rapporto su un oggetto, come l'informale, che fa eco all'arte realmente astratta sulla quale ci è sembrato di poter misurare lo scarto tra le ricerche dello studioso alsaziano e quelle condotte dai semiotici della scuola di Parigi, tale riferimento fornisce un passaggio al contesto italiano. Il riferimento si rivela particolarmente utile, giacché dimostra come la semiotica entro la quale la storia dell'arte italiana tende a collocare Damisch accolga con difficoltà al suo interno, e non senza remore, le posizioni elaborate dallo studioso. Lo dimostra il silenzio con cui Omar Calabrese sceglie di trattare le *Otto tesi* nella prefazione alla raccolta che ne propone la traduzione italiana¹⁵³⁷, e ancora la difficoltà della semiotica italiana di accettare il superamento dei margini del segno e la rottura del binomio significante-significato proposto da Damisch. Respinto ai margini della storia dell'arte e difficilmente accettato dalla stessa semiotica italiana, Damisch si trova paradossalmente a vivere nell'intervallo tra due discipline, ossia nello spazio che più gli compete. Se infatti c'è qualcosa di vero nel modo in cui la cultura italiana, semiotica come storico-artistica, ha recepito il lavoro dello studioso, questa risiede nella marginalità in cui pone Damisch, o meglio nell'impossibilità di collocarlo entro i confini di un campo disciplinare ben definito. Abituato a mettere in prospettiva discipline diverse, Damisch in effetti ha fatto di questa posizione al limite il suo margine di manovra; l'intervallo a partire dal quale guardare e far dialogare la storia dell'arte e la semiotica, facendo delle categorie della seconda una risorsa per la prima e degli oggetti della prima il banco di prova sul quale misurare le certezze della seconda. Senza limitarsi a una disciplina, o aderire alle soluzioni metodologiche proposte da

¹⁵³⁷ Nel saggio che introduce alla raccolta Calabrese descrive tutti i saggi che vi sono pubblicati ad esclusione di quello di Damisch. Il silenzio non sembra essere casuale. Mentre gli altri saggi contengono infatti un'applicazione delle categorie semiotiche alla pittura, rappresentando dunque la prova di una semiotica della pittura di cui sembra già lecito parlare, il testo di Damisch mira a valutare la legittimità e la specificità di una semiologia della pittura. Come abbiamo dimostrato, si tratta di un testo che ne interroga l'utilità; che misura la sua legittimità epistemologica sulla possibilità di applicare alla pittura alcune delle categorie care alla semiotica, e che proprio sul superamento di queste ultime sembra individuare le condizioni necessarie alla fondazione della stessa semiotica della pittura. Questo spiegherebbe la scelta di Calabrese di non analizzare il saggio, il cauto silenzio con il quale avvolge il testo dicendo al tempo stesso l'imbarazzo e la necessità di celare le faglie aperte dal testo all'interno della raccolta. O. CALABRESE, *Introduzione. Semiotica della pittura. Riflessioni sullo stato dell'arte, e qualche ulteriore proposta*, in *Semiotiche della pittura*, cit., pp. 1-29.

una corrente, Damisch ha preferito attraversarne diverse, facendo di tale attraversamento e del continuo dialogo tra le discipline il presupposto necessario all'apertura di nuovi assi di ricerca.

Come dimostra il titolo della sua ultima raccolta e quello scelto da Damisch per l'elogio funebre pubblicato su "Le Monde", l'attraversamento disciplinare caratterizza il pensiero e il *modus operandi* dello stesso Louis Marin. Oltre a dimostrare la prossimità tra i due studiosi, la nostra ricerca ha mirato in questo senso a definire in termini più corretti la posizione di Marin: una posizione che la cultura italiana - in questo caso la storia dell'arte e la semiotica sembrano essere concordi - tende a collocare nel dominio della semiotica, ma che rispetto alla stessa mostra tutta la sua indipendenza. I due obiettivi enucleati sono in realtà strettamente connessi. La dimostrazione della prossimità dei due studiosi passa in effetti attraverso l'analisi della tensione iscritta all'interno dei testi più semiotici di Marin, e ancora attraverso la descrizione del percorso di emancipazione e progressiva messa in discussione di alcune posizioni semiotiche alle quali lo stesso non aveva mancato di aderire. Rispetto a Damisch, la posizione di Marin si rivela in effetti più marcatamente semiotica. Proprio questa più facile definizione ha permesso probabilmente ai testi di Marin di godere in Italia di una ricezione, se non completa, sicuramente più ampia di quella di cui è stata oggetto la produzione di Damisch¹⁵³⁸. Ciononostante, vincolare in modo troppo stretto il pensiero di Marin alla semiotica significa scegliere di non considerare lo spostamento compiuto dallo studioso nel corso della sua attività; significa ignorare lo scarto che intercorre tra i testi degli anni Sessanta/Settanta, che più risentono dell'impostazione semiologica, ma che già contengono elementi che ne compromettono la stabilità, e quelli, della fine degli anni Ottanta, all'interno dei quali si ravvisa, più che la negazione delle posizioni precedentemente assunte, l'esplicitazione degli elementi di tensione che ne minavano la stabilità, nonché la rivisitazione, alla luce degli

¹⁵³⁸ Benché la traduzione dei testi di Marin in italiano conti soli due titoli (*Della rappresentazione*, Meltemi 2001; *Opacità della pittura*, Usher 2011), il pensiero dello studioso sembra essere penetrato in modo più consistente nel contesto culturale italiano, e quest'ultimo essersi dimostrato sempre più interessato alla produzione di questo autore. In tal senso, occorre riconoscere alla raccolta *Della rappresentazione* il merito di aver contribuito a fornire una significativa rappresentazione del suo pensiero, contribuendo a divulgare la produzione dello studioso anche al di là dell'ambito semiotico - che, occorre riconoscerlo, ne ha veicolato la conoscenza sul suolo italiano.

stessi, di alcune certezze della disciplina. Disconoscere tale percorso vuol dire in effetti non considerare i punti nei quali Marin ha posto in discussione alcuni capisaldi della semiotica, ma soprattutto ha indicato alla stessa nuove prospettive di ricerca.

Se esiste in effetti un progetto al quale Marin e Damisch (i cui oggetti sono sempre stati molto diversi) hanno lavorato insieme, è proprio quello che li ha visti impegnati al superamento delle frontiere disciplinari e dei vincoli metodologici; che li ha portati a far dialogare i domini del sapere, derivando proprio dagli scambi e degli scarti che questi stabiliscono tra loro la possibilità di superare assiomi e aprire nuovi margini di manovra. In questo senso, Damisch e Marin hanno contribuito a ridisegnare il fondo della cultura francese. Come accade nelle *Guaches* di Hourloupe di Jean Dubuffet, il loro pensiero ha vanificato la funzione dei contorni, costringendo le discipline a rivedere la certezza delle proprie forme, la stabilità del proprio *locus* epistemologico, così come le relazioni che ognuna di esse stabilisce con le forme vere o presunte delle altre discipline. L'azione congiunta della loro produzione e del loro insegnamento, unitamente all'effetto prodotto dall'assorbimento indiretto del loro pensiero, hanno contribuito in effetti a trasformare un fondo culturale all'interno del quale, come nelle opere succitate dell'artista francese, nuove figure si definiscono e nuove problematiche vengono in superficie.

A tal proposito sembra lecito domandarsi in quale modo una maggiore e una più corretta ricezione del pensiero dei due studiosi sul suolo italiano potrebbe contribuire a ridefinire il fondo culturale dello stesso; quali trasformazioni vi determinerebbe, in quale modo e in quali punti questo ne sarebbe trasformato. La conoscenza del pensiero, la frequentazione dei testi e il progressivo assorbimento del *modus operandi* proprio dei due autori indurrebbero con molta probabilità la storia dell'arte a guardare con meno circospezione le altre discipline, a concedere uno spazio maggiore a problemi di natura teorica, così come a riconsiderare alcuni dei criteri d'indagine con i quali essa è solita lavorare. In un campo come quello della semiotica - quello che ad oggi si è mostrato più attento al pensiero di questi autori - una migliore considerazione del pensiero dei due studiosi porterebbe un *bouleversement* e un'apertura di cui occorrerebbe saper accettare i rischi.

Un'analisi più complessa del pensiero di Marin, e un assorbimento delle riflessioni di Damisch capace di rompere i contorni entro i quali la disciplina ha limitato fino ad oggi la sopravvivenza all'interno del suo campo, non potrebbe infatti non modificare il fondo della disciplina, o quanto meno indurla a una rivisitazione di alcune delle proprie certezze.

L'analisi del pensiero di Damisch, e, in misura minore, di Marin, che la tesi si propone di offrire, non esaurisce tuttavia in sé la sua funzione. Se la descrizione del pensiero e l'analisi della produzione dei due studiosi costituisce infatti l'oggetto e l'obiettivo della ricerca, essa contiene gli elementi necessari al suo superamento. Questa rappresenta in effetti la base per un'analisi che miri a valutare il ruolo svolto dai due autori nell'economia di una ricerca sulle immagini che supera i confini territoriali francesi e giunge fino alle più recenti proposte teoriche.

In particolare, potrebbe rivelarsi interessante valutare se, e in quale modo, le ricerche di Damisch e Marin abbiano partecipato alla realizzazione della svolta iconica o *pictorial turn* teorizzata alla metà degli anni Novanta. Tale contributo dovrebbe essere considerato sia nel contesto francese, sia in relazione a quei paesi con i quali i due studiosi hanno avuto contatto e all'interno dei quali il loro pensiero ha avuto maggiore accoglienza. Nel primo caso, si tratterà di considerare in quale modo questi abbiano aperto tale direzione d'indagine all'interno del contesto storico-culturale nel quale si sono formati e hanno svolto gran parte della loro attività. Tale indagine permetterebbe di ricollocare i due studiosi nel loro fondo, offrendo la possibilità di misurare sia la carica innovativa dei contenuti proposti, sia le trasformazioni realizzate all'interno dello stesso *milieu*. In un contesto dominato dalla linguistica di Saussure, all'interno del quale la semiotica andava ancora sotto il nome di semiologia, e questa dichiarava in tale dizione la propria subordinazione al linguaggio, Damisch e Marin hanno condotto studi che, tanto nella scelta degli oggetti quanto nella modalità d'analisi adottata, danno prova di una trasformazione che partecipa alla realizzazione della svolta descritta da W. J. T. Mitchell e Gottfried Boehm.

Il riconoscimento dell'arte quale luogo specifico del pensiero (*ça pense dans l'art*), gli studi di Damisch sulla forma *grille/échiquier* e il paradigma prospettico, e ancora le indagini che Marin dedica alla rappresentazione

testimoniano un'attenzione per i regimi scopici di cui la nostra epoca, a detta di Mitchell, avrebbe preso coscienza¹⁵³⁹. Allo stesso modo, le posizioni semiotiche espresse da Damisch all'inizio degli anni Settanta e quelle progressivamente esplicitate da Marin nel decennio successivo, le indagini condotte dal primo sul grafo pittorico nuvola e quelle del secondo circa le qualità enunciative dei dispositivi rappresentativi, e ancora le ricerche di entrambi circa il rapporto immagine-testo, contengono molti degli elementi sui quali ritorneranno Mitchell e Boehm. Le ricerche dei due studiosi francesi anticipano e, in parte, realizzano il superamento di quel *linguistic turn* nel quale sia Mitchell sia Boehm concordano nel riconoscere uno dei tratti fondamentali della svolta; riaffermano l'autonomia semantica e il valore euristico in cui Boehm riconosce uno degli aspetti più importanti del ritorno delle immagini, testimoniando di quel cambiamento di prospettiva che, secondo Mitchell, avrebbe indotto le discipline che si occupano del visivo a prendere coscienza della testorialità delle ermeneutiche e delle semiotiche contemporanee¹⁵⁴⁰.

Come la nostra ricerca lascia intuire, e una lettura degli autori più recenti sembra confermare, le indagini condotte da Marin e Damisch contengono in effetti molti dei caratteri ai quali Boehm e Mitchell fanno riferimento per indicare la svolta in direzione iconica.

Una ricerca che intenda partecipare alla scrittura della genesi della scienza delle immagini cui la svolta iconica apre la strada, e di cui costituisce il presupposto, non potrà dunque non considerare il ruolo svolto dai due studiosi. Un'analisi di questo tipo non mirerebbe ovviamente a rintracciare filiazioni, né ad accentuare le analogie al di là della verisimiglianza e della correttezza storica. Questa dovrebbe piuttosto misurare le trasformazioni determinate dai due studiosi nel contesto francese¹⁵⁴¹, cercando di valutare

¹⁵³⁹ W. J. T. MITCHELL, *Scienza dell'immagine*, in *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Due Punti, Palermo 2008, p. 8.

¹⁵⁴⁰ M. COMETA, *Postfazione*, in W. J. T. MITCHELL, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Due Punti, Palermo 2008, p. 199.

¹⁵⁴¹ Relativamente al contesto francese, potrebbe essere interessante valutare se, e in quale misura, il ritorno dalle immagini al quadro proposto da Damisch e la polemica condotta dallo stesso nei confronti di un'estetica dell'immaginario abbia aperto la strada alla critica di Didi-Huberman contro la vocazione neoplatonica della storia dell'arte. Il testo *Devant l'image*, pubblicato nel 1992, espone in effetti un'analisi che si colloca nella faglia aperta dallo studioso alsaziano, mentre il saggio pubblicato nel 1985, *La peinture incarnée*, trae la sua ispirazione da riferimenti testuali mediati dallo stesso Damisch. Sebbene precedente, quest'ultimo testo si presenta come la *pars costruens* di una ricerca cui l'analisi contenuta

in un secondo momento il contributo offerto dagli stessi alla realizzazione della svolta iconica teorizzata alla metà degli anni Novanta.

La svolta iconica di cui parla Boehm e il *pictorial turn* enunciato da Mitchell, più che proposte, costituiscono, in effetti, delle constatazioni. In virtù dello scarto temporale e della distanza intellettuale di cui godono, i saggi dei due autori raccontano infatti una trasformazione che gli stessi Damisch e Marin contribuirono a realizzare. L'intervallo tra il ritorno al quadro proposto da Damisch nel 1958 e la svolta iconica - o *pictorial turn*, di cui parleranno da una parte all'altra dell'Atlantico i due studiosi alla metà degli anni Novanta - corrisponde in effetti alla distanza che intercorre tra l'indicazione di una possibile direzione di ricerca e lo sguardo teso all'analisi di un cambiamento avvenuto.

Una ricerca che intenda indagare il contributo offerto dei due studiosi francesi nell'economia di tale svolta richiede ovviamente il rinvenimento di basi storiche che ne giustifichino la legittimità e ne supportino il divenire. Il carattere storico della ricerca e la verisimiglianza della stessa passano in effetti attraverso la possibilità di individuare, accanto alle analogie e al di là delle tendenze apparentemente affini, elementi che provino la connessione e ne legittimino l'indagine.

Nel saggio *Il ritorno delle immagini*, che apre la raccolta *Was ist ein Bild?*, Boehm cita quali presupposti teorici della svolta iconica studiosi ai quali Damisch deve la sua formazione. I riferimenti alla filosofia di Nietzsche, Wittgenstein e Kant si intrecciano al riconoscimento dell'apporto dato dalla fenomenologia di Merleau-Ponty, dalla psicoanalisi di Lacan, e ancora dalle ricerche storico-artistiche di Schapiro. Mentre i primi fanno parte delle letture di Damisch, e, anche quando non direttamente citati, definiscono l'ossatura dei suoi testi, i secondi costituiscono studiosi a contatto con i quali Damisch ha formato la sua mente ed educato il suo modo di lavorare. Sebbene, dunque, Boehm non citi Damisch, e quest'ultimo non faccia parte dei suoi riferimenti bibliografici, Boehm riconduce la svolta iconica a

nel primo testo fornisce la giustificazione teorica. In un caso come nell'altro i riferimenti e, soprattutto, i debiti nei confronti della ricerca di Damisch sembrano evidenti: l'oggetto al centro del saggio del 1985 deriva e si nutre di riferimenti testuali prossimi a quelli dello studioso alsaziano, mentre l'analisi contenuta nel testo più recente conferisce legittimità teorica e solide basi storiche a molte delle esigenze che Didi-Huberman doveva aver mediato dall'insegnamento di Damisch e Marin.

studiosi ai quali Damisch deve la sua formazione. Tra l'apertura teorica cui questi autori avrebbero fornito i presupposti teorici e la svolta iconica descritta da Boehm, sarebbe dunque giusto e opportuno - giusto da un punto di vista storico e opportuno nell'ottica di una ricostruzione - collocare e considerare il lavoro svolto dallo studioso alsaziano.

L'opportunità dell'indagine non è minore qualora si passi a considerare il *pictorial turn* di cui parla Mitchell. Sebbene le indagini di Damisch e Marin condividano con quelle di Boehm un interesse per i presupposti teorici e le indagini epistemologiche estraneo alla lettura americana, la possibilità di valutare il contributo offerto dai due studiosi francesi nel contesto statunitense non è priva di basi storiche. Damisch come Marin fanno parte infatti di quella cultura francese alla quale la cultura statunitense (in particolare la scuola di studi visuali dell'Università di Chicago) ha guardato con interesse. È lo stesso Mitchell a dichiarare il ruolo fondamentale svolto dagli studi di Foucault, Deleuze, Derrida nel superamento della linguistica e nell'apertura di una nuova metafisica dell'immagine¹⁵⁴². Sempre lui non esita a riconoscere il debito della cultura statunitense nei confronti di due studiosi come Damisch e Marin responsabili di aver indotto, accanto ai più diffusi interessi sociologici, una sensibilità per i problemi teorici fino a quel momento evitati¹⁵⁴³.

A questi legami vanno aggiunti i frequenti contatti di Damisch con gli studiosi americani, il suo insegnamento in alcune prestigiose università d'oltreoceano¹⁵⁴⁴, nonché la buona ricezione di cui i suoi testi sono stati oggetto negli anni¹⁵⁴⁵.

¹⁵⁴² W. J. T. MITCHELL, *Scienza dell'immagine*, cit., p.8.

¹⁵⁴³ *Ivi*, p. 21.

¹⁵⁴⁴ Dal 1963 Damisch ha risieduto a Yale a titolo di Focillon Fellow ed effettuato soggiorni regolari e più o meno prolungati nelle più grandi università e istituti di ricerca americani: Cornell, John Hopkins, Berkeley, Ucla, Getty Center, Harvard (Villa I Tatti a Firenze) Amico di lunga data di Meyer Schapiro, ha occupato la cattedra che porta il suo nome alla Columbia nel 1985, prima di essere nominato, nel 1996-1997, Kress Professor al Center for Advanced Study in Visual Arts della National Gallery a Washington. È stato inoltre insignito del titolo di dottore *honoris causa* dall'università di Chicago.

¹⁵⁴⁵ Sono stati tradotti e pubblicati i suoi testi fondamentali, mentre molti dei suoi saggi hanno trovato una nuova edizione in alcune riviste attente al suo pensiero. La rivista "October" gli dedicò nel 1985 un'ampia intervista per le voci di Yve Alain-Bois e Rosalind Krauss, mentre l'"Oxford Journal" ha dedicato allo stesso un numero monografico nel 2005. Cfr. H. DAMISCH, *The origine of perspective*, translated by J. Goodman, Cambridge Mass, MIT Press 1994; *The Judgement of Paris*, translated by J. Goodman, University of Chicago Press 1996; *Skyline. The narcissistic city*, Stanford University Press 2001; *A theory of cloud. Toward history of painting*, translated by J. Lloyd, Stanford University Press 2002; A

Lo stesso legame vale per Marin, i cui contatti con il contesto statunitense non sono meno importanti¹⁵⁴⁶, e la cui produzione ha trovato nello stesso un interesse sempre crescente¹⁵⁴⁷.

Alla luce di tali considerazioni potrebbe essere interessante valutare il ruolo svolto da Damisch e Marin nell'economia degli studi storico-artistici, e, più in generale, degli studi visuali statunitensi nel corso degli ultimi decenni. Accanto alla considerazione dell'attività di cui i due studiosi hanno dato prova in prima persona - il riferimento è a insegnamenti e conferenze - una simile indagine dovrebbe tentare di valutare l'azione, indiretta ma non per questo meno incisiva, prodotta dai loro testi. In questo caso si tratterà di considerare quali saggi siano stati pubblicati, su quali riviste e in quali anni; quali le reazioni prodotte dalla loro pubblicazione e i settori maggiormente influenzati dall'azione del loro pensiero.

La possibilità di analizzare la relazione tra le ricerche di Damisch e il *pictorial turn* espresso da Mitchell possiede un ulteriore motivo d'interesse e un punto d'appoggio supplementare se si considera la distinzione *image-picture* descritta dallo studioso americano. Mentre la svolta iconica di cui parla Boehm, infatti, annulla nell'immagine qualsiasi distinzione¹⁵⁴⁸, il *pictorial turn* di cui parla Mitchell mantiene al suo interno una distinzione tra il supporto e l'entità immateriale che vi viene alla luce prossima a quella avanzata da Damisch all'inizio della sua carriera. Pur non condividendo le

childhood memory by Piero della Francesca, translated by J. Goodman, Stanford University Press 2007; Y. BOIS, D. HOLLIER, R. KRAUSS, *A conversation with Hubert Damisch*, in "October", 85 (été 1998), pp. 3-17; "Oxford art journal", *Hubert Damisch*, vol. 28 (n. 2 2005).

¹⁵⁴⁶ Dal 1970 al 1977 Marin ha soggiornato e lavorato quasi ininterrottamente negli Stati Uniti. Sarà prima a San Diego, a Baltimore e alla Johns Hopkins nel 1974, alla Columbia e Montréal nel 1975-1976. Sono anni intensi, in cui, insieme a incontri con universitari americani come Fredric Jameson, Michael Fried o Joan De Jean, Marin ha l'occasione di approfondire il dialogo con studiosi che invita o ritrova nelle numerose sedi in cui ha insegnato: Michel de Certeau, Paolo Fabbri, Jean François Lyotard, Jean Baudrillard a San Diego, Michel Serres, Jean-Luc Nancy e Jacques Derrida a Baltimora e alla John Hopkins. Con la nomina nel 1977 a direttore dell'EHESS di Parigi la sua carriera divenne ufficialmente francese, ma continueranno ad essere frequenti i viaggi e le collaborazioni con gli Stati Uniti. Per un più ampio resoconto biografico dello studioso rinvio al testo *Signes, Histoire, Fictions: Autour de Louis Marin*. Textes réunis par Frédéric Pousin & Sylvie Robic. Paris, Éditions Arguments, 2003.

¹⁵⁴⁷ L. MARIN, *The semiotic of passion narrative*, Pittsburg 1980; *To destroy Painting*, University of Chicago press 1996; *Portrait of the king*, University of Minnesota Press, 1988; *Food for Thought*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1989; *Sublime Poussin*, Stanford University Press, 1999; *On representation*, Stanford University Press 2001.

¹⁵⁴⁸ La lingua tedesca non possiede due termini distinti utilizzando la stessa parola *bild* per rendere sia l'immagine astratta sia quella pittorica.

ragioni storiche che avevano indotto quest'ultimo a ribadire la necessità di rompere l'associazione quadro-immagine, la distinzione *image-picture* teorizzata da Mitchell ne ricalca la formula¹⁵⁴⁹ e ne esplicita i contenuti, aiutandoci a comprendere, più che l'attenzione di Damisch per il quadro, dell'interesse per l'immagine cui rende ragione, la sua ultima produzione. Se occorre dunque fare riferimento al contesto storico degli anni Cinquanta/Sessanta, all'opposizione di Damisch nei confronti di un'estetica dell'immaginario e una storia dell'arte disincarnata, per comprendere le ragioni che negli anni Cinquanta avevano spinto lo studioso a sostenere la necessità della distinzione *image-tableau* - una distinzione che mirava a porre l'attenzione sul secondo dei due termini -, il confronto con la dicotomia *image-picture* espressa da Mitchell aiuta a comprendere la frequenza della parola "immagine" nell'ultima produzione dello studioso alsaziano, e soprattutto apre la strada alla considerazione dell'attualità della stessa. Mitchell parla dell'immagine che viene alla luce *dans et par* il supporto materiale. L'immagine è ciò che appare nella *picture*, ciò che sopravvive alla sua distruzione nella mente come nella narrazione; ciò che non appare se non in un determinato *medium*, e che lo trascende trasferendosi da un *medium* all'altro. La definizione di immagine fornita da Mitchell, e le diverse forme in cui egli declina la stessa, rinviano in effetti al modo in cui Damisch intende l'immagine nella sua ultima produzione, in particolare a quel concetto di figurabilità che essa pone al suo centro. È un'immagine quella di cui la cappella di san Brizio veicola il ritorno nella mente dello studioso, e di cui lo stesso tenta di rendere ragione attraverso una descrizione che passa dalla pittura alla letteratura, dalla scrittura al cinema; una descrizione che, lungi dal catturare la forma e bloccare il divenire dell'immagine, non fa che produrre altre immagini, il passaggio tra i diversi *media* costituendo l'unico modo per esplicitarne la potenza. Si noterà a tal proposito che, mentre il ritorno dalle immagini al quadro avanzato nel 1958 e la singolare posizione semiotica sostenuta nel 1974

¹⁵⁴⁹Al vocabolario inglese fa riferimento lo stesso Damisch in alcuni saggi degli anni Novanta miranti a indagare la trasformazione dell'oggetto quadro nell'arte contemporanea. L'analisi del dispositivo quadro passa in queste pagine attraverso la disamina delle sfumature semantiche proprie dei lessemi (*tableau*; *picture*) con i quali la lingua francese e inglese definiscono tale oggetto. Cfr. H. DAMISCH, *La ruse du tableau*, cit.; *L'utopie du tableau*, cit.

dimostrano una consapevolezza di Damisch che anticipa i tempi e contribuisce alla realizzazione del cambiamento epocale descritto come svolta iconica, le ultime ricerche dello studioso alsaziano si inseriscono in un dibattito sull'immagine che dimostra l'attualità del pensiero dello stesso. In tal senso, potrebbe essere utile tentare di collocare le ricerche dello studioso nell'economia del dibattito contemporaneo. Nello specifico, potrebbe essere interessante far dialogare alcune indagini di Damisch con le ricerche di Hans Belting sul corpo, e ancora considerare il contributo offerto dalle analisi del primo all'antropologia dell'immagine auspicata dal secondo. Le indagini di Damisch sulla forma *grille-échiquier*, quelle più recenti sul labirinto, così come l'ampia analisi dedicata alla *Madonna del parto* di Piero della Francesca, sembrano infatti partecipare alla stesura dell'antropologia dell'immagine di cui parla Belting¹⁵⁵⁰. Allo stesso modo, le analisi dello studioso che hanno al proprio centro il concetto della figurabilità - in particolare quelle relative alla sua seconda accezione - sembrano arricchire l'indagine di Belting sul corpo come prototipo della relazione immagine-*medium*. Il corpo di cui la fenomenologia di Merleau-Ponty aveva sottolineato la centralità, e sul quale Damisch aveva sperimentato l'esistenza di una modalità di significazione psicosomatica della pittura, quello stesso corpo diviene, nella sua produzione più recente, il *medium* sul quale e grazie al quale si costruiscono le immagini di cui l'opera stimola il *surgissement*.

Sempre nell'ottica di una ricerca tesa a misurare le relazioni tra le ricerche dello studioso alsaziano e le riflessioni teoriche contemporanee, potrebbe essere utile collocare le analisi che questi pone sotto l'egida dell'iconologia analitica nel campo degli studi teorici volti a indagare il potere delle immagini. In tal caso, si tratterebbe di valutare in che misura la declinazione analitica delle ultime ricerche di Damisch interagisce e arricchisce il dibattito volto a indagare la capacità dell'opera e, più in generale, dell'immagine¹⁵⁵¹, di agire sulla psiche dello spettatore.

¹⁵⁵⁰ Per la particolare accezione con la quale Damisch intende la parola "immagine", nel suo caso sarebbe forse più giusto parlare di antropologia dei regimi scopici, o più in generale del visivo.

¹⁵⁵¹ Nella sua ultima produzione, Damisch fa spesso riferimento al cinema; la parola immagine potrebbe dunque essere opportuna anche in relazione alla ricerca dello studioso alsaziano.

In questo campo lavora lo stesso Marin. Dall'indagine circa il potere della rappresentazione analizzata attraverso la rappresentazione del potere regale¹⁵⁵², all'analisi del potere che l'immagine è in grado di esercitare attraverso il testo letterario¹⁵⁵³, i saggi di Marin portano avanti una ricerca destinata¹⁵⁵⁴ a incontrare le più recenti direzioni d'indagine¹⁵⁵⁵.

Come per la precedente svolta iconica, le ricerche qui indicate non mirerebbero a rintracciare facili analogie o evidenti contrapposizioni, quanto piuttosto a ricollocare i due studiosi all'interno di un contesto teorico più ampio. Tali indagini dovrebbero infatti tentare di farli interagire con studiosi attivi in contesti più o meno prossimi e in periodi più o meno coevi, cercando di misurare gli scarti e ricostruire le relazioni. Una simile analisi fornirebbe gli elementi utili a costruire un quadro sempre più complesso e articolato delle riflessioni teoriche degli ultimi decenni, confermando tanto l'attualità del pensiero dei due autori, quanto l'utilità di lavori, come il nostro, che di quel pensiero tentano di indagare la specificità e, ove possibile, cercano di sviluppare le piste di ricerca indicate dagli stessi.

Considerare le ricerche di Damisch e Marin con gli occhi e le menti nutriti dalle ricerche più recenti non vuol dire compiere un errore storico, annullando le distanze temporali e concettuali esistenti, quanto piuttosto scegliere di guardare i lavori condotti da questi ultimi alla luce dello stesso *regard d'aujourd'hui* con il quale Damisch ci invita ad analizzare le opere d'arte. Di questi lavori, come di ogni opera teorica, visiva o letteraria, occorre indagare il senso e ricostruire la ricchezza, e questo non solo per serbare la memoria o preservarne la purezza, ma anche, e forse soprattutto, per rimettere in movimento il pensiero che vi è al lavoro, e lavorare lungo le faglie aperte negli e dagli stessi.

¹⁵⁵² L. MARIN, *Le portrait du roi*, Minuit, Paris 1981.

¹⁵⁵³ IDEM, *Des pouvoirs de l'image*, Seuil, Paris 1995. L'immagine alla quale si fa riferimento non è lo strumento visivo con il quale siamo soliti intendere la parola. Tutto ciò non fa che confermare l'attualità delle ricerche dello studioso. La raccolta ruota infatti attorno a un concetto di immagine che ben si sposa con l'ampliamento di cui danno prova gli studi teorici contemporanei.

¹⁵⁵⁴ La prematura scomparsa di Marin ha impedito allo stesso di dialogare con studiosi che avrebbero sicuramente tratto grande beneficio dalle sue indagini.

¹⁵⁵⁵ In tale senso, potrebbe essere utile far dialogare le ricerche dei suoi studiosi francesi con un saggio come quello di Mitchell, *What do pictures want?*, che di tale campo di ricerca costituisce, se non il punto più alto, sicuramente il prodotto più altisonante. Cfr. W. J. T. MITCHELL, *What do pictures want?*, University of Chicago Press, 2005; trad. it. *Che cosa vogliono le immagini?*, in *Teorie dell'immagine*, Raffaello Cortina Editore 2009, pp. 99-133.

Si riconduce probabilmente a questo il senso e l'utilità del lavoro storiografico proposto. Fedele al concetto di storia proposto da Damisch, e coerente al modo in cui lo stesso studioso ci induce a considerare le opere, la nostra analisi non poteva arrestarsi al suo pensiero - l'ampio spazio concesso a Louis Marin ne è una prova -, né limitarsi al tempo e al contesto nel quale quest'ultimo prese forma e molti dei suoi studi videro la luce.

Nel 1999 Damisch accettò che si tenesse un convegno in suo onore, a patto che questo non fosse *sur et autour de lui*¹⁵⁵⁶; ossia che, lungi dall'acquistare i tratti di un omaggio alla sua persona o al suo pensiero, funzionasse come una *session de travail* animata dallo stesso *esprit* che aveva caratterizzato i suoi seminari all'ENS e all'EHESS. La nostra ricerca non poteva dunque non guardare *après Damisch e autour de lui*, oltre i confini temporali e contestuali all'interno dei quali lo studioso ha lavorato, così come al di là dei margini dei suoi testi e del suo pensiero. Solo una simile prospettiva permette in effetti di riconoscere i punti nei quali il suo pensiero incontra, sfiora o si contrappone a quello di altri autori, e ancora di individuare il potenziale sviluppo di alcune sue ricerche. Il *modus operandi* mediato dall'analisi della sua produzione ci induce in effetti a giustapporre autori e ricerche secondo un principio teso a considerare, più che le derivazioni e le analogie, lo scarto e la divergenza, più che le filiazioni e i debiti, le trasformazioni e le omissioni. Lo scarto offre in effetti il margine di manovra all'interno del quale lavorare, mentre le trasformazioni contengono al loro interno l'invito a proseguire, se non addirittura le direzioni lungo le quali procedere

¹⁵⁵⁶ D. COHN, *Avant-propos*, in *Y voir mieux y regarder de plus près*, cit., p. 7.

Hubert Damisch. Pour une perspective oblique dans la production d'un historien et philosophe de l'art

Résumé

Notre recherche vise donc à esquisser le profil intellectuel de Hubert Damisch, à travers l'analyse des traits spécifiques de sa figure ainsi que par la description du fond où elle se place, sur lequel elle se détache et qu'elle contribue à redessiner. En d'autres termes il s'agira de relever le contour polymorphe de sa pensée relativement au fond dont elle parvient, au fond dans lequel elle vit et auquel elle revient.

La tentative de rétablir le milieu intellectuel et visuel dans lequel le jeune Damisch a formé son oeil et son esprit doit également et nécessairement tenir compte de son intérêt pour certaines questions bien précises et des rapports qu'il a entretenus avec d'autres savants par rapport auxquels il a dû se confronter, et par rapport auxquels il a su marquer sa différence.

Cette perspective historique n'est pas la seule direction de la recherche. De même que dans les dessins de Jean Dubuffet la figure qui se détache du fond est vouée à y revenir, celle-ci n'étant qu'un asile précaire offert à l'imagination; de même une analyse qui se veut conforme à la nature dynamique de la pensée de cet auteur ne pourra-t-elle s'arrêter à une simple considération historique - à moins que l'histoire ne soit à entendre selon le caractère de dynamisme et ouverture que Damisch lui reconnaît. Ni la reconstruction des matrices, ni la description du contour ne suffisent en fait à rendre le caractère d'une pensée qui ne change pas ses positions, mais qui déplace ses objets et la perspective à partir de laquelle il les considère, en nous obligeant à considérer les changements déterminés par ce mouvement.

Pour cette raison, le fond ne sera pas à entendre seulement en tant que milieu historique dans lequel Damisch s'est formé et où il a travaillé, mais aussi en tant que fond qu'il a contribué à transformer; le fond qu'il nous laisse, dans lequel de nouveaux problèmes se font jour et de nouvelles réflexions prennent forme. Au mouvement dans le passé se lie donc celui vers le futur. À ce propos, et toujours suivant la métaphore du rapport figure-fond, il faudra considérer - telle est, peut être l'utilité de ce travail - de quelle manière la pensée de cet auteur a modifié ou peut modifier la réflexion contemporaine: à savoir comment, une fois inscrite dans son fond, le travail de Damisch en transforme l'horizon et le champ. Ce travail est tout à faire, surtout dans un contexte, comme celui de l'Italie, où, en devinant le

trouble que l'assimilation de la pensée de cet auteur aurait pu provoquer, on a choisi ou de l'ignorer ou de l'enfermer à l'intérieur l'enceinte de la singularité.

Le label de « sémioticien » par lequel l'histoire de l'art italienne a choisi de définir le profil de cet auteur a permis en effet à cette dernière de placer (ou mieux de repousser) son travail au-delà des ses frontières, et si la sémiotique a de son côté accepté d'inclure sa réflexion dans son champ d'investigation, elle a pris garde cependant de l'enfermer dans les limites de l'étrangeté. Dans un cas comme dans l'autre il s'est agi de réduire le risque de dérangement que l'inscription de cette pensée aurait pu déterminer dans leurs champs respectifs. En ce sens donc la recherche est tournée vers le futur. L'analyse de sa pensée et la reconstruction de sa production veulent fournir les bases historiques et les coordonnées théoriques pour une réflexion qui accepte de considérer ce que l'histoire de l'art, mais pas seulement, peut être après Damisch; une réflexion capable de reconnaître les problèmes et les questions qui se font jour dans le fond transformé par l'absorption du travail de cet auteur.

Une histoire de l'art qui a choisi d'accueillir la pensée de cet auteur ne pourra que prendre conscience de l'élasticité de son domaine, en laissant à une réflexion attentive la tâche de répertorier les changements et les fractures produites par cette inscription. L'analyse qui suit vise en effet à dévoiler un travail qui, en même temps qu'il brouille les pistes et déstabilise les certitudes, montre la perspective atmosphérique de la connaissance, le rapport incertain que toute figure établit avec son fond aussi bien que le caractère conventionnel du contour de tout savoir.

La tentative, indiquée au début, d'esquisser le profil d'un historien et philosophe de l'art – ainsi que Damisch se définit lui-même – commence par la reconstruction de sa formation (chapitre I). La description du parcours qui débute par la philosophie, traverse l'anthropologie, et qui seulement plus tard parvient à reconnaître dans l'art son champ de travail privilégié, fournit les fondements nécessaires à la compréhension de la pensée et de la production de cet auteur. Les étapes du parcours anticipent en fait une recherche qui a fait de la traversée de plusieurs champs disciplinaires le ressort et la constante de son travail, tandis que l'entrelacs philosophie-art-histoire inscrit sur l'étiquette avec laquelle Damisch se décrit, explicite les composantes du nœud borroméen dont relève l'étanchéité et la structure des ses recherches. Les éléments réunis dans la définition d'historien et de la philosophe de l'art nous disent une recherche sur l'art marquée par la réflexion philosophique ; un travail avec l'art qui ne cesse d'en souligner la valeur réflexive et la puissance herméneutique, en faisant de l'histoire, moins la clef pour la solution des œuvres que l'objet d'une réflexion qui dans l'art prend ses questions,

et dans le rapport avec les œuvres trouve le moyen pour les expliciter et les développer.

En ce sens la description de la formation de Damisch est fonctionnelle à l'analyse de la recherche de cet auteur et nous introduit au deuxième chapitre. Elle nous permet de comprendre, tout d'abord, la conscience - centrale dans la pensée de cet auteur et bien exprimée par la formule « ça pense dans l'art » - de la participation de l'art à l'horizon de la connaissance ; conscience que l'art, non seulement montre, mais qu'il pense; qu'il y a une pensée au travail dans l'art qui ne peut pas être ailleurs ; une pensée qui n'appartient pas à l'ordre du concept, mais de la Pensée, et qui se qualifie comme une manière autre de faire de la philosophie, ou mieux comme une manière de faire de la philosophie avec des instruments qui sont autres par rapport à ceux avec lesquels cette discipline travaille d'habitude.

Cette conscience fait pendant et trouve sa confirmation dans la liaison que Damisch établit entre théorie et histoire, aussi bien que dans le sens dans lequel il entend le rapport entre l'art et l'histoire. En effet, si l'art n'est pas le produit du temps, mais qu'il faut l'entendre comme une réponse historique à un problème philosophique voué, en tant que tel, à dépasser les frontières du temps et des savoirs, seule l'adoption d'une perspective théorique permettra de considérer le travail artistique en tant qu'histoire de quelque chose. Ces considérations confirment la perspective philosophique de ses recherches, ainsi que la réflexion historique qui court tout au long de ses analyses. Le choix de l'art en tant que champ de travail dévoile d'autre part l'aptitude visuelle de cet auteur, les œuvres d'art représentant moins les objets que les instruments de la réflexion que Damisch conduit, non pas sur, mais avec les œuvres.

Le troisième chapitre est fonctionnel à la compréhension d'un autre point de la pensée de cet auteur. Il vise exactement à expliciter une conscience théorique qui forme son esprit et informe son travail ; une forme théorique, presque méthodologique, à partir de laquelle Damisch conduit ses recherches et structure son travail.

Les études qu'il dédie à la forme grille/échiquier et la description de l'exposition *Moves. Playing chess and cards with the museum* organisée à Rotterdam en 1997, représentent en effet la traduction visuelle et la mise en œuvre de la perspective structuraliste à partir de laquelle Damisch considère ses objets et mène ses recherches.

Sensibilité théorique, vocation anthropologique, ainsi que l'intérêt pour ce qui appartient à l'ordre du visuel, expliquent l'attention de Damisch pour les fonctions et les applications de la forme grille/échiquier dans la culture de l'Occident et de

l'Orient. La recherche archéologique conduite sur ces formes est à la base de la solution adoptée par le même auteur dans l'exposition organisée pour le Musée Boijmans Van Beuningen à la fin des années Quatre-vingt-dix. Dans ce cas l'échiquier est beaucoup plus que la solution visuelle choisie pour l'organisation de la première pièce; elle constitue la forme sur laquelle Damisch structure l'exposition, la raison d'être et la clef nécessaires à la compréhension du mécanisme qu'elle met en jeu. À ce propos on dira que, de même que dans la culture occidentale la forme grille/échiquier a eu la fonction d'organiser l'espace et le temps, en véhiculant l'expression du rapport que l'homme entretenait avec l'environnement et le destin, de la même manière l'échiquier fonctionne dans l'exposition à la fois en tant que matrice de l'organisation de l'espace et comme traduction d'un nouveau concept d'histoire ; forme nécessaire à la configuration d'un espace où prend forme la perspective temporelle selon laquelle Damisch nous invite à regarder les œuvres et à réfléchir sur elle. La solution proposée dit en effet une recherche qui se nourrit de la relation que le spectateur établit avec l'œuvre ainsi que des rapports qu'il établit entre les œuvres à travers ses déplacements. Une recherche donc qui ne vise pas à récupérer l'œil du temps, mais qui fait du regard d'aujourd'hui le point de départ de toute analyse. La disposition synchronique des œuvres et l'absence de tout ordre chronologique explicitent par contre l'adoption d'un concept d'histoire ouvert ; le concept à la base d'une histoire de l'art qui accepte de dépasser les périodisations et de traverser le temps, en faisant de l'anachronisme réglé un instrument légitime et souhaitable.

Les fondements théoriques énuclés dans ces deux chapitres se révèlent fonctionnels à la compréhension des trois textes analysés dans le chapitre suivant (chapitre IV). L'analyse des études conduites par Damisch sur le graphe pictural /nuage/ (*Théorie du nuage* 1972), le paradigme perspectif (*L'origine de la perspective* 1987) et les origines du jugement esthétique (*Le jugement de Paris* 1992) nous permet en effet, non seulement de dévoiler la ligne de continuité qui lie les trois recherches, mais surtout de fournir l'exemplification la plus emblématique de la perspective structuraliste, transhistorique, problématique, interdisciplinaire avec laquelle Damisch interroge les œuvres et l'histoire qu'elles écrivent.

Le cinquième chapitre constitue le cœur de ma recherche, le ressort à partir duquel découlent des parcours ayant des directions et des caractères différents. Bien qu'il soit consacré à un problème très spécifique, tel que le débat sur la possibilité d'une sémiotique de la peinture, il a le double mérite de replacer la figure de Damisch dans son milieu, et d'ouvrir une voie, secondaire mais néanmoins utile, qui conduit à l'intérieur de la pensée de cet auteur.

Une analyse qui vise à comprendre la spécificité de la pensée d'Hubert Damisch ne pourra pas se passer de considérer le contexte dans lequel il a agit et avec lequel il a dû se mesurer. C'est dans cette optique que se situe la tentative d'analyser la position de Damisch en relation au débat, très vif dans la France des années Soixante-Soixante-dix, visant à vérifier les conditions et les caractéristiques qui rendaient possible une éventuelle sémiotique de la peinture. À ce propos la lecture des textes de Damisch prend en considération la production de Louis Marin et de Jean Louis Schefer. La lecture parallèle des textes, justifiée par la correspondance de l'objet et la proximité temporelle (les textes datent tous de la fin des années Soixante au début des années Soixante-dix) a le mérite d'esquisser la tendance théorique dominante, en nous permettant en même temps de replacer la position de Damisch dans son contexte, d'en faire ressortir les différences et d'identifier les raisons qui ont empêché d'entrer dans le circuit du débat. Placée sur ce fond et strictement liée aux problèmes qui en définissent la texture, la position de Damisch y vit en effet comme un corps étranger. Enfermée dans les contours établis par la nouveauté et la clairvoyance des thèses proposées, elle y réside sans réussir à interagir avec les positions des savants avec lesquels elle partage ses questions.

L'analyse contenue dans le chapitre vise donc à évaluer le contexte dans lequel les positions des trois savants se placent, à en souligner les spécificités, en cherchant à reconstruire le débat à l'intérieur duquel se situe la réflexion de Damisch et qui en constitue la raison historique.

Pour ce qui concerne le contexte français des années Soixante-Soixante-dix je me bornerai à rappeler dans quelle mesure il était pénétré par la tentative de dessiner les frontières épistémologiques et les caractéristiques de la sémiologie. Dans cette direction avait tout d'abord travaillé Ferdinand de Saussure qui, dans son *Cours de linguistique générale*, envisageait la naissance d'une science des signes destinée à inclure la linguistique elle-même. Cette proposition reçut une première formulation dans les *Éléments de sémiologie* de Roland Barthes et dans l'article que Emile Benveniste publia au bout de quelques années dans la revue « Semiotica ». Ces réflexions ne laissaient pas indifférente une histoire de l'art qui, pendant la même période, cherchait à se donner une base scientifique, et qui pour cette raison-même reconnaissait dans la sémiologie une direction de travail, sinon la science de l'art elle-même. Tel est le cadre dans lequel les trois savants travaillent et à l'intérieur duquel il faut inscrire leurs réflexions.

Dans deux textes de Schefer, publiés à une année de distance l'un de l'autre, la définition d'une sémiotique de la peinture, et le problème relatif à la possibilité d'appliquer dans le domaine pictural des catégories qui relevaient de la linguistique

et de la sémiotique, conduit à une solution de compromis à même de tenir ensemble les nouvelles exigences, les vieux modèles interprétatifs ainsi que les précautions méthodologiques. L'article *Lecture et système du tableau* (1968) et le livre, publié un an plus tard, *Scénographie du tableau* décrivent en effet une lecture de l'œuvre qui répond aux exigences théoriques de la période tout en gardant une solution interprétative qui faisait déjà partie de l'histoire de l'art.

Dans la perspective de Schefer l'œuvre n'est pas un système en soi, mais le moment constitutif d'un système qui lie, dans une unité sans cesse déplacée, le tableau, la lecture et le texte. La réarticulation sémiotique ne vise pas à isoler dans l'image les constituants, mais à découvrir les textes et les savoirs qui y sont implicites. L'analyse procédera par niveaux, en superposant à un premier niveau d'articulation, correspondant à la définition des figures sur la base du code analogique, un niveau symbolique à même d'explicitier la configuration épistémique implicitement représentée dans l'œuvre. La « lexie » devra distinguer le *denotatum definitum* et le *denotatum designatum*, à savoir définir sur la surface une chaîne de signifiés à dépasser successivement dans la tentative d'articuler l'espace figuratif en fonction des savoirs et des systèmes qui y sont implicites.

Le projet interprétatif proposé par Schefer place la sémiologie sur le plan correspondant à la lecture du niveau symbolique, en la qualifiant en tant que science de la signification. Le projet est construit en fonction de la parole, qui en constitue le pivot. En effet l'objet de la sémiologie de la peinture n'est pas le tableau, mais le mouvement des discours à travers lesquels celui-ci est dit. Pour Schefer la question n'est pas « qu'est-ce qu'un tableau ? » mais « qu'est-ce qui me permet de parler de la peinture et non pas seulement de la voir ». Cette exigence dicte les étapes de l'analyse, en se plaçant à l'origine d'un mouvement qui, dans le même temps où il nous éloigne de l'œuvre, nous amène à oublier ce qui en constitue la spécificité. Or reconnaître dans le tableau le terme d'un système œuvre-texte-lecture; soutenir que la lisibilité de l'œuvre demeure dans ses marges, et le sens dans le parcours qui nous conduit de l'œuvre, ou mieux de ses limites, vers des textes et des savoirs qui sont autres, cela veut aussi dire postuler une analyse qui s'éloigne constamment du centre illisible de la surface afin d'éviter le regard médusant et l'opacité muette de l'objet tableau. Si ce mouvement garantit un enrichissement de sens potentiellement infini, il acquiert cependant l'allure d'un pèlerinage autour d'un manque. Ce mouvement vers l'extérieur se lie et fait pendant à celui qui pousse vers la profondeur; un mouvement qui dit l'adhésion au postulat de la transparence de l'image et qui est lui-même à l'origine d'un oubli.

Considérée d'abord comme le *denotatum* d'un référent mondain et, dans un deuxième temps, comme l'indice d'un référent sémantique correspondant à la configuration épistémologique du temps, la figure, et donc l'œuvre, n'est jamais considérée en tant que figure picturale. Vouée à disparaître devant les référents dont elle est chaque fois le *denotatum*, celle-ci ne sera jamais considérée dans l'aspect formel qui par contre en constitue pourtant la spécificité. Centré donc sur une parole étrangère à l'œuvre, se déplaçant au long des marges à la recherche d'un sens qui demeure au-delà de sa surface opaque, le modèle analytique proposé par Schefer ne peut que manquer l'œuvre.

À la lumière de ces propositions, il devient nécessaire de s'interroger sur l'originalité de ce projet par rapport à la méthode iconologique, ainsi qu'elle avait été codifiée par Erwin Panofsky à la fin des années Trente. Sans vouloir accentuer les analogies, ou réduire les différences il est évident que dans la tentative de fonder une sémiologie de la peinture, Schefer parvient à répliquer un modèle analytique qui faisait déjà partie de l'histoire de l'art. Une méthode qui, pendant ces années recevait en France une première réception, et par rapport auquel la nouvelle sémiologie de la peinture ne semblait rien dire de nouveau. Sous couvert de nouvelles catégories empruntées à la sémiologie et à la linguistique le modèle descriptif décrit par Schefer repropose en effet les objets et les objectifs de l'iconologie panofskienne.

Les mêmes catégories sémiotiques et l'ambition scientifique constituent le champ de référence de Louis Marin, engagé, pendant les mêmes années, à définir la légitimité et les objectifs d'une sémiologie de la peinture. En ce sens, l'article *Éléments de sémiologie picturale* rédigé en 1968 et publié l'année suivante dans le recueil *Les sciences humaines et l'œuvre d'art* est emblématique. Si le titre renvoie déjà aux *Éléments de sémiologie* de Roland Barthes, le texte confirme la dette à travers une structure qui se base sur l'articulation et les concepts que Barthes avait déduit de la linguistique et qu'il avait relus en fonction de l'application sémiologique. Le même essai sera réédité, quelques années plus tard, en ouverture du recueil *Études Sémiologiques*, où il remplit, en vertu de sa position et du contenu, une fonction méthodologique très proche de celle qu'accomplit l'introduction dans les *Études Iconologiques* de Erwin Panofsky. À ce texte le recueil de Marin fait écho dans le titre, où on trouve une substitution, aussi significative que fallacieuse, de l'iconologie par la sémiologie. C'est précisément sur cet écart - apparent plutôt que substantiel - qui sépare les deux indications programmatiques qu'il faut concentrer notre attention, car, si le titre remplace

l'approche iconologique par celle de la sémiotique, la lecture du texte dévoile la persistance, au-delà des nouvelles catégories, d'un modèle interprétatif panofskien. L'objet pictural est défini comme un texte figuratif dans lequel le visible et le lisible se nouent selon une trame continue à articuler à travers le langage. Cette proposition théorique se place à la base de la réflexion de Marin, en légitimant l'approche sémiologique de l'objet pictural. Sur la base de cette remarque il décrit une suite de phases de lecture qui renvoient, de manière très directe, aux niveaux panofskiens. À une syntagmatique picturale qui correspond à un niveau de lisibilité primaire, et qui vise à articuler la surface picturale sur la base de ce qui est reconnaissable et dicible, Marin fait suivre un niveau paradigmatique à même d'ouvrir les séries substitutives des figures et les codes qui lient l'œuvre à l'idéologie correspondante. Le système pictural de l'œuvre se qualifie, dans cette optique, comme l'articulation hiérarchique de plans de connotation, dont l'analyse donnera à l'histoire de l'art la possibilité de parvenir à une connaissance toujours plus profonde de l'œuvre picturale.

C'est ici que se joue la correspondance la plus importante avec l'analyse codifiée par Panofsky, car c'est ici que se manifeste la permanence d'un modèle interprétatif voué à considérer l'image en fonction de son sens. Dire que l'œuvre est la superposition de plans de connotation, associer l'image à un signe qui désigne son référent et exprime son sens, et encore, qualifier la sémiologie en tant que science du sens vouée à saisir un exprimé, cela veut dire se placer à l'intérieur d'une tradition interprétative dont Panofsky est le représentant le plus célèbre.

Il faut être attentif à la nature de cette profondeur et à l'identité de cet exprimé. Celles-ci nous disent en effet ce qui, selon Marin, constitue la spécificité de l'image picturale, et - élément très important aux fins de la recherche - elles nous donnent la possibilité d'identifier l'objet de la sémiologie de la peinture. À un exprimé qui correspond, comme Marin nous le dit, au niveau connotatif qui lie l'œuvre à l'idéologie de l'époque, ne pourra que correspondre une sémiologie destinée à dépasser le signifiant visuel de l'image, tandis que ce qui constitue la spécificité de l'image continuera à se placer au-delà de la surface picturale.

Toutefois il serait sans doute injuste et très réductif de résumer en ces termes la réflexion de Marin. L'article cité manifeste en effet de nombreuses tensions, tandis que le recueil dans lequel il s'insère se qualifie, moins comme l'application des propositions énoncées en ouverture, que comme le champ d'une réflexion critique dont les dites propositions constituent les objets. Ces éléments confirment le caractère problématique plutôt que systématique du texte, en nous laissant entrevoir un sentiment d'intolérance qui nous explique le scepticisme avec lequel

Marin regardait quelques-unes des propositions de Schefer, ainsi que l'enthousiasme avec lequel il accueillera d'ici quelques années la perspective sémiotique énoncée par Damisch. On trouve une expression de ce sentiment dans le recueil pris en examen. On le reconnaît dans l'insistance avec laquelle Marin s'interroge à propos de la légitimité et de la possibilité d'établir en langage ce qui demeure au-delà de son champ, quand il ne se qualifie pas comme un déficit pour celui-ci ; on le voit dans la complexité avec laquelle il examine les marges d'applicabilité et les transformations dont le concept de signe, construit dans le domaine linguistique, est objet une fois déplacé dans le champ pictural. Dans le même sens il faut lire la proposition de considérer les sous-unités de la peinture - proposition que Marin soutient à travers la double référence à la production, artistique et théorique de Paul Klee, et à la Sémantique structurale de A. J. Greimas. Cette poussée dans la direction des sous-unités explicite en effet l'attraction de Marin pour cet immédiat de sens qui se donne dans le visible et qui se qualifie comme un non sens. Un non sens où l'œuvre se donne pour ce qu'elle est, et la peinture se révèle dans sa spécificité, mais que nous réussissons difficilement à tolérer dans son caractère informe en résistant au besoin de lui superposer un autre sens – celui-ci, cette fois, dicible et lisible.

Ces questions n'empêchent pas à Marin d'analyser l'image en tant que texte figuratif, de même que le concept de signe, bien qu'il soit mis en question, n'est jamais dépassé dans ses contours. Il n'en reste pas moins que l'attraction de cet auteur pour le non sens de l'œuvre, et la tentative exprimée par ce dernier de pousser l'analyse dans la direction de ce qu'on pourrait appeler une articulation de deuxième niveau, marque un écart important par rapport au modèle panofskien. Un écart, ou mieux une faille, qui ouvre le système en y inscrivant, si non un vrai niveau, un objet correspondant à l'univers inexploré des universaux de signification proprement picturaux. Ce n'est par hasard que, vingt ans plus tard, en réfléchissant sur le modèle panofskien, Marin proposera d'insérer dans l'analyse un niveau infra-pré-iconographique voué à récupérer tous les éléments, antérieurs à la forme ainsi qu'au langage, qui constituent la spécificité de l'image picturale.

Dans cette optique une partie de notre recherche a été consacrée à une réarticulation problématique de la position de Marin, toujours dans l'espoir de mieux définir, ou redéfinir le rapport entre Damisch et cet auteur. L'analyse des textes confirme en effet l'intolérance pour une opposition dichotomique Schefer-Marin/Damisch. Elle nous pousse, par contre, à reconnaître Marin comme le terme moyen entre une sémiologie, celle de Schefer, qui, au-delà des nouvelles catégories, récupérerait le modèle iconologique, et une sémiotique de la peinture que

Damisch souhaitait nouvelle dans son objet avant que dans ses instruments. L'instabilité qui nous empêchait de définir la position de Marin, et qui, dans certains cas, nous conduisait à y reconnaître des traits contradictoires, est devenue compréhensible une fois entendue comme tension. Tension entre deux pôles qui déterminent le mouvement à l'intérieur de la pensée de cet auteur et qui nous empêchent de la circonscrire aisément. La réflexion méthodologique de cet auteur décrit en effet, pendant ces années, un mouvement incessant entre la résignation et l'aspiration : entre la résignation à une sémiologie qui identifiait son objet avec le sens qui demeure au-delà du tableau, et le désir d'une recherche plus proche de la spécificité de ce dernier; entre la résignation à une sémiologie vouée à suivre les traces et doubler les objectifs de l'iconologie, et le désir d'une discipline à même d'offrir quelque chose de nouveau à l'histoire de l'art. On trouve une preuve de ce besoin dans le compte rendu que Marin consacre en 1973 au texte de Damisch *Théorie du nuage*. Il reconnaît dans cette recherche l'explicitation théorique et l'exemplification pratique de ce qu'il définit comme une praxéologie sémiotique, ou une sémiotique critique de l'art ; une sémiologie dépourvue des limites de toute théorie modelée sur le système de la représentation, fidèle à son objet et à ses mécanismes de signification, et surtout à même de saisir le fonctionnement de la pratique artistique sans oublier ni les déterminations matérielles, ni les opérations qui sont à la base de sa production.

Il faut faire référence à ce cadre pour comprendre la nouveauté et la clairvoyance des positions théoriques proposées par Damisch. En particulier il faut reconnaître à ces réflexions le mérite d'avoir posé des questions fondamentales ; des questions qui concernaient le fondement de la discipline, qui avaient été éludées jusque là, et à partir desquelles Damisch parvient justement à structurer une sémiologie originale, non seulement dans ses instruments, mais avant tout et surtout dans ses objets. Emblématiques à cet égard sont les deux textes publiés au début des années Soixante-dix, dont les nombreuses rééditions (la dernière en 2005) nous disent la validité et l'actualité des thèses exposées. Je fais référence ici à l'article *Semiology and Iconography* publié en 1973 dans le « Times Litterary Supplement », et aux *Huit thèses pro (ou contre) une sémiologie de la peinture* prononcées à Milan en 1974 à l'occasion du premier colloque de l'AISS, et publiées trois ans plus tard dans les *Proceedings of the First Congress of the International Association For Semiotic Studies*. Il s'agit de deux textes qui font pendant, l'un étant la continuation de l'autre, et qui sont à la fois liés au temps pour lequel ils avaient été écrits et voués à en dépasser les limites.

Damisch y démontre comment la possibilité pour la sémiologie de la peinture de se voir reconnaître sa spécificité dépendait de la capacité de se confronter sur les deux fronts de l'iconologie et de la sémiologie : avec une discipline qui avait ses racines dans la métaphysique du signe et qui s'ordonnait selon un modèle de signification qui était celui de la communication, et une discipline qui cherchait des catégories valables y compris dans les arts plastiques ; avec une iconographie qui semblait avoir accompli en termes empiriques une partie du travail de la sémiologie de la peinture et une sémiologie qui cherchait à repérer dans le domaine artistique les concepts de signe, système, unité. C'est dans l'écart qui se situe entre les deux fronts que Damisch conduit une réflexion qui a eu le mérite de mettre en question les concepts sur lesquels, et autour desquels c'étaient croisés les chemins des sémioticiens et des historiens de l'art. Est-ce qu'il est possible de parler de la peinture en tant que système de signe ? Et la catégorie de signe est-elle pertinente pour un système, comme celui de la peinture, qui ne se laisse pas réduire à un code ? Ou encore, comment considérer les éléments proprement perceptifs, formes et/ou figures, sur lesquels nous fondons notre rapport avec l'œuvre ? Peuvent-ils être qualifiés comme des unités, au sens sémiotique, au dehors ou abstraction faite de l'opération linguistique qui les déclare ?

Voici donc quelques-unes des questions que Damisch se pose afin de définir les limites d'applicabilité du concept de signe dans le domaine pictural. Il parviendra à soutenir la thèse selon laquelle si la notion de signe peut s'avérer recevable et prendre valeur opératoire dans le domaine « Peinture » c'est d'abord, et peut être exclusivement, par référence à un niveau, à un mode de signification qui n'est pas celui - sémiotique - où les unités perspectives, formes et/ou figures sont reconnues pour telles, mais à celui - sémantique - où l'image d'en appeler à la lecture, en vient à assumer un statut proprement discursif, dès lors qu'elle est faite - pour parler comme les iconologues de l'âge classique - pour signifier une chose différente de celle que l'œil voit. Niveau dans lequel travaille l'iconologie, et à l'intérieur duquel l'unité sera conçue et reconnue en tant que signe, à savoir comme l'association d'un signifiant et d'un signifié à identifier au titre de composant et éventuellement d'intégrant dans une unité de niveau supérieur. Unité, signe minimal d'un discours d'images par lequel la peinture est mise en position de représenter, par des moyens strictement représentatifs, une quantité de notions, de relations, si non de propositions abstraites.

On comprend aisément l'importance de bien distinguer les deux modes de signification sémiotique et sémantique. Dans le cas contraire en effet force serait d'admettre qu'une bonne partie du programme d'une sémiologie de la peinture

aurait été d'ores et déjà réalisée sous le titre de l'iconologie, voire de l'iconographie entendue comme une science de l'interprétation. De la même manière il faudrait suivre Benveniste, en reconnaissant la signification unidimensionnelle de la peinture et la langue en tant que son interprétant nécessaire.

Le même concept de signe qui avait représenté le pont entre la sémiologie et l'histoire de l'art, et qui avait permis à la première de reconnaître dans l'iconologie/iconographie son précédent empirique, devient, dans l'analyse de Damisch, l'élément à même de distinguer le domaine de la sémiotique de celui de l'iconologie. Il se joue en effet dans les contours du signe, ou mieux dans le dépassement de ses contours, la possibilité de fonder une discipline nouvelle parce que à même de nous donner un objet que personne n'avait encore considéré jusque là. Selon Damisch, l'objet de la sémiotique de la peinture n'est pas seulement différent par rapport à celui de l'iconographie, mais il correspond à ce que celle-ci ne considère pas : à savoir la peinture considérée dans sa substance sensible et dans son articulation proprement esthétique. Bien que l'iconologie panofskienne proposât de récupérer au dernier niveau les traits stylistiques, elle les lisait comme des symptômes de la vision du monde, c'est-à-dire qu'elle continuait à en renvoyer le sens au de la de la surface picturale. Selon Damisch, par contre, l'objet de la sémiologie de la peinture devra correspondre à ce *surplus* de substance qui constitue le poids de l'image picturale et qui la différencie de toute autre type d'image ; ce qui donne à celle-ci le titre de peinture et d'où vient l'effet de plaisir que celle-ci est à même de produire. Pour cette raison il dira que s'il existe un niveau sémiotique de la peinture celui-ci ne se laissera pas reconduire à l'instance du signe, pas plus que à celle de l'image - entendue dans l'acception panofskienne du terme. Il s'identifiera par contre avec ce qui reste en-de-ça du signe et de la parole, et constitue la spécificité de la peinture ; moment d'une articulation préalable à celle du signe linguistique ainsi qu'au signe iconique. Pour définir cet objet Damisch récupère de Peirce le terme, plutôt que le concept, de hypo-icône. Il lui sert pour indiquer une icône qui ne se laisse encore penser sous aucun titre, une représentativité préalable à toute relation d'interprétation ; au dehors de l'iconique et du langage, puisque en-de-ça de ce qu'on peut reconnaître ou dire, et pour lequel Damisch parle aussi d'un déplacement dans l'ordre de la signification. Il suppose en effet la possibilité que cette hypo-icône admette d'autres interprétants qu'un concept (une action, une expérience, voire un effet sensible), en envisageant pour la sémiotique une modalité de signification psychosomatique, en prise directe sur le corps.

On trouve un premier échantillon de cette direction de recherche dans le texte *Théorie du nuage* publié en 1972. L'analyse du graphe pictural dénoté nuage démontre en fait l'intérêt de Damisch pour le signifiant pictural. Un signifiant que deux ans plus tard il appellera *surplus* de l'image picturale, et que Pontormo, cité - ce n'est pas un hasard - en ouverture du texte, définissait, au XVI siècle comme le « *riciolino che dura poco ed è di manco spesa* », mais sans lequel la peinture n'a aucune valeur, ou mieux perd son titre de peinture.

Au-delà du débat pour lequel ces propositions avaient été conçues elles nous disent un changement dans la manière de percevoir et d'analyser les œuvres d'art, et c'est dans ce bouleversement que demeure leur valeur et leur force. Postuler l'existence d'un niveau sémiotique de la peinture et reconduire celui-ci dans une épaisseur informe dans l'aspect ainsi que dans la parole, cela veut dire choisir de considérer l'œuvre non pour ce qu'elle signifie, ou peut signifier, mais pour ce qu'elle montre et donne à voir ; cela veut dire revenir de l'image au tableau, s'approcher de sa matière ainsi que de sa manière de signifier ; jouir du plaisir qu'elle nous donne en cherchant à saisir cette vérité de la peinture dont parlait Cézanne et qu'il cherchait à rendre. Cette vérité, selon Damisch, appartient en effet au sémiologue, sinon de la dire - puisque elle ne saurait peut être dite qu'en peinture - au moins de l'inscrire dans le registre théorique, d'en désigner le lieu d'émergence, d'en définir les conditions d'énonciation, en cherchant à la constituer en tant que mode spécifique de la production d'un sens lui aussi spécifique.

Le projet de Damisch est en ce sens non seulement alternatif, mais aussi et surtout libérateur. Ses études et ses propositions marquent en effet le début d'un processus qui vise à émanciper la sémiotique du patronat de la linguistique, l'histoire de l'art du logocentrisme, et plus en général à libérer la perception des œuvres des concepts de signe et de signification dont l'art contemporain avait déjà démontré les limites. Il est nécessaire à ce point d'expliquer les raisons qui m'ont conduite à considérer la position de Damisch dans le contexte du débat sémiotique. Ma recherche ne vise en effet ni à fournir le panorama des positions acquises à propos de ce sujet dans un contexte très proche de cet auteur, ni à écrire une page de l'histoire de la sémiotique, fût-elle celle de la peinture. L'analyse du débat et la comparaison des positions acquises m'a permis de reconstruire les raisons historiques d'une position sémiotique, celle de Damisch, qui a fonctionné en tant que voie d'accès à la pensée et à la production de cet auteur. Point de vue d'une perspective oblique à même, par son caractère secondaire, de dévoiler des aspects inattendus, ainsi que les erreurs inscrites dans la lecture italienne. L'analyse de la position sémiotique de Damisch a eu en ce sens la valeur et la fonction d'un déplacement herméneutique.

Non seulement elle m'a permis de considérer mon objet d'une manière différente, en m'obligeant à sortir du domaine de l'histoire de l'art, mais elle a eu le mérite de dévoiler une perspective paradoxalement déterminante. Je dis paradoxalement non pas en sens absolu, mais plus précisément en relation à mon objet, puisque c'est précisément la perspective ouverte par l'analyse du débat sémiotique qui m'a permis en fait de connaître les points cardinaux de la pensée d'un intellectuel qui refuse depuis toujours qu'on lui attache le label de sémioticien.

Le choix de ce parcours acquiert une raison supplémentaire si on considère le milieu dans lequel et la perspective avec laquelle le travail de cet historien et philosophe de l'art a été reçu en Italie. Connus surtout dans le milieu sémiotique (Bologne, Urbino, Sienne), c'est avec le label du sémioticien que l'histoire de l'art a préféré circonscrire sa pensée, tandis que la réception de ses textes, si elle ne s'est pas arrêtée à la *Théorie du nuage*, a quand même fait de celui-ci le texte le plus représentatif de sa production. L'intuition de l'insuffisance, sinon de l'erreur inscrite dans cette lecture m'ont induite à faire de la réflexion sémiotique de cet auteur le point de départ d'un parcours de remontée voué à dévoiler les matrices de cette étrange position, et dans une perspective plus générale à reconnaître les raisons et les racines du travail de Damisch en tant que historien et philosophe de l'art.

À ces problèmes est consacré le sixième chapitre. À travers l'analyse des textes des années Soixante-dix-Quatre-vingt, celui-ci vise à définir les fondements théoriques et visuels des thèses prononcées en 1974, à dévoiler certains points cardinaux de la pensée de cet auteur, ainsi que les raisons qui sont à la base de l'incompréhension qui marque depuis toujours le rapport entre Damisch et les sémioticiens.

Pour ce qui concerne le premier des objectifs étudiés deux observations ont été déterminantes : d'un côté la considération de l'écart temporaire qui s'écoule entre les écrits de Marin et Schefer à propos du débat et les articles consacrés par Damisch au même problème, de l'autre les objets au centre de sa première production écrite. On voit en effet que, alors que Marin et Schefer parviennent à une formulation théorique de la sémiologie de la peinture à la fin des années Soixante, il faut attendre environ cinq ans avant de trouver une explicitation aussi systématique de sa position de la part de Damisch. Cette considération temporelle, apparemment anodine, se révèle indicative si on considère les thèmes et les objets au centre de la production de cet auteur pendant la même période. Celle-ci tourne autour de deux grands axes : l'un lié à la réflexion philosophique, par moment anthropologique, sur la nature et la raison d'être de l'art, l'autre plus aisément identifiable avec la production artistique contemporaine.

Pour ce qui concerne le premier objet, une série d'essais écrits pendant les années Soixante et successivement recueilli dans le texte *Ruptures/Cultures* édité en 1976 se révèlent particulièrement indicatifs. Il s'agit de textes alternativement consacré à l'analyse d'artistes, d'écrivains, à des problèmes d'ordre socio-économique ainsi qu'à des aspects de la vie contemporaine ; des textes que Damisch appelle, après des années, à vivre dans le nouvel espace du recueil, et qui précisément en raison de ce montage rendent évident l'intérêt du jeune Damisch – un Damisch philosophe plutôt qu'historien de l'art - pour des questions fondamentales . Qu'est-ce que l'art ? Qu'est-ce que la vraie culture ? Quel est le rapport et le rôle de l'art face (et dans le) au réel ? Quel est le rapport entre l'art et la culture ? Entre l'art et l'industrie culturelle ? Damisch avait été sollicité à poser ces questions par sa formation, par le contact continu avec les artistes contemporains ainsi que par un milieu redessiné par les nouvelles catégories de produits, consommation, reproductibilité. Par rapport à ces questions, il s'interroge en tant que historien de l'art, anthropologue, philosophe, en conduisant une réflexion qui traverse des domaines différents, et qui le met en relation avec la recherche conduite par les artistes contemporains engagés dans un parcours de remontée destiné à redécouvrir et/ou reconstruire la raison d'être et la fonction de l'art.

L'art contemporain représente en fait l'autre objet de la première production de Damisch, ainsi que le démontrent les essais recueillis, au début des années Quatre-vingt, dans le texte *Fenêtre jaune cadmium. Ou les dessous de la peinture*. Publié en 1984 le texte se compose d'essais écrits et édités une première fois entre la moitié des années Cinquante et le début des années Soixante-dix. On y trouve une archéologie de la manière dont Damisch regarde les œuvres et écrit sur elle, tandis que la construction du recueil nous raconte les étapes de l'apprentissage visuel et critique de son auteur. En ce sens certaines informations fournies par le même Damisch à propos de la genèse du texte se révèlent très utiles. Elles nous décrivent les mécanismes et les choix qui ont été à l'origine de la construction du texte, et chose beaucoup plus importante, elles nous fournissent des éléments utiles à la compréhension du rôle du recueil dans l'économie de la pensée de l'auteur. Il semble que Damisch ait construit d'abord le cadre, découvrant seulement après le tableau que celui-ci encadrerait. Nous savons en fait que la première pierre du livre fut le texte consacré à François Rouan ; texte qui avait été écrit comme préface au catalogue de l'exposition consacré à cet artiste en 1983 au Centre Pompidou. Ce même texte en avait convoqué un autre, écrit pendant la même année à l'occasion d'un colloque consacré au problème de l'invention; le centre du recueil était occupé par le *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac. Une fois fixées les limites du cadre,

le recueil allait se construire presque spontanément, entrelaçant une série d'articles écrits pendant une période qui allait du 1958 à 1977. Le cadre donc, non seulement précéderait l'œuvre, mais la conscience de celle-ci serait subordonnée à la définition du cadre. Priorité logique donc, et non pas temporelle, du cadre par rapport à l'œuvre, qui renvoie à la recherche conduite par certains artistes contemporains à propos de la fin de l'œuvre, et qui dans ce cas semble correspondre à une prise de conscience de la part de Damisch du parcours accompli pendant les vingt-cinq premières années de sa réflexion. Comme s'il avait dû acquérir une position extérieure, s'éloigner de cette partie de son travail, pour reconnaître que les fils qu'il avait tissés pendant cette période décrivaient un dessin cohérent, sinon aussi la forme sur laquelle il allait structurer successivement ses analyses. Cette impression est confirmée par trois éléments : l'absence d'inédits; l'écart temporel qui s'écoule entre les deux textes du cadre et ceux qui constituent le corps du recueil ; ainsi que par l'ordre chronologique selon lequel ceux-ci se seraient spontanément disposés pendant la construction. Si l'absence d'inédit est l'indice d'un détachement, et l'écart temporel cadre-tableau est le reflet d'une prise de conscience qui a besoin de recul et qui par conséquent agit dans la distance, l'ordre selon lequel les essais se sont ordonnés nous restitue les étapes du parcours accompli par l'auteur. En effet, bien que Damisch, comme il nous le raconte lui-même, ait choisi et ordonné les articles en fonction d'un critère thématique, les textes se disposèrent selon l'ordre chronologique, en fournissant ainsi indirectement les passages et les questions qui avaient orienté Damisch dans sa première réflexion. Pour cette raison le recueil a une double valeur : d'un côté il nous raconte une parmi les nombreuses histoires de la peinture moderne, de l'autre il nous rend le parcours d'un apprentissage du regard dont le recueil représente la prise de conscience. On y trouve les sources de la formation visuelle de cet auteur ; l'explicitation de l'art devant lequel il a éduqué son œil, par rapport auquel il a forgé ses instruments analytiques, et en relation auquel il a pu constater l'insuffisance de certaines catégories de la tradition historique.

Du *chef d'œuvre inconnu* de Balzac aux *Tressages* de Rouan, le texte nous décrit les étapes d'un éveil du regard à l'intérieur duquel il est possible de reconnaître les matrices visuelles et phénoménologiques, ainsi que les présupposés théoriques du rapport que Damisch établit avec l'art et de sa manière d'écrire sur lui.

L'œuvre de Frenhofer, qui donne accès au recueil et qui en définit le cadre, représente l'emblème d'une recherche artistique qui invertit la direction de l'invention, renversant le rapport que la peinture entretient avec son objet, aussi bien que la relation que le sujet, entendu cette fois en tant que spectateur, établit

avec l'œuvre. L'art de Mondrian, Pollock et Dubuffet, auquel Damisch consacre les trois essais qui ouvrent le recueil, - les premiers, dans l'ordre chronologique, parmi ceux qui y ont été réédités - constitue, de son côté, le véhicule d'un bouleversement herméneutique et perceptif auquel il faut faire référence afin de comprendre la position sémiotique exprimée par Damisch au début des années Soixante-dix. À travers le retour de la peinture aux origines, auquel Damisch reconduit une partie de la recherche menée par ces trois artistes, il prit conscience de la valeur signifiante des éléments premiers, de la matrice gestuelle de l'art, aussi bien que du caractère nécessaire de sa fonction. Les *Compositions* de Mondrian, ainsi que l'entrelacs figure-fond mis en acte par Pollock et Dubuffet représentent en ce sens les lieux d'une expérience dans laquelle Damisch relève la conscience qu'il existe une table sous le tableau et ce terme indique le support avant le produit ; conscience de l'épaisseur du plan pictural aussi bien que d'une peinture qui s'adresse à la perception avant de stimuler l'imagination.

L'impossibilité de décider laquelle parmi les lignes exhibées dans les *Compositions* de Mondrian passe en dessous ou en dessus ; l'incapacité de définir de manière stable le rapport que les figures établissent avec le fond dans la dernière production de Pollock et Dubuffet ; la valeur qu'ils donnent, au plan pictural à l'opposé de toute fuite vers l'irréel, et la fonction métamorphique qu'ils attribuent au contour en dépit de son pouvoir de définition, tout ceci semble avoir agi sur Damisch. En effet cet art, non seulement bouleverse le modèle perceptif à la base de l'expérience esthétique commune, mais oblige le spectateur, dans le cas Damisch, à une oscillation continue de l'attitude imageante à l'attitude perceptive. Dans cette oscillation se joue le dévoilement du lieu où la peinture dit sa vérité, ainsi que la conscience de la possibilité de jouir de la réalité de la peinture, d'en jouir dans ce qui constitue son réel.

Ce qui passe donc à travers le contact avec l'art contemporain - en particulier avec celui des artistes cités -, c'est la conscience que la peinture travaille, dans le sens technique ainsi que herméneutique du terme ; qu'elle a un poids, en entendant par ce terme tant la nature matérielle de la peinture que sa responsabilité face au réel ; et encore la conscience que, loin de se réduire à la surface, la peinture donne sa vérité dans l'épaisseur du plan, dans l'intervalle qui s'écoule entre la table sur laquelle le peintre travaille et le « riciolino » qui lui donne son titre de peinture.

Ce bouleversement perceptif participe d'un changement beaucoup plus large concernant la manière de se référer au réel et de le connaître. À travers le contact avec les œuvres de ces artistes Damisch semble avoir fait l'expérience du modèle herméneutique dont Merleau-Ponty fournissait un développement explicite à la

même époque. Le rapport complexe que les figures - à entendre dans l'acception la plus large du terme - entretiennent avec le fond, et l'impossibilité de parvenir à une solution stable de ce rapport, constituent en effet l'expression visuelle d'un modèle cognitif conscient de l'impossibilité, pour l'art ainsi que pour la science, de parvenir à une connaissance exhaustive ; l'emblème d'une pensée consciente du caractère informe de son devenir ainsi que de sa nature charnelle. En décrivant cette modalité de la pensée dans *L'œil et l'esprit* Merleau-Ponty fait délibérément référence au rapport que les figures - qu'elles relèvent de la peinture, de la philosophie ou de la littérature - établissent avec le fond sur lequel elles ont été tirées et dans lequel elles vivent. La difficulté d'accepter la pensée muette de la peinture, qui se donne souvent en tant que vain remous d'une parole paralysée ou avortée, constitue la voie à travers laquelle Merleau-Ponty explicite la marginalité de la pensée parlante, ainsi que l'impossibilité de parvenir à une conscience pleine, objective, stable. Ce qu'il nous décrit à partir du modèle pictural est en effet une pensée qui ne se détache pas tout à fait du fond, et dont les figures ne seront jamais vraiment acquises, ni cumulables en un stable trésor. Une pensée qui ne nous permet pas de dresser un bilan objectif, ni de penser un progrès en soi, le plus haut point de la raison correspondant à la constatation du glissement du sol sous nos pas, à l'identification de l'interrogation comme un état de stupeur continue, à une recherche qui se définit comme un cheminement en cercle dont l'essence correspond à ce qui n'est jamais tout à fait.

À côté de ces aspects les œuvres des trois artistes donnèrent à Damisch la possibilité de faire l'expérience d'un autre aspect du modèle herméneutique élaboré par Merleau-Ponty. Le caractère matériel de ces œuvres, et la charge sensorielle stimulée par ces dernières constituent en effet le champ sur lequel Damisch put expérimenter la centralité du corps (de la chair) et la complexité de la perception que Merleau-Ponty théorisait dans sa phénoménologie.

Selon Merleau-Ponty ce que la peinture réalise et la philosophie décrit est en effet un rapport du sujet au monde complexe parce que nourri de rapports inséparables et irréfléchis. La connaissance représentative et la réflexion se qualifient en fait comme les moments délimités d'une vie dominée par la corporéité. Au dessous du *cogito* réflexif et du moi, qui s'articule suivant le langage rationnel, on découvre en fait l'existence d'un *cogito* préverbal et pré-catégoriel, inscrit dans le corps et doué d'une capacité expressive et symbolique. De ce *cogito* Damisch avait fait l'expérience devant les grilles de Mondrian, les entrelacs de Pollock, ou encore devant les *Texturologies* de Dubuffet.

Le contact avec les œuvres de ces artistes, et la conscience théorique qui relève de la Phénoménologie de Merleau-Ponty constituent donc les deux voies par lesquelles Damisch prend conscience de la réalité de l'œuvre et de sa jouissance. La matérialité de l'œuvre et le corps du spectateur se définissent en effet comme les deux pôles d'un échange qui dépasse les frontières de la pensée réflexive, qui dévoile l'existence d'une modalité de signification différente, aussi bien que la possibilité d'une jouissance esthétique qui se joue, à l'opposé de l'imaginaire sartien, dans le réel.

Si l'œuvre et sa jouissance sont réelles, réelle, à savoir possible, est la jouissance esthétique que l'œuvre est à même d'exercer à travers son épaisseur et ses composantes, même pas qu'ils sont dégagés de toute forme et qu'il n'est pas possible de les identifier comme l'*analogon* du réel. Il s'agira d'une jouissance différente, dégagée des catégories du concept car liée à la sensibilité primordiale qui unit l'homme au monde.

Il faut faire référence à toutes ces consciences pour comprendre les matrices et les enjeux des positions théoriques exprimées par Damisch en 1974. Si d'un côté la conscience de la réalité de l'œuvre constitue le présupposé du *surplus* de matière dans lequel il reconnaîtra l'objet d'une sémiotique de la peinture, d'un autre l'expérience d'une jouissance qui se joue dans le réel représente la matrice qui le conduira postuler pour ce niveau sémiotique une modalité de signification psychosomatique, antérieur au signe linguistique et iconique, sinon aussi pré-thétique, à savoir préalable à l'institution du sujet.

S'il faut faire référence à ces deux matrices pour comprendre l'objet et la modalité de signification du niveau sémiotique en peinture dont Damisch avait parlé au début des années Soixante-dix, c'est dans l'informel qu'il faut chercher le présupposé théorique du dépassement de la notion de signe à la base de la réflexion sémiotique elle-même.

L'informel, entendu comme opérateur théorique, constitue en fait l'objet des deux articles qui marquent le passage de la première à la deuxième partie du recueil de 1984 - partie dont ils constituent aussi le cœur. Il s'agit de l'article publié au début des années Soixante-dix (1971) sur l'*Encyclopaedia Universalis* sous le titre de *Art informel*, et de l'essai, un peu plus tardif (1977), écrit à l'occasion d'une exposition, visant à fournir une analyse comparée de la partie jouée par l'informel et l'action painting sur les deux côtés de l'Atlantique.

Devant un informel qui avait déclassé l'art et l'histoire de l'art, qui avait privé la première de ses formes, de la direction de la recherche, ainsi que de la possibilité d'être contemplée, en obligeant la deuxième à renoncer à ses catégories et à toute

tentative taxinomique, Damisch éduqua son œil, avant son esprit, à une absence de forme de laquelle relève sa capacité de se dégager de certaines limites analytiques. À cet art et à l'informel en général Damisch attribue, en effet, un pouvoir régénérateur, comme si l'art devait passer à travers sa destruction pour expliciter ses pouvoirs, et que l'histoire de l'art devait se confronter avec la négation de la forme et la castration du dicible pour commencer un nouveau parcours. Informel donc comme nouveau départ pour l'art et pour l'histoire de l'art ; moment dans lequel l'écart entre l'art et l'histoire de l'art rejoint son extension maximale, mais où se jouent les présupposés nécessaires à la régénération des deux disciplines. En effet, si l'informel empêchait l'histoire de l'art de repérer les formes à partir desquelles elle avait coutume de construire ses analyses, il éduquerait cette dernière, selon Damisch, à considérer tout ce qui vient avant le signe et constitue la spécificité de la peinture. De la même manière, si l'histoire de l'art rejetait l'informel dans le non sens, ne reconnaissant aucune modalité de signifiante au-delà de celle du signe, Damisch reconnaissait dans l'informel le véhicule nécessaire à la découverte de cette aire sémiotique primordiale à laquelle la structure représentative du signe nous avait rendus insensibles.

Ainsi, alors que les œuvres de Mondrian, Pollock, Dubuffet, analysées dans la première section, avaient été à la base d'un apprentissage de la peinture dont Damisch avait tiré un nouveau modèle perceptif et la conscience du lieu où la peinture dit sa vérité, l'informel, considéré dans la deuxième section, nous rend la matrice théorique du dépassement de la notion de signe et de l'acceptation d'une signification différente.

La réalité matérielle exhibée par les œuvres avait donné à cet auteur la conscience du *surplus* de matière qui qualifie l'image picturale, tandis que le bouleversement perceptif mis en œuvre par ces dernières lui avait donné la possibilité d'expérimenter une modalité de signification en prise directe sur le corps ; le déclassement réalisé par l'informel avait, de son côté, constitué le présupposé du dépassement de la notion de signe qui lui avait permis de reconnaître dans l'hypocône l'objet d'une possible sémiotique de la peinture. L'art de Mondrian, Pollock, Dubuffet constitue donc le présupposé visuel d'une position sémiotique dont l'informel représente le fondement théorique, la déstabilisation perceptive et le bouleversement herméneutique déterminé par le contact avec ces œuvres étant à la base d'une recherche que Damisch souhaitait nouvelle dans son objet avant que de l'être dans ses catégories.

Et c'est toujours à l'informel qu'il faut faire référence pour comprendre l'écart, profond et insoluble, qui sépare Damisch de la sémiotique. L'informel se donne en

effet en même temps comme le fondement de la position sémiotique de cet auteur, ou une de ses sources, et le point à partir duquel il est possible de comprendre les raisons de l'incompréhension des sémioticiens par rapport à Damisch, et l'obstination avec laquelle celui-ci refuse qu'on attache à sa pensée et à son travail, non plus qu'à une partie des deux, le label de la sémiotique. Bien que les recherches de Damisch montrent en fait beaucoup de convergences avec la sémiologie plastique que Greimas proposait à Paris au même moment, l'analyse dévoile l'existence et la persistance de divergences insurmontables.

Si l'intention de parvenir à une sémiotique nouvelle, distincte à la fois de la sémiologie de l'image et de la sémiotique figurative renvoie à une recherche, comme celle de Damisch, qui visait à distinguer la sémiologie de la peinture sur deux fronts de l'iconographie et de la linguistique ; en fait, même si le travail réalisé par les sémioticiens afin de dépasser la notion de signe renvoie à la proposition de l'hypo-icône avancée par Damisch, et même si l'adjectif plastique choisi par les premiers pour qualifier une sémiotique à même de considérer la spécificité du visuel fait écho au *surplus* de matière avec lequel Damisch définissait l'objet d'une discipline vouée à explorer la vérité de la peinture, les dissonances sont, malgré ces analogies, beaucoup plus importantes que les analogies. L'analyse approfondie des textes met au jour en effet des différences qui se révèlent insolubles puisque déterminées par l'écart qui se trouve entre les points de vue à partir desquels les recherches procèdent.

Le rapport avec l'art contemporain, en particulier avec sa déclinaison informelle ou abstraite, constitue le terrain sur lequel il semble possible de mesurer cet écart.

Selon ce que nous raconte Jean Marie Floch, l'art contemporain avait induit, les chercheurs du GRSL à pousser l'analyse au-delà des figures, dans la direction du langage second ; l'art abstrait lui-même représente - neuf ans après la fondation de l'Atelier de sémiotique visuelle, et treize ans après le numéro des « Actes Sémiotiques » qui se proposaient de faire un bilan des recherches conduites à l'intérieur de ce dernier - l'objet sur lequel les dits chercheurs choisissent de mesurer les limites et la validité du travail accompli jusqu'à ce moment-là. On trouve la preuve de ce travail de vérification dans le numéro que les « Actes Sémiotiques » consacrèrent en 1987 à l'art abstrait.

Si le titre - *Art abstrait* - dit en effet l'urgence de vérifier sur cet objet les instruments récemment établis, il se révèle fallacieux par rapport au contenu du numéro dont il est le frontispice. En feuilletant la revue on passe en effet d'un Picasso à la limite de ce qui est reconnaissable, mais qui demeure toujours en-de-ça du seuil de l'abstraction pure, à un Kandinsky auteur d'une abstraction

géométrique où on peut encore trouver des schémas et dans la quelle certains ont voulu reconnaître aussi des restes iconiques ; on passe des figures aisément reconnaissables de l'art de Kosuth, dont l'évidence iconique est mise en question seulement par les définitions verbales qui accompagnent ses images, à un art primitif qui, en dépit de sa différence, garde les éléments nécessaires à l'identification des figures représentées. Ce que le numéro de la revue nous propose est donc un art qui fait encore référence aux modèles gestaltiques de base, à l'intérieur duquel on trouve des schémas, sinon aussi les restes de la figuration, mais qui exclut toute cette production que Michèle Conquet définissait dans la préface du numéro comme « réellement abstrait ». Qu'il s'agisse d'un choix stratégique, ou d'une exclusion involontaire il semble difficile de ne pas reconnaître dans cette omission la preuve d'un embarras, voire la manifestation des problèmes qu'un art réellement abstrait posait à la sémiotique.

On trouve une confirmation de cette difficulté dans les réflexions que Umberto Eco consacre, dans les deux textes *Œuvre ouverte* et *Structure absente*, à l'art informel. Un art dans lequel, en raison même du sens qu'il attribue au terme informel, il semble possible de reconnaître l'art réellement abstrait dont parlera Michèle Conquet. Le choix de Eco de faire de l'informel la métaphore épistémologique de la culture du XX^e siècle, et la tentative de reconnaître à l'intérieur des œuvres informelles une intention, sinon aussi un code microphysique voué à fonctionner en tant que guide pour la construction du niveau physique et sémantique, représentent en effet des éléments très indicatifs. Ils nous disent l'urgence de reconnaître une forme, le besoin de faire de l'informe un informé, ainsi que la nécessité de repérer à l'intérieur des œuvres les éléments à même de sauvegarder les conditions minimales de la communication. Cet approche explicite en particulier la volonté d'inscrire l'informel dans le registre de l'imaginaire, ainsi que dans une histoire de l'art entendue comme une histoire des formes ; il dit sa dépendance des notions de signe et de signifié, tandis que la définition de l'informel comme une impasse ne fait que confirmer la difficulté de se confronter avec un art qui échappe aux catégories de forme et d'information.

La comparaison entre les positions de Eco et Damisch n'est évidemment pas destinée à énumérer les différences, ni à établir une hiérarchie entre les deux. Elle vise plutôt à identifier les points de vue à partir desquels ils procèdent : l'un sémiotique, marqué par la théorie de l'information et de la communication, l'autre historique, philosophique, proche de la dimension performative d'un art dont il cherche à mettre au jour la spécificité réflexive.

Si l'écart entre Damisch et la sémiotique peut s'avérer évident, presque prévu, dans le cas de Eco, la distance n'est pas moins importante si on considère le rapport entre Damisch et l'École de Paris, à laquelle on faisait référence auparavant. Malgré les analogies repérées, et la proximité qu'on a pu reconnaître entre la perspective de Damisch et l'optique de la signification choisie par les chercheurs du GRSL, la lecture des textes confirme l'existence d'une divergence de base. Le fait qu'ils utilisent les catégories d'unité, sous-unité, segmentation, articulation, et que la notion de signe, dépassée dans son acception iconique, continue à être utilisée dans sa déclinaison sémantique confirme, et dans un certain sens explique, la difficulté de la part de la sémiotique de se confronter avec une partie de l'art contemporain. Il nous dévoile en particulier les caractères d'une recherche qui marque sa distance de celle de Damisch dans les matrices aussi bien que dans les objectifs.

On comprend mieux à ce point la valeur supplémentaire de l'art réellement abstrait dans la recherche qu'on est en train de conduire. Je me réfère en particulier à sa fonction de réactif. L'informel qui avait été traduit en fonction de la communication par Eco, qui avait été exclu par les sémioticiens de l'École de Paris, et que par ailleurs Damisch choisit de placer au cœur du recueil de 1984, constitue l'objet à partir duquel et par rapport auquel il semble possible de comprendre la distance qui sépare deux points de vue, voués, malgré les convergences apparentes, à ne jamais se rencontrer.

Le chapitre consacré aux matrices dévoile en ce sens une valeur et une fonction triple : il nous permet d'analyser les matrices visuelles, théoriques et phénoménologiques des positions sémiotiques de Damisch ; il nous donne l'occasion d'analyser les textes correspondant à la première production de cet auteur, en fournissant aussi la possibilité de mettre au jour les raisons de l'incompréhension qui caractérise le rapport entre Damisch et les Sémioticiens.

Notre recherche subit à ce point un tournant, en changeant le nombre de l'objet et la perspective temporelle. Après la focalisation sur la production de Damisch et un parcours de remontée destiné à récupérer les origines visuelles et théoriques de sa pensée, notre recherche regagne la distance et double son objet. Au parcours de remontée décrit dans le chapitre IV succède un mouvement, opposé dans la direction, destiné à mesurer la continuité et les éventuelles transformations des positions exprimées par Damisch en 1974. La vérification de l'étanchéité et de l'applicabilité de ses thèses se nourrit du dialogue avec la réflexion de Louis Marin, dont la production plus mûre démontre une proximité toujours plus évidente entre les deux savants. La volonté de considérer ce rapport dans la continuité nous a

induit à comparer les deux savants sur un terrain, tel que la description, qui du débat sémiotique précédemment considéré constitue la conséquence logique, et qui pour cette raison s'adapte bien à l'évaluation des analogies et les transformations des positions acquises par les deux savants.

C'est dans cette optique que s'inscrit le choix de placer à cet endroit de la recherche un « vignette » consacré à la description. Le problème permet de vérifier les positions sémiotiques soutenues par les deux savants pendant le débat des années Soixante-dix, de reprendre, et donc de développer, les points de tangence que la lecture de ces textes laissait entrevoir, en nous offrant aussi la possibilité d'enrichir la réflexion de Marin à travers la considération de sa production plus mûre. En effet, si la considération de la pensée de cet auteur s'arrêtait aux textes de la moitié des années Soixante-dix, non seulement sa réflexion serait altérée et privée de sa cohérence, mais - élément très important aux fins de la légitimité de la recherche - son examen dans le chapitre V aurait acquis un caractère épisodique, fonctionnant uniquement comme l'arrière-plan sur lequel faire ressortir la position de Damisch. Différemment, ainsi que l'analyse du débat sémiotique a eu la valeur double d'ouvrir une voie dans la pensée de Damisch et de dévoiler les tensions inscrites dans la réflexion de Marin, la considération croisée des textes plus mûrs que les deux chercheurs consacrent au problème de la description a une triple fonction : elle nous permet de vérifier, après les matrices, les conséquences des positions sémiotiques soutenues par Damisch ; de montrer l'évolution et donc la solution des tensions qui problématisaient la production de Marin des années Soixante/Soixante-dix, en nous offrant la possibilité de rendre compte de la proximité que les textes précédemment considérés laissaient seulement pressentir.

Le chapitre VII s'articule en deux parties bien distinctes : la première consacrée à la reconstruction du déplacement intérieur à la pensée de Marin pendant les années Soixante-dix/Quatre-vingt, la deuxième destinée à approfondir d'autres caractères de la réflexion de Damisch à travers la considération des études des années Quatre-vingt. L'avancement temporel dont rend compte cette partie de la recherche a une double fonction : dans l'économie de la comparaison entre les deux savants le choix de prendre en examen des essais publiés essentiellement pendant les années Quatre-vingt répond à l'exigence de donner à cette confrontation une cohérence ultérieure, en choisissant de mesurer les deux savants sur un terrain, non seulement commun, mais aussi contemporain. Dans l'optique générale de la recherche le déplacement temporel répond différemment à la volonté de prendre en considération la production plus mûre de Damisch toujours dans l'espoir de fournir un cadre, sinon complet, du moins indicatif de la production de cet auteur.

Les nombreuses analyses que Marin consacre aux œuvres de Poussin pendant les années Soixante-dix/Quatre-vingt constituent un véhicule privilégié pour l'analyse. Consacrées à des œuvres pour lesquelles nous disposons de descriptions célèbres, et qui constituent l'expression d'une recherche que Poussin avait conduit à propos des conditions de possibilité de la peinture, les analyses de Marin reconnaissent dans ces œuvres les interlocuteurs d'une recherche que ce dernier conduisait dans son domaine. Le travail de Poussin à propos du sublime en peinture constitue en ce sens l'instrument de la réflexion sur la description réalisée par Marin. Une recherche qui conduira cet auteur à se déplacer de la certitude de la nécessité et du caractère linguistique de la description, à une analyse visant à considérer le comment décrire, jusqu'à une relecture critique de ses titres de légitimité ainsi que des ses conditions de validité.

De l'essai consacré au *Paysage avec un homme tué par un serpent* (1970) à l'article relatif au *Temps calme* et *Orage* (1984), en passant par les analyses consacrées au *Pirame et Thisbé* (1981) et à la *Manne* (1983) on voit en effet une progressive mise en question de la description.

À une description associée à la lecture, appelée à travailler sur le tableau, et qui reconnaît dans l'unicité de l'instrument linguistique la condition pour le passage au sens de l'image, se substitue une description qui, en renonçant à toute maîtrise, fait de l'écart qui se trouve entre l'œuvre et le spectateur, entre la nature visuelle de la première et l'instrument linguistique du deuxième, sa marge de manœuvre. À la certitude de sa nécessité se substituent des propositions interrogatives qui visent à en interroger la pertinence ; à la stabilité du binôme description-lecture se substitue une réflexion qui, non seulement met en question les limites de la deuxième, mais qui postule en tant qu'objet de la description ce qui échappe à la lecture. De la même manière à la certitude du parcours du regard se substitue le caractère erratique d'une traversée, sans origine ni but, qui se place, ou mieux se déplace, entre le savoir et la délectation, entre la théorie et le plaisir. En outre à la lexicalisation, immédiate et nécessaire, se substitue une traversée continue de la peinture par le discours et du discours par la peinture vouée à les transformer tous les deux. Déplacement, donc, d'une écriture qui implique une raison et qui explique en fonction des ses fins, à un art des moyens qui, en faisant époque de sa fin et en laissant à l'objet la liberté de venir à l'œil, ne se donne d'autre fin que de placer son langage à la hauteur de l'objet.

Ainsi que l'irreprésentable de la tempête que Poussin cherchait à représenter se donne dans l'écart entre le cadre du *Temps Calme* et celui l'*Orage*, entre les indices, à peine ébauchés, de son commencement et les effets de son action - un

sublime que le spectateur réussira à saisir seulement en traversant sans cesse l'intervalle qui sépare les deux tableaux - de la même manière le descripteur ne pourra saisir l'irreprésentable du discours si non dans la traversée continue de l'écart qui s'écoule entre une œuvre et l'autre, aussi bien que entre l'œuvre et son spectateur. Ce qui en résulte est donc une description conduite au rythme d'un mouvement double : au dehors du tableau, en sa marge, et en direction du tableau, toujours plus près de lui. Dans la première direction il sera appelé à travailler une description qui cherche à rendre non pas le sens entendu comme le secret dévoilé par une lecture poussée à son dernier niveau, mais le non sens que l'œuvre suscite, le bruit dans lequel elle est enveloppée et que le discours amplifie. Irreprésentable du discours puisque au-delà, ou en-de-ça, des règles de la communication, et que le descripteur pourra rendre, ainsi que Poussin avait fait dans la tempête, à travers les ruses de l'instrument linguistique. Les digressions, les anacoluthes, les asyndètes, ce sont seulement quelques-unes des ruses dont le descripteur dispose afin que le discours traverse la peinture et la peinture le discours.

La deuxième direction, en revanche, conduira le descripteur à traverser l'espace entre le spectateur et le tableau dans lequel se joue la lisibilité du tableau. Mouvement dans la direction du tableau pendant lequel l'image se détruit et la langue prend conscience du caractère aporétique des ses moyens. Parcours d'approximation qui, en même temps où il nous prive de la figure, nous rend la chair opaque de la peinture. C'est dans cet écart qu'il devra se placer et se déplacer une description qui vise à rendre l'irreprésentable qui demeure au-delà de l'iconographie puisque en-de-ça de l'infra-pré-iconographique ; cette chaire opaque de la peinture qui est à l'origine du plaisir de l'œil, et que le descripteur cherchera à rendre à travers la jubilation d'un langage qui fasse référence au trésor inépuisable des mots et des figures littéraires. Une manière de prendre langue avec l'image qui exploite l'écho que les couleurs et les mots établissent entre eux, en recourant à la nature elliptique des métaphores poétiques afin de rendre l'écart qui s'écoule entre l'œuvre et le langage.

On trouve une explication théorique de ce déplacement de la pensée de Marin à propos de la description dans les deux essais, *Mimesis et description* et *L'éloge de l'apparence*, publiés pendant la deuxième moitié des années Quatre-vingt. Les deux types de traversée dans lesquelles il nous semble que Marin décline la description dans une phase plus mûre de sa pensée trouvent par contre leur expression respectivement dans le texte *Détruire la peinture* (1977) et *Opacité de la peinture* (1989).

Placé dans l'intervalle entre la *Méduse* du Caravage et *Les bergers en Arcadie* de Poussin, entre la théorie et la délectation, le premier texte montre une description qui se donne comme une traversée pure et un échange de regards ; un parcours sans fin ni but, conduit au rythme des regards que les œuvres examinées proposent, sollicitent, subissent. Le recueil de la fin des années Quatre-vingt explicite différemment l'intérêt de Marin pour la peinture et sa façon de signifier. En ce sens il se qualifie comme la dernière étape d'un parcours qui avait conduit cet auteur de l'image au tableau, de la transparence à l'opacité, ou encore de la lecture du visible à la description de cet écart entre la réflexivité et la transparence où se donnent les conditions de possibilité de la figurabilité.

Aux fins de notre recherche ces deux espèces de traversée ont une valeur double : elles témoignent de l'émancipation de Marin de la centralité du langage qui avait orienté ses positions sémiotiques à la fin des années Soixante ; elles explicitent les éléments qui mettaient en tension les *Études Sémiologiques*, en confirmant le rapprochement de Marin des positions de Damisch que les textes des années Soixante-dix exprimaient seulement en terme d'attraction.

La même description qui donne la mesure du déplacement à l'intérieur de la pensée de Marin constitue différemment l'indice de la continuité qui marque la réflexion de Damisch pendant la même période. Les analyses des tables urbaines conduites par Damisch pendant les années Quatre-vingt et publiées dans le texte de 1987 offrent en ce sens un point d'observation privilégié. On y trouve la confirmation de la distance de Damisch d'une histoire de l'art aussi bien que d'un modèle sémiologique; la preuve de la validité des thèses exprimées en 1974, aussi bien que la solution à certains problèmes qui dans cette intervention demeuraient à l'état de question. On y trouve l'exemplification des points cardinaux à partir desquels il considère les œuvres, aussi bien que la preuve des divergences et des analogies entre la pensée de cet auteur et celle de Marin. À ce propos on peut dire que la description que Damisch souhaitait, et dont les analyses considérées représentent un bon échantillon, est aussi loin du parcours du regard proposé par Marin à la fin des années Soixante, qu'elle est proche de la traversée que celui-ci explicitait dans les textes des années Quatre-vingt.

Les traversées de type I e II auxquelles il nous semble possible de reconduire la description mise en œuvre par Marin pendant les années Quatre-vingt renvoie en fait à une description, comme celle de Damisch, qui fait du mouvement son caractère et de l'écart son objet. L'analyse qu'il nous donne des tables urbaines, et à partir de celles-ci, représente en effet l'emblème d'une description qui choisit de se déplacer vers les œuvres, entre les œuvres et au-delà de ces dernières ; tout ceci

conformément à une attention pour la donnée visuelle des œuvres, pour l'histoire qu'elles écrivent, ainsi que pour la dimension réflexive dont elles sont à la fois le lieu et l'instrument. Mouvement donc fonctionnel à une description qui choisit de faire de la traversée des marges - que ce soit celles des cadres ou des disciplines - la constante de son devenir, et des écarts l'objet de son analyse. Écarts qu'il faudra d'ailleurs entendre selon des acceptions différentes, à savoir comme l'intervalle physique qui nous sépare des œuvres et qui sépare chaque œuvre de l'autre ; comme l'espace vide, mais pas insignifiant, où se joue le passage au sens ; comme la différence qui nous dit ce que l'œuvre transforme ou ce qu'elle choisit de ne pas représenter ; aussi bien que en tant que jeu, intérieur à l'œuvre, dans lequel se donne en même temps la trace de la pensée qui y est au travail et la possibilité de le remettre en mouvement.

Ce que Damisch exemplifie dans ces pages, c'est en effet une description qui, non seulement travaille dans l'écart, mais qui dans celui-ci trouve sa raison d'être et sa marge de manœuvre ; à la fois l'objet et le ressort de ses analyses. L'espace qui s'écoule entre le temps où l'œuvre a été produite et l'*hic et nunc* à partir duquel le spectateur la regarde, l'intervalle qui sépare la qualité linguistique de l'instrument dont le descripteur dispose de la nature visuelle de l'œuvre, constituent en effet non pas une limite à dépasser, mais l'espace d'une prise de langue qui s'enrichit de l'histoire du spectateur ainsi que de l'hétérogénéité de ses instruments, et dont le produit est un texte qui se donne comme une transformation supplémentaire de son objet.

On dira à ce point que alors que les textes de Marin des années Quatre-vingt démontrent son éloignement des positions linguistiques et sémiotiques exprimées pendant les années Soixante-dix, l'analyse des tables urbaines donnée par Damisch dans le texte de 1987 démontre la validité des thèses soutenues en 1974, ainsi que la proximité à laquelle les deux savants parviennent à la fin des années Quatre-vingt. La comparaison des réflexions conduites par les deux historiens de l'art à propos de la description a, en ce sens, le mérite de mettre au jour des convergences très profondes. En effet, si les analogies concernent les caractères et les objectifs de la description, l'analyse comparée des textes dévoile un accord des deux savants en ce qui concerne l'essence de la peinture, sa façon de signifier ainsi que le sens d'en parler, d'écrire sur elle.

Le problème de la description et les œuvres examinées en relation à ce thème nous conduisent à la dernière partie de la recherche (chapitre VIII). Ce chapitre, consacré à la production la plus récente de Damisch, a en fait deux versants. On y trouve la répétition des thèses et des références iconiques qui avaient été à l'origine

de la production de l'auteur, le développement de thématiques qui, jusqu'à ce moment-là, avaient été seulement esquissées, ainsi que l'indication de nouveaux champs de recherche. Les œuvres classiques et l'art contemporain constituent encore une fois les pôles entre lesquels la recherche de Damisch oscille. Plus précisément ils constituent les interlocuteurs d'une recherche qui avance sous l'étiquette d'iconologie analytique, et qui a comme pivot le problème du sujet. À ce problème Damisch avait été sollicité par ses études sur la perspective, comme nous le démontre le dernier chapitre de *l'Origine de la perspective* intitulé, de manière très significative, « Les lieux du sujet ». Ce même problème constitue, au début des années Quatre-vingt-dix, l'objet d'une réflexion, que l'auteur conduit en relation à l'art contemporain. L'impossibilité de repérer un point de vue, le sentiment d'exclusion et de désorientation dont le spectateur fait l'expérience devant beaucoup d'œuvres contemporaines, constituent en effet le point de départ d'une réflexion qui, précisément à partir de cette exclusion, vise à rechercher une manière différente pour le sujet de se repérer dans le tableau, ou mieux la possibilité pour le spectateur de se repérer dans le tableau en tant que sujet.

Des études sur la perspective des années Quatre-vingt aux essais que Damisch consacre à l'art contemporain au début des années Quatre-vingt-dix on observe en effet le déplacement du problème du lieu du sujet à celui de sa fonction ; le passage de l'analyse de la position du sujet à une recherche qui du même sujet vise à en repérer la fonction. Si ce déplacement relève en partie du changement de l'objet, à savoir du passage de l'analyse de l'art moderne à celle de l'art contemporain, il est vrai aussi que l'analyse dépasse cette distinction. Il suffit de considérer que le problème relatif au rôle du sujet, qui avait été stimulé par le contact avec l'art contemporain, trouve sa solution dans les essais que Damisch consacre aux œuvres classiques : à savoir dans le rapport avec ces œuvres - de la Madonna del parto à la chapelle de San Brizio - qui constituent les objets sur lesquels et par rapport auxquels il nous dit ce qui est, on veut être l'iconologie analytique.

Il faut regarder à l'iconologie analytique en effet pour repérer, si non la solution, du moins une des solutions au problème de la fonction du sujet, aussi bien que l'enjeu et les conséquences inscrites dans le problème en question. À travers la figurabilité dont l'œuvre est, ou peut être, en même temps le véhicule et l'agent ; à travers le rapport dialectique que l'œuvre établit avec le spectateur, et la mise en jeu que celui-ci doit assumer, Damisch définit les points cardinaux d'une iconologie analytique à l'intérieure de la quelle il donne au sujet une manière différente de se repérer dans le tableau. Il faudra rappeler à ce propos que, si le problème n'est plus la position du sujet mais sa fonction, le sujet auquel Damisch fait référence ce n'est

plus le sujet cartésien que la perspective légitime avait contribué à définir, mais le sujet de l'inconscient dont la psychanalyse avait dévoilé le caractère fragmentaire au début du XX siècle.

De la découverte de la table sous le tableau, dont Damisch avait parlé à la fin des années Cinquante, et dont rendent compte des descriptions qui opposent à toute fuite vers l'irréel l'attention pour la nature visuelle et matérielle des œuvres, les textes des années Quatre-vingt-dix montrent un intérêt croissant de cet auteur pour ce qui fait image dans le tableau, pour cette image que le spectateur y projette et que l'œuvre lui renvoie. De l'appel à revenir de l'image au tableau à l'intérêt pour l'image qui se fait dans le tableau, ce que les textes décrivent ce sont en effet les étapes d'un parcours qui, non seulement n'a aucun caractère contradictoire, mais qui trouve dans les positions les plus récentes une confirmation de celles que Damisch avait soutenu auparavant.

La nature mnésique des images dont il s'efforce de repérer le surgissement dans le tableau confirme et mieux explique la fermeté avec laquelle, au début de sa production, Damisch avait pris position contre l'association image-tableau. En dépit de toute contradiction elle ne fait que démontrer la ligne de continuité qui lie la sémiotique de la peinture soutenue au début des années Soixante-dix à l'iconologie analytique théorisée pendant les années Quatre-vingt-dix.

La production de cet auteur révèle en effet une cohérence qui s'exprime dans la manière qu'il a de choisir ses objets et de conduire ses analyses bien plus que dans les thèses exprimées ou dans les thèmes traités. Bien qu'elle soit restée fidèle à elle-même, la recherche de Damisch a su renouer avec ses objets, en faisant du déplacement de la perspective et de la traversée de disciplines différentes sa seule constante. De la sémiotique de la peinture à l'iconologie analytique la lecture des textes dévoile une recherche qui, sans céder à l'illusion du pouvoir résolutif qui aurait pu surgir de l'application au champ artistique de catégories élaborées dans d'autres domaines, a déduit du contact avec ces disciplines des points de vue à même d'ouvrir des perspectives obliques et de nouveaux champs de recherche.

On comprend peut être mieux à ce point le sens et les raisons du titre donné à la recherche. Choisir de considérer le profil de cet auteur à partir de la perspective oblique - dans ce cas celle de la sémiotique - cela veut dire se conformer à la pensée d'un auteur qui a fait de la traversée de disciplines différentes et du déplacement herméneutique qui en relevait sa caractéristique; cela veut dire s'adapter au travail d'un historien de l'art qui a choisi de considérer l'objet artistique en exploitant les perspectives ouvertes par les nouvelles disciplines, sans céder à l'erreur d'une application directe des catégories qu'on pouvait en déduire.

Éduqué au déplacement, Damisch a continué à regarder ces disciplines de biais, en déduisant de celles-ci, plutôt que la solution, un objet de travail. En effet, si les perspectives ouvertes par les dites disciplines ont donné à Damisch la possibilité de considérer autrement l'objet artistique, celui-ci a été néanmoins le véhicule pour une analyse critique des certitudes et des axiomes avancées par les disciplines elles-mêmes. Ceci, encore une fois, selon un rapport qui exclut la correspondance et qui fait de l'écart le ressort et le produit le plus précieux de toute analyse.

L'écart entre la perspective italienne et la pensée de Damisch a été le point de départ de notre recherche. L'intervalle dans lequel nous avons commencé à travailler et à partir duquel nous avons essayé de regarder de plus près et autrement la pensée de cet auteur. La nécessité de vérifier le label par lequel l'histoire de l'art italienne définit Damisch a été, en ce sens, le ressort d'une analyse qui nous a conduits au cœur de la production et de la pensée de cet auteur. Tout en cherchant à comprendre le caractère et les raisons historiques de la position sémiotique de Damisch, le choix de cette voie nous a en effet permis de décrire les textes les plus importants de sa production. Des premiers essais consacrés à l'art contemporain, aux textes plus tardifs consacrés au nuage, à la perspective, au jugement esthétique, jusqu'aux dernières études marquées par l'intérêt pour la psychanalyse et le cinéma, la recherche vise en effet, sinon à reconstruire le parcours de cet historien et philosophe de l'art, du moins à fournir les coordonnées pour s'y orienter. Comme dans les perspectives obliques de Pieter Saenredam il s'agit de regarder Damisch de biais. Ce n'est qu'à partir de la perspective oblique qu'il sera possible de connaître l'essence de son travail et les champs ouverts par ses études ; en d'autres termes de saisir son profil et le fond sur lequel il se détache. Une perspective oblique donc pour entrevoir Damisch et voir au-delà de lui, pour saisir la forme de sa pensée et les voies ouvertes par son travail.

Bibliografia di Hubert Damisch

(1953)

Idée du spectateur, in “Cimase”, 2.

Une évidence secrète, in catalogue de l'exposition *Claude Visieux*, Paris.

(1956)

Cent-vingt “notices” parues in *Les Philosophes célèbres*, sous la dir. de Maurice Merleau-Ponty, Paris, Citadelles et Mazenod.

Cinq œuvres nouvelles, catalogue de l'exposition *Tensions. Georges-Visieux-Riegl-Hantai-Degottex*, Paris, Galerie René Drouin.

(1957)

Conditions d'une histoire de l'art, in “Les Lettres nouvelles”, 48 (avril), pp. 583-588, et 49 (mai), pp. 742-753.

Walter Gropius et le Bauhaus, in “L'Année sociologique 1956-1957”, Paris.

Six notes pour une préface, présentation de l'exposition *Claude Georges*, Paris, Galerie René Drouin.

(1958)

Un outil plastique: le nuage, in “Revue d'esthétique”, 1-2, pp. 104-148; première esquisse de *Théorie du nuage* (1972).

L'éveil du regard, in “Les Lettres nouvelles”, 61 (juin), pp. 891-899 e 62 (juillet-août), pp. 109-114; riedito in *Fenêtre jaune cadmium*, (1984), pp. 54-73.

Claude Georges, in “La Jeune École de Paris”, 2, Paris, Musée de Poche, p. 44.

(1959)

La figure et l'entrelacs, in “Les Lettres nouvelles”, nouvelle série, 33 (9 décembre), pp. 36-43, et 34 (16 décembre), pp. 34-38; riedito in *Fenêtre jaune cadmium*, (1984), pp. 74-91.

Los Churriguera, Gustave Eiffel, Essai d'un répertoire historique des architectes célèbres: Italie, Portugal, Islam, in P. FRANCASTEL, *Les architectes célèbres*, Paris, Citadelles et Mazenod.

(1960)

L'oeuvre des Churriguera et la catégorie du masque, in "Annales. Économie, sociétés, civilisations", 3 (mai-juin), pp. 466-484.

L'art, aujourd'hui, le commentaire, in "Arguments", 19 (juill.-sept.), numéro spécial *L'art en question*, pp. 6-9; riedito in *Fenêtre jaune cadmium*, (1984), pp. 123-130.

L'après midi chez le peintre, in "Les Lettres nouvelles", nouvelle série, 1, pp. 61-66.

(1961)

Eiffel le constructeur: une leçon de méthode, in "Annales. Économie, Sociétés, Civilisations", 6 (nov.-déc.), pp. 1252-1255.

Le musée: mythe ou institution?, in "Annales. Économie, Sociétés, Civilisations", 6, (nov.-déc.), pp. 1257-1258.

L'imagination sociologique et la perception de l'histoire, in "Les Lettres nouvelles", 13, pp. 30-45, et 19, 102-109.

(1962)

Dubuffet ou la lecture du monde, in "Art de France", 2, pp. 336-346; riedito in *Fenêtre jaune cadmium*, (1984), pp. 99-120, con il titolo *Retour au texte*.

Introduction à l'homme historique, in "Médiations", 5, pp. 127-134.

Jean Dubuffet et le réveil des images, in "XXe Siècle", 19 (juin), pp. 57-60.

(1963)

L'architecture raisonnée, préface à *L'architecture raisonnée. Extraits du Dictionnaire de l'architecture française* d'EUGENE VIOLLET-LE-DUC, réunis et présentés par H. Damisch, Paris, Hermann, coll. Miroirs de l'art, pp. 9-26 ; rééd. 1978. Trad.ingl. in *Architectural Design*, 3/4 (1980), special issue *Viollet-le- Duc*.

Histoire et typologie de l'architecture: le problème du château, in "Annales. Économie, sociétés, civilisations", 6 (nov.-déc.), pp. 1153-1157.

L'horizon ethnologique, in "Les Lettres nouvelles", 32, numéro spécial: *France, terre des arts*, pp. 81-106.

Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique, in "L'Arc", 21 (printemps), numéro spécial: *La photographie*, pp. 34-37; trad. ingl. in "October", 5 (été 1978), *Photography: a Special Issue*, pp. 70-72; reprinted in A. Trachtenberg (ed.) *Classical Essays on Photography*, New Hawen.

L'autre inquisition, in "Le Mercure de France", 1200 (oct.), pp. 426-432; riedito in *Ruptures/Cultures* (1976), pp. 93-98.

L'art de Goya et les contradictions de l'esprit des lumières, in PIERRE FRANCASTEL, *Utopie et institutions au XVIII^e siècle. Le pragmatisme des lumières*, Paris, Mouton, pp. 247-257.

Les peintures-pièges de Claude Georges, in "XXe siècle", 21 (mai), pp. 106-111.

(1964)

Le versant de la parole, avant-propos au recueil des *Résumés de cours* de Maurice Merleau-Ponty, *Bulletin de Psychologie*, Paris.

Il carattere indiretto dell'opera, in "Una rivista internazionale, Gulliver. Il Menabò", 7, Torino, p. 151.

La culture de poche, in "Le Mercure de France", 1213 (nov.), pp. 482-498; riedito in *Ruptures/Cultures* (1976), pp. 57-73.

Méthode seconde, préface au catalogue de l'exposition des gouaches de Jean Dubuffet, Paris, Galerie Claude Bernard; riedito in *Ruptures/Cultures* (1976), pp. 183-189; trad. ingl. in *Art and Literature*, 11, pp. 145-150.

(1965)

L'oeuvre, l'art, l'oeuvre d'art, suivi de *Méthode seconde*, in "Le Mercure de France", 1215 (janv.), pp. 100-113; riedito in *Ruptures/Cultures* (1976), pp. 177-189.

Dédaliques I, in "Le Mercure de France", 1217 (mars), pp. 497-502.

La nouvelle illusion, in "La Biennale di Venezia", 57-58 (sept.), pp. 6-17.

Aux couleurs de l'absence, préface au catalogue de l'exposition *Jennette Lam*, Paris, Galerie Le Point Cardinal.

(1966)

Le langage de la pénurie, in "Les temps modernes", numéro spécial: *Les livres de poche*, 228, (mai), pp. 1965-1979; riedito in *Ruptures/Cultures* (1976), pp. 75-90.

La danse de Thésée, in "Tel Quel", 26 (été), pp. 60-68; riedito in *Ruptures/Cultures* (1976), pp. 163-175.

François Mansart, in *Sauvegarde et mise en valeur du Paris historique*, Catalogue du Festival du Marais, Paris.

(1967)

Le véritable Robinson, préface a J. DUBUFFET, *Prospectus et tous écrits suivants*, réunis et présentés par Hubert Damisch, 2 vol, Paris, Gallimard, pp. 543-558; riedito in *Ruptures/Cultures* (1976), pp. 35-53; trad. ingl. a cura di Rosalind Krauss in "October", 85 (été 1998), pp. 29-40.

L'écriture sans mesures, in "Tel Quel", 28 (hiver), numéro spécial *La pensée de Sade*, pp. 51-65; riedito in *Ruptures/Cultures* (1976), pp. 201-224.

Lettre à Matta, Paris, A. Jolas (éd.); riedito in *Ruptures/Cultures* (1976), pp. 191-195.

Robinson, in "Tel Quel", 31 (automne), pp. 74-80; riedito in *Ruptures/Cultures* (1976), pp. 25-34, con il titolo *Allégorie*; trad. ingl. a cura di Rosalind Krauss in "October", 85 (été 1998), pp. 19-27.

(1969)

La colonnade de Perrault et les fonctions de l'ordre classique, in P. FRANCASTEL, *L'urbanisme de Paris et l'Europe (1600-1680)*, Paris, Klincksieck, pp. 85-93.

Les Halles de Baltard, in catalogue du Festival du Marais, Paris.

Lames, in catalogue de l'exposition *Jennette Lam*, Paris, Galerie Le Point Cardinal.

(1970)

La partie et le tout, in "Revue d'esthétique", 2, pp. 168-188; riedito in *Y voir mieux, y regarder de plus près. Autours d'Hubert Damisch* (Villa Medici 1999), Rue d'Ulm, Paris 2003, pp. 321-341.

Art brut, Dubuffet, Giotto, Historicisme, Informel, Modèle, Sociologie de l'art, voci pubblicate in *Encyclopaedia Universalis*, Paris.

(1971)

Le gardien de l'interprétation, in "Tel Quel", 44 (hiver), pp. 70-84, et 45 (printemps), pp. 82-96; riedito in *Y voir mieux, y regarder de plus près* (2003), pp. 285-320; trad. croata in "Problemi" (Lubliana), 98-99 (févr.-mars 1971).

Le dispositif dénoté traducteur, in "Critique" 294 (nov.), pp. 950-978; riedito in *Ruptures/Cultures* (1976), pp. 99-131.

Histoire et/ou théorie de l'art, in "Scolies", 1, pp. 27-36.

Figuration et représentation: le problème de l'apparition, in "Annales. Économie, sociétés, civilisations", 3-4 (mai-août): *Historire et structure*, pp. 664-680; ripreso in *Théorie du nuage* (1972), pp. 122-140.

(1972)

Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture, Paris, Le Seuil; trad. ital. Genova, Costa & Nolan, 1984; trad. giap. Tokyo; trad. ingl. Stanford University Press, 2002; trad. cinese Taipei, 2002.

L'ombre, la proie, introduction à *L'œuvre peint de Paolo Uccello*, Paris, Flammarion.

(1973)

Architecture et industrie: Jean Prouvé ou le parti du détail, in "Critique", 311 (avril), pp. 348-362.

Semiology and iconography, in "The Times Literary Supplement" (London), ripreso in T. A. SEBEOK, *The Tell-Tale Sign. A Survey of Semiotics*, Lisse, De Ridder Press, 1975; versione francese originale in "Colloquio" (Lisbonne), 17 (avril 1974); ripreso anche in *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. L'oeuvre et l'influence de P. Francastel*, Denoël Gauthier, Paris 1976, pp. 29-39.

Égale infini, in "Critique", 315-316 (août-sept.), numéro special *Historie et/ou théorie de l'art*, pp. 691-723; riedito in *Fenêtre jaune cadmium* (1984), pp. 188-228; trad. ingl. in "XXth Century Studies" (Edimbourg), 15-16 (déc. 1976), pp. 56-81.

Introduction à l'Iconologia di CESARE RIPA, in "Critique", 315-316 (août-sept.), pp. 801-803.

Tables d'évidences, in "Derrières le Miroir", 205 (sept.): *Saul Steinberg*; riedito in *Fenêtre jaune cadmium*, (1984), pp. 229-237.

(1974)

Sigmund Freud en voyage vers Londres, in *Adami* (en collaboration avec Henri Martin), Paris, Maeght; riedito in *Fenêtre jaune cadmium*, (1984), pp. 238-264.

Sous la fenêtre ou la coupe du poète, in "TXT", numéro spécial *Denis Roche*, 6-7 (hiver), pp. 23-31; riedito in *Ruptures/Cultures* (1976), pp. 133-141.

(1975)

Le problème de l'antiquaire, in *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges Mikel Dufrenne*, Paris, Union Générale d'Édition, coll. 10/18, pp. 319-327.

L'autre "Ich" ou le désir du vide: pour un tombeau d'Adolf Loos, in "Critique", 339-340 (août-sept.): *Vienne début de siècle*, pp. 806-818; riedito in *Ruptures/Cultures* (1976), pp. (143-159); trad. ingl. in "Grey Room", 1, (2000), pp. 26-41.

La stratégie du dessin, in "Studio Marconi" (Milano), 2 (nov.); riedito in *Fenêtre jaune cadmium*, (1984), pp. 265-273.

Le discours du tenseur, in "Critique", 336 (mai), pp. 461-464.

(1976)

Ruptures/Cultures, Paris, Minuit.

D'un Narcisse l'autre, in "Nouvelle Revue de Psychanalyse", 13, (printemps), pp. 109-146; riedito in *Narcisses*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2000, pp. 161-214.

L'éclat du cuivre et sa puanteur, in "Critique", 349-350 (juin-juillet), pp. 599-625.

Stratégies 1959-1960, in catalogue de l'exposition *Paris-New York*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, pp. 130-141; riedito in *Fenêtre jaune cadmium*, (1984), pp. 142-179.

Dynamique libidinale, in "L'Arc", numéro spécial *Jean François Lyotard*, pp. 53-59.

L'art sans révérence, in "Les Nouvelles littéraires", n. 2527 (avril).

(1977)

Modern'Signe. Recherches sur le travail du signe dans l'architecture moderne, Paris, Comité pour la recherche et le développement en architecture-Centre d'Histoire et théorie des arts.

Arte, Artista, voci dell'*Enciclopedia Universalis*, Torino, Einaudi, t. I, pp. 868-921 et 957-981.

Huit thèses pour (ou contre?) une sémiologie de la peinture, in "Macula", 2, pp. 17-23 (rapport présenté au 1^{er} congrès de l'Association internationale de sémiotique à Milan, en 1974); pubblicato con il titolo *Sur la sémiologie de la peinture*, in S. CHATMAN, U. ECO, J. KLINKENBERG, *A semiotic landscape: Proceedings of the First Congress of the International Association For Semiotic Studies*, Paris- New York, Mouton, The Hague, 1979, pp. 128-136; trad. ital. in *Semiotica della pittura*, a cura di Omar Calabrese, Il Saggiatore, Milano 1980, pp. 123-139; trad. portog. in "Gavea. Revista de Historia da Arte e Arquitectura" (Rio de Janeiro), 1 (1985), pp. 94-102; trad. ingl. in "Enclitic", vol. III, no. 1 (spring 1979), pp. 1-15; e in "Oxford art journal", special issue *Hubert Damisch*, vol 28 (2005), pp. 257-267.

Ars Memorandi, préface au catalogue de l'exposition *Valerio Adami*, Marseille, Musée Cantini.

(1978)

La "prise de langue" et le "faire signe", in *Prétexte: Roland Barthes*, colloque de Cerisy la Salle (22-29 juin 1977), Paris, Union Générale d'Édition, coll. 10/18, pp. 394-418.

La peinture prise au mot, in "Critique", 370 (mars.), pp. 274-290; trad. ingl. in "Social research", 45/1 (printemps), numéro spécial *On the work of Meyer Schapiro*; riedito come prefazione al testo di M. SCHAPIRO, *Les Mot set les Images*, Macula, Paris 2000, pp. 5-28.

Wie absichtlos, le Faire, le Croire, la Ruse, la Théorie, in "Nouvelle Revue de Psychanalyse", 18 (automne), pp. 55-73.

Made in Germany, in "La nouvelle Revue française", 311 (déc.), pp. 150-154; riedito in *Skyline* (1996).

(1979)

La défense Duchamp, in *Duchamp*, colloque de Cerisy-la-Salle (25 juillet-1^{er} août 1977), Paris, Union Générale d'Édition, coll. 10/18, pp. 65-115; trad. ingl. in "October", 10 (automne 1979), pp. 5-28.

L'origine de la perspective, in "Macula", 5-6, pp. 113-137; ripreso in *L'origine de la perspective* (1987).

La mémoire blanche, in catalogue de l'exposition *Gaëtan Picon*, Centre Pompidou, Paris, pp. 100-101.

Maschera, voce dell'*Enciclopedia Universalis*, Einaudi, Torino, t. VIII, pp. 776-794.

Uno sfondo, a sua volta, che chiederà di essere circoscritto, in "Rassegna" (Milano), 1 (déc.), *Recinti*.

La colonne, le mur, in "Architectural design", 49/5-6, numéro spécial: *Leone Battista Alberti*, pp. 18-25.

(1980)

Les "Entretiens sur l'architecture" ou du structuralisme au fonctionnalisme, in *Actes du colloque international Viollet-le-Duc* (Paris 1980), Paris, Nouvelles éditions latines, pp. 93-99.

L'alphabet des masques, suivi de la *Conférence sur l'expression des passions de Charles le Brun*, in "Nouvelle Revue de Psychanalyse", 21 (printemps), pp. 123-131; trad. it. in C. LE BRUN, *Le Figure delle passioni*.

Conferenze sull'espressione e la fisionomia, Raffaello Cortina, Milano 1992, pp. 103-116.

Mise au point, in M. DALAI, *La prospettiva rinascimentale: codificazioni e trasgressioni*, Atti del convegno di Milano (Milano, Castello Sforzesco 11-15 ottobre 1977), Centro Di, Firenze.

La Grille comme volonté et comme représentation, catalogue de l'exposition *Cartes et figures de la terre* (Paris, Centre Georges Pompidou 24 mai-17 novembre 1980), Paris, Éd. du Centre Pompidou, pp. 30-40.

La géométrie du destin, in "Critique", 293 (févr.), pp. 95-116.

Ornamento, voce dell'*Enciclopedia Universalis*, Einaudi, Torino, t. X, pp. 219-231.

Note d'introduction à deux testes de Meyer Schapiro sur l'art abstrait, in "Cahiers du Musée National d'Art moderne", 4, pp. 269-279.

(1981)

Postface, in *Architectures en France. Modernité, post-modernité*, Paris, Institut français d'architecture/Centre de création industrielle, pp. 20-29.

Les voir, dis-tu, et les décrire, in "Versus" (Bologne), 29 (mai-août); riedito con alcune modifiche in *L'origine de la perspective* (1987).

Aujourd'hui l'architecture, in "Le temps de la réflexion", 2, pp. 463-480.

La peinture en écharpe, préface à la réédition du *Journal* d'Eugène Delacroix, Paris, Plon, pp. XI-XXXVI.

Ledoux avec Kant, préface à la traduction française par ÉMILE KAUFMANN, *De Ledoux à Le Corbusier. Origine et développement de l'architecture autome*, Paris, L'Équerre, pp. 11-21.

(Re)introduction, sculptures de Georges Noël, Paris, Galerie de France.

Feuille d'essai, catalogue de l'exposition des dessins de Roland Barthes, Les Sables d'Olonne, Musée de l'Abbaye de Sainte Croix.

Agitphot, pour le cinquantième anniversaire de la *Petite histoire de la Photographie* de Walter Benjamin, in "Les Cahiers de la photographie", 3, pp. 24-26.

(1982)

L'intraitable, in "Critique", 423-424 (août-sept.), numéro spécial *Roland Barthes*, pp. 680-687.

De la manufacture comme œuvre d'art économique à l'œuvre d'art comme machine, in "Revue des Sciences Humaines" (Lille), *La machine dans l'imaginaire (1600-1800)*, no. 186-187 (1982-1983), pp. 307-320.

(1983)

Panofsky am Schleidewege, in "Cahiers pour un temps", *Erwin Panofsky*; Paris, Centre Georges Pompidou, pp. 101-134; riedito in *L'origine de la perspective* (1987).

(1984)

Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture, Paris, Seuil, coll. Fiction & Cie.

Le théâtre de la peinture, in D. ROSAND, *Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, Venezia; riedito in *L'origine de la perspective* (1987).

Claude: a problem in perspective, in *Claude Lorrain, 1600-1682: A symposium. Study in the History of Art*, vol. 14, Washington, National Gallery of Art, pp. 29-44.

(1985)

Le pont fou, in "Furor", 13 (févr.), pp. 3-17; ripreso in *L'origine de la perspective* (1987).

La perspective au sens strict du terme, in *Piero teorico dell'arte*, a cura di Omar Calabrese, Gangemi, Roma, pp. 11-36.

Dans un jardin zen, catalogue de l'exposition *Georges Noël*, Paris, Centre National des Arts Plastiques, pp. 87-96.

(1987)

L'origine de la perspective, Paris, Flammarion, coll. Idées et Recherches; 2^e éd. revue et corrigée 1989; rééd. dans la collection Champs (n° 605), Paris 1993; trad. ital. Napoli, Guida, 1992; trad. ingl. Cambridge (Mass.), MIT Press, 1994; trad. spag. Madrid, Alianza Editorial, 1997.

Les tréteaux de la vie moderne, in *Le Corbusier. Une Encyclopédie*, Paris, Centre de Création industrielle-Ed. du Centre Pompidou, pp. 252-259.

(1988)

L'œil théoricien, préface au catalogue de l'exposition *Josef Albers (1888-1976)*, Tourcoing, Musée des Beaux-Arts, p. 7-17.

Mystery paintings, catalogue de l'exposition *Les années 50*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, pp. 60-73.

(1989)

Le musée à l'heure de sa disponibilité technique, in "Les Cahiers du Musée Nationale d'Art moderne", numéro hors-série *L'art contemporaine et le musée*, pp. 24-31; riedito in *L'amour m'expose* (2000), pp. 61-79.

L'œil juste, in A. DESVERGNES, *Les multiples inventions de la photographie*, colloque de Cerisy-la-Salle (29 sept.- 1^{er} oct.1988), Paris, Mission du Patrimoine Photographique, p. 167-170.

L'amour m'expose, in "Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne", Éd. du centre Pompidou, 29 (automne), numéro spécial *En revenant de l'expo*, pp. 81-90; riedito in *L'amour m'expose* (2000) con il titolo *La valeur d'exposition*, pp. 27-58,

Au risque de la vue, in catalogue de l'exposition *Peinture-cinéma-peinture* (Marseille), Paris, Hazan, pp. 25-33.

Deadline, in "Les Cahiers de la photographie", 23, numéro spécial *Denis Roche*, pp. 7-16; riedito in una versione ampliata in *Deadline* (1991).

(1990)

Paradoxe du danseur kwiakiutl, in *Pour Jean Malaurie. 102 témoignages en hommage à quarante ans d'études arctiques*, Paris, Plon, pp. 347-351.

Le transfert Manhattan, in J. LUCAUCAN, *OMA - Rem Koolhaas*, Paris, Electa-Le Moniteur, pp. 21-33; riedito in *Skyline* (1996), pp. 128-148.

Veronese virtuoso, in M. GEMIN, *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venezia, Arsenale, pp. 266-276.

L'échiquier et la forme "tableau", in *World art. Themes of Unity in Diversity*, Actes du XXth International Congress of the History of Art, Pennsylvania State University Press and London, vol. I, pp.187-191.

Deux figures du Narcisse, in *Texte-image/Bild-Text*, colloque de Berlin (déc. 1988), Technische Universität Berlin, pp. 123-129.

À partir de la photographie, préface à R. KRAUSS, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, pp. 5-11.

Préface à la réédition de G.E. LESSING, *Laocoon*, Paris, Hermann, pp. 7-10.

Préface à G. CARERI, *Envols d'amour. Le Bernin: montage des arts et dévotion baroque*, Paris, Usher, pp. I-III ; trad. ingl. in G. CARERI, *Bernini. Flights of Love, the art of Devotion*, Chicago University Press, 1995, pp. VII-IX.

Préface à J. F. ARCHIERI et J. P. LEVASSEUR, *Jean Prouvé. Cours du Cnam 1957-1970*, Liège, Pierre Mardaga, p. 7.

(1991)

Mémoires du support, mémoire de la ligne, catalogue de l'exposition *Repentirs* (Musée du Louvre), Paris, Réunion des Musées Nationaux, pp. 50-54; trad. ingl. in "The Journal of Art", 4/6 (juin-août 1991), p. 12.

Die list des Bildes, The Trickery of the Picture, in *Das Bild nach dem Letzten Bild*, Vienne, Galerie Metropol, pp. 73-83; trad. portog. in "Gavea. Revista de Historia de Arte e Arquitetura" (Rio de Janeiro), 10 (mars. 1993), pp. 99-109; version fr. originale in *Le texte mis a nu* (1992).

Deadline, préface à D. ROCHE, *Ellipses et laps. L'œuvre photographique de Denis Roche*, Paris, Maeght, pp. 9-23; riedito in *La Dénivelée* (2001).

Dubuffet, entre haut et bas, in "Beaux-Arts magazine", 86 (janv.); trad. ingl., in una versione ampliata, in "The Journal of Art", 4/2, (févr.), pp. 57-61.

Réponse à l'enquête "Où en est l'histoire de l'art en France?", in "Le Débat", 65 (mai-août), pp. 194-198.

(1992)

Le Jugement de Pâris. Iconologie analytique, I, Paris, Flammarion, coll. Idées et recherches; éd. revue et augmentée dans la collection Champs, Paris, 1997; trad. ingl. Chicago, The Chicago University Press, 1996; trad. spagn. Mexico, Siglo Veintiuno, 1996; trad. giapp. Tokyo, Arina Shobo inc., 1998.

El paisaje della ombra, catalogue dell'exposition *Jean Dubuffet. Del paisaje fisico al paisaje mental*, Madrid, Fondation "La Caixa", pp. 11-15; version fr. originale et trad. ingl. pp. 249-254.

Dubuffet déjà?, in *Dubuffet*, actes du colloque organisé par la Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, pp. 102-109 et pp. 71-86 pour la table ronde.

Six notes et quelques questions pour une phénoménologie des images dites "virtuelles", in P. WEIBEL, *Zur Rehtfertigung der hypothetischen Natur der Kunst und der Nicht-Identität in der Objektwelt*, Cologne, Galerie Tanja Grunert, pp. 39-42; trad. ted. et ingl. pp. 43-49 et 50-55.

La ruse du tableau, in "Les Cahiers du Musée National d'Art moderne", 40 (été), pp. 5-11; versione fr. originale de *Où en est l'histoire de l'art en France?* (1991).

Le texte mis à nu, préface à A. RIEGL, *Questions de style*, Paris, Hazan, pp. IX-XXI.

La mort du philosophe Louis Martin. Une œuvre "traversière", in "Le Monde", 31 oct.-1^{er} nov.

(1993)

Américanisme et modernité. L'idéal américain dans l'architecture, en codirection avec Jean-Louis Cohen, Paris, Flammarion-Ehess, coll. Histoire et théorie de l'art.

L'architecture au musée?, in "Les Cahiers du Musée National d'Art moderne", 42 (hiver), numéro special *Manifeste*, pp. 63-78; riedito in *Skyline* (1996), pp. 71-91, con il titolo *Un musée très spécial*.

Bellesa, quin bell neguit, in "D'art" (Barçelona), 17-18, pp. 9-47; trad. catalana della prima parte de *Le jugement de Pâris* (1992).

Histoires perspectives, histoire projective, in ROGER-POL DROIT, *L'art est-il une connaissance?*, actes du 4^{me} forum Le Monde-Le Mans, Paris, Le Monde Éd., pp. 167-176.

L'autodidacte, in "Les Cahiers du Musée National d'Art moderne", 45-46 (automne-hiver), numéro spécial *Clement Greenberg*, pp. 38-51; trad. brasiliana in G. FERREIRA et C. COTRIM, *Clement Greenberg e o debate critico*, Rio de Janeiro, Zahar, 1997, pp. 251-269.

La beauté est dangereuse, interview par Catherine Francblin, in "Art Press", 176 (janv.), pp. 20-23.

En débat: Art, propos recueillis par Philippe Dagen, "Le Monde", 18 mars, supplément *Salon du livre: Pour comprendre l'histoire*.

(1994)

Fenêtre sur rue, catalogue de l'exposition *La ville. Art et architecture en Europe (1870-1993)*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, pp. 20-25; riedito in *Skyline* (1996), pp. 19-37.

L'utopie du tableau, catalogue de l'exposition *La Beauté exacte. De Van Gogh à Mondrian*, Paris, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, pp. 215-219.

Desargues et la "métaphysique" de la perspective, in J. DHOMBRES et J. SAKAROVITCH, *Desargues en son temps*, Paris, Librairie Scientifique A. Blanchard, pp. 11-22.

Comporre con la pittura, in J. RYKWERT et A. ENGEL, catalogo della mostra *Leon Battista Alberti* (10 sett. – 11 dicembre, Mantova), Milano, Olivetti-Electa, pp. 186-195; version fr. originale *Composer avec la peinture*, in "Faces. Journal d'architectures" (Genève), 33 (automne 1994), pp. 39-42.

Préface à M. COLIN-PICON, *Georges Limbour. Le songe autobiographique*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. Pleine Marge, 4, p. I-IV.

Le retour du jugement de goût, entretien avec Y. Depelsenaire, C. Le Boulengé et G. Wajcman, in “Quarto. Revue de l’École de la cause freudienne en Belgique”, 54 (juin), pp. 101-105.

(1995)

Traité du trait/Tractatus tractus, catalogue de l’exposition du même titre, Musée du Louvre, Paris, Réunion des Musées Nationaux.

DUBUFFET (J.), *Prospectus et tous écrits suivants*, édition et présentation, t. III et IV, Paris, Gallimard.

L’image dans le tableau, in *Actualité des modèles freudiens. Langage-image-pensée*, colloque de la “Revue International de Psychopathologie”, sous la direction de P. Fedida et D. Widlöcher, Paris, PUF, pp. 39-54.

Un trouble de mémoire au cinéma. “Bandwagon” de Vincente Minnelli, in “Cinémathèque”, 7 (printemps), pp. 6-15; riedito in *Skyline* (1996), pp. 149-163.

Du mot à l’aspect. Paraphrase, in D. HOLLIER, *Georges Bataille après tout*, Paris, Berlin, 1995, pp. 81-99.

For saint Cecilia’s day, in “Carte Semiotiche”, nuova serie, 2 (sett.), pp. 29-45.

Préface à J. L. COHEN, *Scènes de la via future. Les architectes européennes et la tentation de l’Amérique (1893-1960)*, Paris, Flammarion/Montréal, Centre Canadien d’Architecture, pp. 8-13; riedito in *Skyline* (1996), pp. 117-127.

Au détour du trait et par le travers de la ligne, catalogue de l’exposition *Du trait à la ligne*, Paris, Centre Pompidou 1995.

(1996)

Skyline. La ville Narcisse, Paris, Le Seuil, coll. Fiction & Cie; trad. ted. Vienne, Passagen Verlag, 1997; trad. it. Costa & Nolan, Genova 1998; trad. giapp. Tokyo, 1998; trad. ingl. Stanford, Stanford University Press, 2001.

Du tableau comme terme, in *Piero della Francesca tra arte e scienza*, Atti del convegno internazionale di studi, Arezzo-Sansepolcro (ott. 1992), a cura di M. Dalai Emiliani et Valter Curzi, Venise, Marsilio, pp. 375-383; ripreso in *Un souvenir d’enfance par Piero della Francesca* (1997), chap. V.

Trouer l’écran, in *Pour un cinéma comparé. Influences et répétitions*, conférences du Collège de l’art cinématographique (1995-1996), Paris, Cinémathèque française, pp. 321-336.

Préface à F. POUSIN, *L’Architecture mise en scène. Essai sur la représentation du modèle grec au XVIII^{me} siècle*, Paris, Arguments, pp. I-II.

L'image-rythme, préface à D. PAÏNI, *Le Cinéma, un art moderne*, Paris, Éd. Cahiers du cinéma, pp. 5-13.

(1997)

Un souvenir d'enfance par Pietro della Francesca, Paris, Le Seuil, coll. La librairie du XX^e siècle.

Préface au catalogue de l'exposition *Moves. Schaken en kaarten met het museum/playing Chess and Cards with the Museum*, Rotterdam, Musée Boijmans Van Beuningen, version olandese pp. 9-33, version ingl. pp. 73-95; riedito nella versione francese originale, con alcune modifiche e sotto il titolo *Protocole*, in *L'amour m'expose* (2000), pp. 81-109.

État des lieux, in *Villa Noailles. Photographies de Jaqueline Salmon*, Paris, Marval; riedito in *La Dénivelée* (2001), pp. 99-125.

Morceaux choisis, catalogue de l'exposition *Projections, les transports de l'image* (Tourcoing, Le Fresnoy), Paris, Hazan, pp. 15-23.

Avant-propos, catalogue de l'exposition *The drawing speaks. Théophile Bra: Works 1826-1855*, Houston, Menil Collection, pp. 11-15.

Toward a graphic archeology, in "Center 17. Record of Activities and Research Reports (june 1996-mai 1997)", Washington, National Gallery of Art-Center for Advanced Study in the Visual Arts, pp. 62-64.

Piero della Francesca's Madonna del Parto: Die Konstruktion einer Kinderheitserinnerung, in K. HERDING, *Aufklärung anstelle von Andacht. Kulturwissenschaftliche Dimensionen bildender Kunst*, Francfort, Peter Lang, pp. 120-132.

Iconomystica, in "Public", 15, *Icons and Idols*, pp. 35-45; trad. ingl. di un'estratto de *Théorie du nuage* (1972).

Quant au titre: la peinture sous rature, catalogue Cy Twombly, Galerie Carsten Grève, Paris, pp. 83- 99.

(1998)

Un simple trait de néon, in *Cattedrali d'arte. Dan Flavin per Santa Maria in Chiesa Rossa*, a cura di Germano Celant, Milano, Fondazione Prada, pp. 153-164.

Freud with Kant? The enigma of pleasure, in B. BECKLEY et D. SHAPIRO, *Uncontrollable Beauty. Toward a new Aesthetic*, New York, Allworth Press, pp. 101-111; estratto, in trad. ingl., de *Le jugement de Pâris* (1992).

Le service de la peinture, préface a PIERO DELLA FRANCESCA, *De la perspective en peinture*, trad. et notes par. J.-P. Le Goff, Paris, In Media Res, pp. 3-17.

Genealogy of the Grid, interview par les éditeurs, in A.W. BALKEMA et H. LAGER, *The Archive of Development, Lier en Boog. Series of Philosophy of Art and Art Theory*”, vol. 13, pp. 49-54.

A conversation with Hubert Damish, interview par Yves-Alain Bois, Denis Hollier et Rosalind Krauss, in “October”, 85 (été), pp. 3-17, seguito dalla traduzione, a cura di Rosalind Krauss, di *Robinsonnades, 1 e 2* (1967).

(1999)

Portrait de l'artiste en Michael Snow, catalogue de l'exposition *Michael Snow, panoramique. Oeuvres photographiques et films (1962-1999)*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts/Paris, Centre national de la photographie/Genève, Centre pour l'image contemporaine, pp. 7-19; trad. ingl. pp. 21-31.

La chose “folie” et la ruse du portrait, préface à B. N. ABOUDRAR, *Voir les fous*, Paris, PUF, pp. 1-4.

(2000)

L'amour m'expose. Le projet “Moves”, Bruxelles, Yves Gevaert éd.

En toute hâte. Proposition de travail, in “Cinémathèque”, 18 (automne), pp. 22-27.

Le relief et sa magie, catalogue de l'exposition *Paris en 3D. De la stéréoscopie à la réalité virtuelle (1850-2000)* (Paris, Musée Carnavalet, 4 oct. - 31 déc. 2000), Paris, Paris-Musées/London, Booth-Clibborn, pp. 37-39.

La peinture prise au mot, préface à M. SCHAPIRO, *Les mots et les images*, Paris, Macula, pp. 5-28.

A conversation between Hubert Damisch and Hans Ulrich Obrist/Une conversation entre Hubert Damisch et Hans Ulrich Obrist, trad. ted. in *Escape-space. Raumkonzepte mit Fotografien, Zeichnungen, Modellen und Video*, sous la dir. d'Ursula Frohne et Christian Katti, Kraichtal, Ursula Blickle Stiftung, pp. 28-35.

Parlo come pittore, in *Leon Battista Alberti*, actes du congrès international (Paris 1995), J. Vrin, Paris, pp. 555-574.

(2001)

L'inventeur de la peinture, in “Albertiana” (Firenze), 4, *Les destins de Narcisse*, pp. 165-187.

Salut l'artiste, catalogue de l'exposition *René Drouin, galleriste et éditeur d'art visionnaire (1939-1962)*, Les Sables d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte Croix, pp. 161-163.

La Peinture en écharpe. Delacroix, la photographie, Bruxelles, Yves Gevaert éd.

La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie, Paris, Le Seuil, coll. Fiction & Cie.

Titina Maselli. Travaux pour la scène, Edizioni de Luca, Roma.

Fils croisés, in *Paris*, Photographies de Geoffrey James, Paris, Centre Culturel canadien; riedito in *La Dénivelée* (2001), pp. 126-137.

Anything but, in C. DAVIDSON, *Anything*, Cambridge (Mass.), MIT Press, pp. 249-254.

Le lieu de l'œuvre, l'œuvre sans lieu, catalogue de l'exposition *Jean Dubuffet*, Paris, Centre Pompidou, pp. 318-321.

L'histoire de l'art à l'épreuve de la photographie. Un entretien entre Hubert Damish et Annick Duvillaret, in "Le Journal", 15, Paris, Centre National de la photographie, p. 14.

(2002)

Qu'est-ce qu'un tableau?, in *2001, Lacan dans le siècle*, Forum du Champ Lacanien, colloque de Cerisy-la-Salle (11-15 sept. 2001), Paris, Éditions du Champ lacanien, coll. Césures, pp. 207-217.

Traits, catalogue de l'exposition *Roland Barthes*, (Paris, Centre Pompidou 27 nov. 2002 - 10 mars 2003), coéd. Centre Pompidou-IMEC-Seuil, Paris 2002, pp. 95-97.

(2003)

De Pâris à Jason: Troie deux fois détruite, in "Uranie. Mythes et littératures", n. 10, *Un mythe aux origines de l'Occident: le jugement de Pâris*, Actes du colloque de l'université de Lille-III (13-14 nov. 1998).

Hubert Damisch écrivain des images, interview par Philippe Dagen, "Le Monde", 5 juillet 2003.

La mise du sujet, in Actes du colloque *Y voir mieux, y regarder de plus près: autour Hubert Damisch* (Villa Medici 1999), Rue d'Ulm, Paris 2003, pp. 211-227.

La retenue. Écrans de mémoire, in *Alain Fleischer. La vitesse d'évasion*, Paris, Édition Leo Scheer, pp. 74-92.

Blotting out Architecture ? A fable in Seven Parts, in "Log", (New York), n. 1 (autumn), pp. 9-26.

A tale of two sides: Poussin between Leonardo and Desargues in The Treatise on perspective: Published and Unpublished, Studies in the History of Art, 59, Washington, The National Gallery of Art.

(2004)

Voyage à Laversine, Paris, Seuil.

«*En public*». *Dans l'épaisseur du plan*, in "Cahiers du cinéma", 586 (janvier), spécial *Chine*, pp. 24-26; riedito in *Ciné fil* (2008), pp. 19-22.

L'appel au tableau dans la Marquise d'O..., in "Cahiers du cinéma", 588 (mars), spécial *Éric Rohmer*, pp. 28-30; riedito in *Ciné fil* (2008), pp. 23-30.

«*You can see now ?*». *Montage transversal*, in "Cahiers du cinéma", 589, pp. 68-69; riedito in *Ciné fil* (2008), pp. 31-36.

Le temps du livre, le temps du film, le temps du roman, in "Trafic", 50 (été), spécial *Qu'est-ce que le cinéma ?*, pp. 221-227; riedito in *Ciné fil* (2008), pp. 37-44.

L'ellipse, in "Cahiers du cinéma", 595 (novembre), pp. 72-74; riedito in *Ciné fil* (2008), pp. 45-52.

Effacer l'architecture? Une fable, in "Cahiers du Musée National d'Art Moderne", 87 (printemps), pp. 18-33.

La lettre volée, in "Cahiers du Musée d'Art Moderne", 88, pp. 69-98.

(2005)

L'écran Pollock, conférence prononcée le 28 février 2005 au Centre Georges Pompidou dans le cadre de la série *Comme une histoire de l'art* de la Revue parlée; repris in "Cahiers du Musée National d'Art Moderne", 94, pp. 72-87; riedito in *Ciné fil* (2008), pp. 59-84.

Montage du désastre, in "Cahiers du cinéma", 599 (mars), pp. 72-78; riedito in *Ciné fil* (2008), pp. 85-98.

Plan contre plan. Un cinéma sous influence, in "Cahiers du cinéma", 604 (septembre), pp. 86-88; riedito in *Ciné fil* (2008), pp. 99-106.

Against the Slope, in "Log", 4 (hiver), pp. 29-48.

Au vif de la peinture. La feinte du «direct», in "Cahiers du cinéma", 598 (février), spécial *Peter Watkins*, pp. 88-90; riedito in *Ciné fil* (2008), pp. 53-57.

Signaux. Pour Gilles Deleuze, in *Deleuze. Un album*, Paris, Centre Georges Pompidou, pp. 8-12; riedito in *Ciné fil* (2008), pp. 107-112.

(2006)

Laocoon au cinéma, conférence d'ouverture du symposium *Verkehrte Symmetrien. Zur topologischen Imagination in Kunst und Theorie*, Vienne, Museum moderner Kunst (MUMOK), 21 octobre 2005; ripreso in "Trafic", 60 (hiver), pp. 90-106; riedito in *Ciné fil* (2008), pp. 113-145.

L'animal à la caméra. Stanley's video, catalogue de l'exposition *Waiting for High Water: Jana Sterbak* (Centre culturel canadien 4-30 octobre 2006), Paris, Centre culturel canadien, collection Esplanade; riedito in *Ciné fil* (2008), pp. 147-156.

(2007)

D'un cinéma enfin parlant, in *Le cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du XXe siècle*, sous la direction de Jean-Michel Frodon, Paris, Cahiers du cinéma, pp. 55-65; riedito in *Ciné fil* (2008), pp. 157-170.

(2008)

Ciné fil, Paris, Seuil 2008.

(2009)

Il jazz in bianco e nero e in tutti i colori, catalogo della mostra *Il secolo del jazz. Arte, cinema, musica e fotografia*, Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (15 novembre 2008 - 15 febbraio 2009), Paris, Musée du Quai Branly (17 marzo - 28 giugno 2009), Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (21 luglio - 18 ottobre 2009), Skira, Milano 2008, pp. 21-29; versione francese originale *Le jazz, en noir et blanc et dans toutes les couleurs*, in *Le siècle du jazz*, Paris, coédition Skira Flammarion/Musée du Quai Branly, 2009, pp. 21-29.

(2010)

Voire..., in *Daniel Arasse, historien de l'art*, Actes du colloque organisé à Paris (8-10 juin 2010) par l'INHA, l'EHESS, l'Université Paris I- Panthéon-Sorbonne, l'ENS et le Centre d'études supérieure de la Renaissance, Paris INHA, les Éd. des Cendres, Paris, pp. 77-84.

Le maître, c'est lui, in "Savoirs et clinique", *Freud et l'image*, n. 12, pp. 13-37.

Bibliografia

- L. BATTISTA ALBERTI, *De pictura*, a cura di C. Grayson, Bari 1980.
- E. ALLOA, *Penser l'image*, Les Presses du réel, Dijon 2010.
- S. ALPERS, *Interpretation without Representation, or, the Viewing of "Las Meninas"*, in "Representations", n. 1 (feb. 1983), pp. 31-42.
- S. ALPERS, *L'art de dépeindre: La peinture hollandaise au XVIIe siècle*, Paris, Gallimard 1990.
- D. ARASSE, *L'art dans ses œuvres. Théorie de l'art, histoire des œuvres*, actes du colloque *Y voir mieux, y regarder de plus près: autour H. Damisch*, (Rome, Villa Medici 1999), ENS éd. , Parigi 2003, pp. 15-29.
- D. ARASSE, *On n'y voit rien*, Denöel, Paris 2000.
- D. ARASSE, *Histoires de peintures*, Denöel, Paris 2004.
- D. ARASSE, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Paris 1992.
- D. ARASSE, *Le sujet dans le tableau: essais d'iconographie analytique*, Flammarion, Paris 1997.
- M. ARRIVE, J. C. COQUET, *Sémiotique en jeu. À partir et autour de l'oeuvre d'A. J. Greimas*, (Actes du Colloque tenu au centre culturel International de Cerisy-la-Salle du 4 au 14 août 1983), éd. Hadès. Benjamin, Paris-Amsterdam, Philadelphia 1987.
- I. ASSIS DE SILVA *L'art abstrait: une poétique du Dépouillement*, in "Actes Sémiotiques. Bulletin", num. 44 (1987), pp. 16-22.
- JAN BAETENS, *Exposer dans un musée. Une lecture sémiotique à partir du travail de Hubert Damisch*, online magazine "Image and Narrative", issue 7 (2003) History and Theory of the Graphic Novel special section, IAWIS conference, Hamburg 2002.
http://www.imageandnarrative.be/inarchive/graphicnovel/janbaetens_damisch.htm
- M. BAL, *First Person, Second Person, Same Person*, in IDEM, *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*, Routledge, New York 1996, pp. 165-194.
- M. BAL, N. BRYSON, *Semiotics and Art History*, in "The Art Bulletin", LXXIII, 1991, pp.174-207.
- R. BARTHES, *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi 1966.

- G. BACHELARD, *Essai sur la connaissance approchée*, Paris, Vrin 1927.
- M. BAXANDALL, *Painting and experience in fifteenth century Italy*, Oxford University Press 1972; trad. it. *Pitture e esperienze sociali nell'Italia del quattrocento*, Einaudi, Torino, 2001.
- M. BAXANDALL, *Patterns of intention: on the historical explanation of pictures*, Yale University Press 1985; trad. it. *Le forme delle intenzioni*, Einaudi, Torino 2000.
- W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt, Suhrkamp 1955; trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000.
- E. BENVENISTE, *Sémiologie de la langue*, in "Semiotica", 1 e 2, 1969, pp. 2-12; 127-135.
- E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard 1966; trad. it. *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1971.
- E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard 1978; trad. it. *Problemi di linguistica generale II*, Il Saggiatore, Milano 1985.
- M. BLANCHOT, *L'amitié*, Gallimard, Paris 1971.
- M. BLANCHOT, *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris 1980.
- G. BOEHM, *La svolta iconica*, Meltemi, Roma 2009.
- Y. A. BOIS, *Panofsky Early and Late*, in "Art in America", (July 1985), pp. 9-15.
- Y. A. BOIS, *Painting as a model*, in "October" 37 (summer 1986), pp. 125-137.
- Y. A. BOIS, D. HOLLIER, R. KRAUSS, *A conversation with Hubert Damisch*, in "October", 85 (été 1998), pp. 3-17.
- Y. A. BOIS, R. KRAUSS, *L'informe: mode d'emploi*, catalogue de l'exposition (Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 22 mai-26 août 1996), Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.
- P. BOURDIEU, *Postface*, in E. PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris 1967, pp.135-167.
- P. BOURDIEU, *Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe*, in "Scolies", 1 (1971), pp. 7- 26.

- K. BROADFOOT, *Las Meninas and the king's two bodies*, in "Word & Images: A Journal of Verbal/Visual Enquiry", vol. 17 (2001), n. 3, pp. 219-232.
- C. BRUNET, *Des pouvoirs de l'image*, in "Art Press", 177 (1993), pp. 35-36.
- O. CALABRESE, *Problemi di "enunciazione astratta"*, in "Actes Sémiotiques. Bulletin" 44 (1987), pp. 35-40.
- O. CALABRESE, (a cura di) *Semiotiche della pittura*, Il Saggiatore, Milano 1981.
- M. CALVESI, *Speciale Piero. Studi e riscoperte. Il vero significato del capolavoro enigmatico. Nel grembo dell'arca*, in "Art e Dossier", n. 33 (marzo 1989), pp. 16-20.
- A. CANTILLON, "tout se passé comme si", *l'historiographe et le simulacra*, in F. POUSIN- S. ROBIC (a cura di), *Signes, Histoire, Fictions: autour de Louis Marin*, Arguments, Paris 2003, pp. 1-10.
- M. CARANI, *Relire Damisch. De la sémiologie structuraliste à l'Iconologie analytique, et de retour*, in "Visio" vol. 2 n. 1 (printemps 1997), pp. 69-79.
- G. CARERI, *Damisch, prospettive nell'arte*, in "Alfabeto" n. 100 anno IX (sett. 1987), pp. 22-23.
- G. CARERI, *Postfazione*, a L. MARIN, *Della rappresentazione*, a cura di Lucia Corrain, Meltemi, Roma 2001, pp. 246-256.
- C. CIERI VIA, *Nei dettagli nascosto*, Carocci, Roma 2001.
- K. CLARK, *L'art du paysage*, traduit de l'anglais par A. Ferrier et F. Falcou, Gerard Monfort, Paris 1994.
- T. J. CLARK, *The sight of death: an experiment in art writing*, New haven, yale University Press 2006.
- J. P. CLERO, *Dictionnaire Lacan*, Ellipses éd., Paris 2008.
- D. COHN, *Une mythologie du jugement esthétique*, in "Critique" 547 (déc. 1982), pp. 975-987.
- D. COHN, *Avant-propos*, in *Y voir mieux, y régarder de plus près: autour H.Damisch*, ENS éd. , Paris 2003, pp. 7-12.
- B. COLLIN, *René Drouin. 17, place Vendôme*, in *Les figures de la liberté* Catalogue d'exposition, Genève, Musée Rath (octobre 1995- janvier 1996), Genève, Skira, 1995, pp. 126-131.
- M. COMETA, *Postfazione*, a W. J.T. MITCHELL, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Due Puntì, Palermo 2008, p. 189-225.

B. COMMENT, *Figurer, défigurer, transfigurer, (Introduction au dossier Louis Marin)*, in "Art Press", 177 (1993), p. 28.

J. C. COQUET, *Sémiotique. L'École de Paris*, Hachette, Paris 1982.

M. COQUET, *Les dessous cachés de l'art abstrait*, in "Actes Sémiotiques. Bulletin", num. 44 (1987), pp. 7-11.

L. CORRAIN, M. VALENTI, (a cura di) *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Progetto Leonardo, Bologna 1991.

L. CORRAIN, M. VALENTI, (a cura di) *Leggere l'opera d'arte II. Dal figurativo all'astratto*, Progetto Leonardo, Bologna, 1999.

L. CORRAIN, P. FABBRI, *Introduzione*, in L. MARIN, *Della rappresentazione*, Meltemi, Roma 2001, pp. 7-29.

L. CORRAIN, (a cura di) *Semiotiche della pittura*, Meltemi, Roma 2004.

MICHEL COSTANTINI, *Jubilate Virgini, Omnia terra, exultate nubes ou huit thèses pour Hubert Damisch*, in "Visio", vol. III n. 1 (printemps 1998), pp. 55-64.

M. DALAI EMILIANI, *La questione della prospettiva*, in *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 118-141.

H. DAMISCH, *Conditions d'une histoire de l'art*, in "Les Lettres nouvelles", 48 (avril 1957), pp. 583-588, et 49 (mai 1957), pp. 742-753.

H. DAMISCH, *Un outil plastique: le nuage*, in "Revue d'esthétique" 1-2 (1958), pp. 104-148.

H. DAMISCH, *L'éveil du regard*, in "Les Lettres nouvelles", 61 (juin 1958), pp. 891-899 e 62 (juill.-août 1958), pp. 109-114; riedito in *Fenêtre jaune cadmium* (1984), pp. 54-73.

H. DAMISCH, *La figure et l'entrelacs*, in "Les Lettres nouvelles", nouv. série, 33, pp. 36-43, et 34, pp. 34-38 (1959); riedito in *Fenêtre jaune cadmium*, (1984), pp. 74-91.

H. DAMISCH, *L'après-midi chez le peintre*, in "Les lettres nouvelles", nouv. série, 1 (1960), pp. 61-66.

H. DAMISCH, *L'art aujourd'hui, le commentaire*, in "Arguments", 19 (juill.-sept. 1960), numéro spécial, p. 6-9; riedito in *Fenêtre jaune cadmium* (1984), pp. 123-130.

H. DAMISCH, *Dubuffet ou la lecture du monde*, in "Art de France", 2 (1962), pp. 336-346; riedito con il titolo *Retour au texte* in *Fenêtre jaune cadmium*, (1984), pp. 99-120

- H. DAMISCH, *L'autre inquisition*, in "Mercure de France", n. 1200 (octobre 1963), pp. 426-432; riedito in *Rupture culture* (1976), pp. 93-98.
- H. DAMISCH, *L'horizon ethnologique*, in "Les Lettres nouvelles", 32 (1963), numéro spécial: *France, terre des arts*, pp. 81-106.
- H. DAMISCH, *La culture de poche*, in "Mercure de France", n. 1213 (nov. 1964), pp. 482-498; riedito in *Rupture culture* (1976), pp.57-73.
- H. DAMISCH, *Méthode seconde*, préface au catalogue des gouaches de la série de *L'Hourloupe*, de Jean Dubuffet, Galerie Claude Bernard, Paris, 1964; riedito in "Mercure de France", n. 1215 (1965), pp. 107-113.
- H. DAMISCH, *L'oeuvre, l'art, l'oeuvre d'art*, in "Mercure de France", n. 1215 (Janvier 1965), pp. 100-113; riedito in *Ruptures/Cultures* (1976), pp. 177-189.
- H. DAMISCH, *Le langage de la pénurie*, in "Les Temps modernes", n. 228 (mai 1965), *Le livre de poche*, pp. 1965-1979; riedito in *Ruptures/Cultures* (1976), pp. 75-90.
- H. DAMISCH, *La danse de Thésée*, in "Tel Quel", n. 26 (été 1966), pp. 60-68; riedito in *Ruptures/Cultures* (1976), pp. 163-175.
- H. DAMISCH, *Robinson*, in "Tel Quel", 31 (automne 1967), pp. 74-80; riedito con il titolo *Allégorie* in *Ruptures/Cultures* (1976), pp. 25-34.
- H. DAMISCH, *Le véritable Robinson*, préface à *Prospectus et tous écrits suivants* de J. Dubuffet, 2 vol, Paris, Gallimard 1967; riedito in *Ruptures/Cultures* (1976), pp. 35-53.
- H. DAMISCH, *La partie et le tout*, in "Revue d'esthétique", 2 (1970), pp. 168-188; riedito in *Y voir mieux, y regarder de plus près: autour H.Damisch*, ENS éd., Parigi 2003, pp. 321-341.
- H. DAMISCH, *Art brut*, article paru dans l'*Encyclopaedia Universalis*, 1970, pp. 790-792.
- H. DAMISCH, *Informel*, in *Ibidem*, pp. 1172-1175.
- H. DAMISCH, *Dubuffet*, in *Ibidem*, pp. 447-449.
- H. DAMISCH, *Sociologie de l'art*, in *Ibidem*, pp. 1090-1094.
- H. DAMISCH, *Giotto*, in *Ibidem*, pp. 599-601.
- H. DAMISCH, *Modèle*, *ibidem*, pp. 411-412.
- H. DAMISCH, *Le gardien de l'interprétation*, in "Tel Quel", 44 (hiver 1971), pp. 70-84; riedito in *Y voir mieux, y regarder de plus près*, ENS éd., Paris 2003, pp. 285-320.

Le dispositif dénoté traducteur, in "Critique", 294 (nov. 1971), pp. 950-978; riedito in *Ruptures/Cultures* (1976), pp. 99-131

H. DAMISCH, *Histoire et/ou théorie de l'art*, in "Scolies", 1 (1971), pp. 27-36.

H. DAMISCH, *Figuration et représentation: le problème de l'apparition*, in "Annales. Économie, sociétés, civilisations", 3-4 (mai-août 1971): *Histoire et structure*, pp. 664-680; riedito con alcune varianti in *Théorie du nuage* (1972), pp. 122-140.

H. DAMISCH, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Seuil, Paris 1972; trad. it. *Teoria della nuvola*, Costa & Nolan, Genova 1984.

H. DAMISCH, *L'ombre, la proie*, introduction à *L'oeuvre peint de Paolo Uccello*, Flammarion, Paris 1972, pp. 5-9.

H. DAMISCH, *Introduction à Iconologia* de CESARE RIPA, in "Critique", 315-316 (août-sept. 1973), pp. 801-803.

H. DAMISCH, *Égale infini*, in "Critique" 315-316 (août-sept 1973), numéro spécial *Histoire/Théorie de l'art*, pp. 691-723; riedito in *Fenêtre jaune cadmium*, (1984), pp. 188-228.

H. DAMISCH, *Tables d'évidences*, in "Derrière le Miroir", 205 (sept. 1973): *Saul Steinberg*; riedito in *Fenêtre jaune cadmium*, (1984), pp. 229-237.

H. DAMISCH, *S. Freud en voyage vers Londres*, in *Adami* (en collaboration avec Henri Martin), Paris, Maeght éd. 1974; riedito in *Fenêtre jaune cadmium*, (1984), pp. 238-264.

H. DAMISCH, *La stratégie du dessin*, in "Studio Marconi", n. 2 (nov. 1975), Milano; riedito in *Fenêtre jaune cadmium*, (1984), pp. 265-273.

H. DAMISCH, *Ruptures/Cultures*, Paris, Minuit 1976.

H. DAMISCH, *Sémiologie et iconographie*, in *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. L'oeuvre et l'influence de P. Francastel*, Denoël Gauthier, Paris 1976, pp. 29-39.

H. DAMISCH, *D'un Narcisse l'autre*, in "Nouvelle Revue de Psycanalyse", 13 (printemps 1976), pp. 109-146.

H. DAMISCH, *L'éclat du cuivre et sa puanteur*, in "Critique", 349-350 (juin-juill. 1976), pp. 599-625.

H. DAMISCH, *Stratégies 1950-1960*, catalogue de l'exposition *Paris New York*, Centre Georges Pompidou, Paris 1977, pp. 130-141; riedito in *Fenêtre jaune cadmium*, (1984), pp. 142-179.

H. DAMISCH, *Huit thèses pour (ou contre?) une sémiologie de la peinture*, in "Macula", 2 (1977), pp. 17-23 (rapport présenté au 1^{er} congrès de l'Association internationale de sémiotique à Milan, en 1974), pp. 1-15; trad. ital. in *Semiotica della pittura*, a cura di Omar Calabrese, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 123-139.

H. DAMISCH, *Arte*, voce dell'*Enciclopedia Universalis*, Einaudi, Torino 1977, vol. 1, pp. 868-921.

H. DAMISCH, *Artista*, in *Ibidem*, pp. 957-981.

H. DAMISCH, *Mise au point*, in *La prospettiva rinascimentale: codificazioni e trasgressioni*, a cura di M. Dalai Emiliani, Atti del convegno di Milano (ottobre 1977), Firenze, Centro Di, 1980, pp. 409-415.

H. DAMISCH, *La "Prise de la langue" et le "faire signe"*, in *Prétexte: Roland Barthes*, colloque de Cerisy la Salle (22-29 juin 1977), UGE, Paris 1978, pp. 394-419.

H. DAMISCH, *La peinture prise au mot*, in "Critique", 370 (mars 1978), pp. 274-290; riedito come prefazione all'edizione francese del testo di M. SCHAPIRO, *Les Mots et les Images*, Macula, Paris 2000, pp. 5-28.

H. DAMISCH, *Made in Germany*, in "La nouvelle Revue Française", 311 (déc. 1978), pp. 150-154.

H. DAMISCH, *L'origine de la perspective*, in "Macula", 5-6 (1979), pp. 113-137; riedito con alcune modifiche in *L'origine de la perspective* (1987).

H. DAMISCH, *Maschera*, in *Enciclopedia Universalis*, Einaudi, Torino, 1979, t. VIII, pp. 776-794.

H. DAMISCH, *La Grille comme volonté et comme représentation*, catalogue de l'exposition *Cartes et figures de la terre* (Paris, Centre Georges Pompidou 24 mai-17 novembre 1980), Paris, Éd. du Centre Pompidou 1980, pp. 30-40.

H. DAMISCH, *Note d'introduction à deux textes de Meyer Schapiro sur l'art abstrait*, in "Cahiers du Musée National d'Art moderne", 4 (1980), pp. 269-279.

H. DAMISCH, *La géométrie du destin*, in "Critique", 293 (févr. 1980), pp. 95-116.

H. DAMISCH, *Ornamento*, in *Enciclopedia Universalis*, Torino, Einaudi, 1980, t. X, pp. 219-231.

H. DAMISCH, *Les voir, dis-tu, et les décrire*, in "Versus" (Bologne), 29 (mai-août 1981); riedito con alcune modifiche in *L'origine de la perspective* (1987), pp. 287-321.

- H. DAMISCH, *L'intraitable*, in "Critique", 423-424 (août-sept 1982), numéro spécial: *Roland Barthes*, pp. 680-687; ripreso in *La Dénivelée* (2001).
- H. DAMISCH, *Panofsky am Scheidewege*, in "Cahiers pour un temps" *Erwin Panofsky*, (1983), pp. 101-134; riedito in *L'origine de la perspective* (1987).
- H. DAMISCH, *La peinture est un vrai trois*, catalogue de l'exposition *François Rouan*, (Paris, Musée National d'Art Moderne 27 octobre 1983-2 janvier 1984), éd. Centre George Pompidou, Paris, 1983, pp. 15-32.
- H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture*, Paris, Seuil, coll. Fiction & Cie 1984.
- H. DAMISCH, *Claude: a problem in Perspective*, in Proceedings of the symposium *Claude Lorrain, 1600-1682*, Washington, National Gallery of Art, (2 dec. 1982), *Studies in History of Art*, 14 (1984), pp. 29-44.
- Hubert Damisch* interview par Patrick Redelberg, in "Art Press" (dec. 1984), pp. 27-29.
- H. DAMISCH, *La perspective au sens strict du terme*, in *Piero Teorico dell'arte*, a cura di O. Calabrese, Gangemi, Roma 1985, pp. 11-36.
- H. DAMISCH, *Le point fou*, in "Furor", 13 (févr. 1985), pp. 3-17.
- H. DAMISCH, *Le travail sémiotique*, in *Semiotic theory and practice*, (proceedings of the Third International congress of the IASS, Palermo, 1984), Mouton de Gruyter & Co., Berlin-New York 1988, pp. 161-170.
- H. DAMISCH, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion 1987.
- H. DAMISCH, *Le musée à l'heure de sa disponibilité technique*, in "Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne", numéro hors série: *L'Art contemporain et le musée*, 1989, pp. 24-31.
- H. DAMISCH, *Au risque de la vue*, catalogue de l'exposition *Peinture-cinéma-peinture* (Marseille), Paris, Hazan, 1989, pp. 25-33.
- H. DAMISCH, *L'échiquier et la forme "tableau"*, in *World Art. Themes of Unity in Diversity*, Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art, Pennsylvania. State University Press and London, 1990, vol. I, pp. 187-191.
- H. DAMISCH, *Préface* a G. E. LESSING, *Laocoon*, Hermann, Paris 1990, pp. 7-10.
- H. DAMISCH, *Veronese virtuoso*, in, M. GEMIN (a cura di), *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venezia, Arsenale, 1990, pp. 266-176.

H. DAMISCH, *Paradoxe du danseur Kwiakiutl*, in *Pour Jean Malaurie. 102 témoignages en hommage à quarante ans d'études arctiques*, Paris, Plon, 1990, pp. 347-351.

H. DAMISCH, *Mémoire du support, mémoire de la ligne*, catalogue de l'exposition *Repentirs* (Musée du Louvre 12 mars-17 juin 1991), Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, pp. 50-54.

H. DAMISCH, Réponse à l'enquête *Où en est l'histoire de l'art en France?*, in "Le Débat" 65 (mai-août 1991), pp. 194-198.

H. DAMISCH, *Dubuffet en haut et bas*, in "Beaux-Arts Magazine", n. 86 (janvier 1991), pp. 52-63.

H. DAMISCH, *Dubuffet, déjà ?*, in *Dubuffet*, actes du colloque organisé par la Galerie nationale du Jeu de Paume et la Fondation Jean Dubuffet dans le cadre de l'exposition *Jean Dubuffet, les dernières années*, Galerie nationale du Jeu de Pomme (17 juin-22 sept. 1991), éd. Jeu de Pomme, Paris 1992, pp. 102-109 et pp. 71-86 pour la table ronde.

H. DAMISCH, *Le texte mis à nu*, préface à ALOIS RIEGL, *Questions de style*, Hazan, Paris 1992, pp. IX-XXI.

H. DAMISCH, *La ruse du tableau*, in "Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne", 40 (été 1992), pp. 5-11.

H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, Guida Editori, Napoli 1992.

H. DAMISCH, *Histoires perspectives, histoire projective*, in Roger-Pol Droit (éd), *l'Art est-il une connaissance?*, actes du 4 forum Le Monde-Le Mans, Paris, Le Monde Éd., 1993, pp. 167-176.

H. DAMISCH, *La beauté est dangereuse*, interview par Catherine Francblin, in "Art Press", 176 (janv. 1993), pp. 20-23.

H. DAMISCH, *En débat: Art*, propos recueillies par Philippe Dagen, in "Le Monde", 18 mars 1993, supplément *Salon du livre: pour comprendre l'histoire*, p. XII.

H. DAMISCH, *L'utopie du tableau*, catalogue de l'exposition *La beauté exacte. De Van Gogh à Mondrian*, (Paris, Musée de l'Art Moderne de la ville de Paris 25 mars-17 juillet 1994), Paris-Musées, pp. 215-219.

H. DAMISCH, *Comporre con la pittura*, catalogo dell'esposizione *Leon Battista Alberti* (Mantova), Olivetti-Electa, Milano 1994, pp. 186-195.

H. DAMISCH, *Au détour du trait et par le travers de la ligne*, catalogue de l'exposition *Du trait à la ligne*, (Paris, Centre Pompidou 26 avril-19 juin 1995), éd. Centre Georges Pompidou 1995, pp. 9-19.

H. DAMISCH, *L'image dans le tableau*, in *Actualité des modèles freudiens. Langage-image-pensée*, actes du colloque de la "Revue Internationale de Psychopathologie", sous la direction de P. Fedida et D. Widlöcher, Paris, Press Universitaire de France, 1995, pp. 39-54.

H. DAMISCH, *Traité du trait/Tractatus tractus*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre 26 avril-24 juillet 1995), Réunion des musées nationaux, Paris 1995.

H. DAMISCH, *Du tableau comme "terme"*, in *Piero della Francesca tra arte e scienza*, atti del convegno internazionale di studi, (Arezzo-Sansepolcro ott. 1992), a cura di M. Dalai Emiliani et Valter Curzi, Venezia, Marsilio, pp. 375-383; ripreso in *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca* (1997), chap. V.

H. DAMISCH, *Le jugement de Parîs, Iconologie analytique I*, Paris, Flammarion, collection Champs, Paris, 1997.

H. DAMISCH, *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, Seuil, Paris 1997.

H. DAMISCH, *Quant au titre: La peinture, sous rature*, in *Cy Twombly*, Galerie Karsten Grève, Milano 1997, pp. 83-99.

H. DAMISCH, *Le service de la peinture*, préface à PIERO DELLA FRANCESCA, *De la perspective en peinture*, trad. et notes par J. P. Le Goff, In *Media Res*, 1998, pp. 3-17.

H. DAMISCH, *Genealogy of the grid*, interview par les éditeurs, in A. W. Balkema e H. Lager (éd), in "The Archive of Developpement, Lier en Boog", Series of Philosophy of Art and Art Theory, n. 13 (1998), pp. 49-54.

H. DAMISCH, *L'amour m'expose. Le projet "Moves"*, Yves Gevaert, Bruxelles, 2000.

H. DAMISCH, *Parlo come pittore*, actes du congrès international *Leon Battista Alberti*, J. Vrin, Paris 2000, pp. 555-574.

H. DAMISCH, *La dénivelée: à l'épreuve de la photographie*, Seuil, Paris 2001.

H. DAMISCH, *L'inventeur de la peinture*, in "Albertiana", 4 (2001), pp. 165-187.

H. DAMISCH, *L'histoire de l'art à l'épreuve de la photographie. Un entretien entre Hubert Damisch et Annik Duvillaret*, in "Le Journal", 15 (2001), Paris Centre National de la photographie, p. 14.

H. DAMISCH, *Le lieu de l'oeuvre, l'oeuvre sans lieu*, catalogue de l'exposition *Jean Dubuffet*, Paris Centre Pompidou, (13 sept.- 31 déc. 2001), éd. Centre Pompidou, Paris 2001, pp. 318-321.

H. DAMISCH, *Traits*, catalogue de l'exposition *R/B. Roland Barthes* (Paris, Centre Georges Pompidou 27 nov. 2002 al 10 mars 2003), coéd. Centre Pompidou-IMEC-Seuil, Paris 2002, pp. 95-97.

H. DAMISCH, *Qu'est-ce qu'un tableau?*, in *2001, Lacan dans le siècle*, Forum du champ lacanien, colloque Cerisy-la Salle (11-15 sept. 2001), Paris, Édition du Champ lacanien, Césures 2002, pp. 207-217.

H. DAMISCH, *La mise du sujet*, in *Y voir mieux, y regarder de plus près: autour Hubert Damisch*, ENS éd., Paris 2003, pp. 211-227.

H. DAMISCH, *Hubert Damisch écrivain des images*, interview par Philippe Dagen, in "Le Monde", 5 juillet 2003.

H. DAMISCH, *Voyage à Laversine*, Seuil, Paris 2004.

H. DAMISCH, *Montage du desastre*, in "Cahiers du cinéma", n. 599 (2005), pp. 72-78.

H. DAMISCH, *Cine fil*, Seuil, Paris 2008.

H. DAMISCH, *L'écran Pollock*, conférence prononcée le 28 février 2005 au Centre Georges Pompidou dans le cadre de la série *Comme une histoire de l'art* de la Revue parlée; repris in "Cahiers du Musée National d'Art Moderne", 94, pp. 72-87; riedita in *Ciné fil* (2008), pp. 59-84.

H. DAMISCH, *Remarks on Abstraction*, in "October" 127 (winter 2009), pp. 133-154.

H. DAMISCH, *Il jazz in bianco e nero e in tutti i colori*, catalogo della mostra *Il secolo del jazz. Arte, cinema, musica e fotografia*, Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (15 novembre 2008 - 15 febbraio. 2009), Paris, Musée du Quai Branly (17 marzo - 28 giugno 2009), Barcellona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (21 luglio - 18 ottobre 2009), Skira, Milano 2008, pp. 21-29.

H. DAMISCH, *Voire...*, in *Daniel Arasse, historien de l'art*, INHA, les Éd. des Cendres, Paris 2010, pp. 77-84.

H. DAMISCH, *Le maître, c'est lui*, in "Savoirs et clinique", *Freud et l'image*, n. 12 (2010), pp. 13-37.

C. DARBO-PESCHANSKI, *Objets historiques, objets théoriques*, in F. POUSIN- S. ROBIC (a cura di), *Signes, Histoire, Fictions*, cit. pp. 11-19.

F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris-Losanna 1916 *Corso di Linguistica Generale*, Laterza, Roma 2007.

A. DEWES, *L'abstrait peint*, in "Actes Sémiotiques. Bulletin", num. 44 (1987), pp. 12-15.

- G. DIDI-HUBERMAN, *La peinture incarnée*, Minuit, Paris 1985.
- G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, Minuit, Paris 1990.
- G. DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, catalogue de l'exposition *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentrations nazis 1933-1999* (12 janvier-25 mars 2001 Hôtel de Sully, Paris), Marval, Paris 2001, pp. 219-241.
- G. DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, Minuit, Paris 2003.
- J. DOR, *Introduction à la lecture de Lacan*, Denoël, Paris 2002.
- P. DUBOIS, *Hubert Damisch. La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie*, in "Études photographiques", 11 (mai 2002).
url: <http://etudesphotographiques.revues.org/index279.html>.
- U. ECO, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.
- U. ECO, *Struttura assente*, Bompiani, Milano 1968.
- Erwin Panofsky. Cahiers pour un temps*, a cura di J. BONNET, Pandora éd., Paris 1983.
- J. M. FLOCH, *Quelques positions pour une sémiotique visuelle*, in "Actes Sémiotiques. Bulletin", num. 4-5 (1978), pp. 1-16.
- J. M. FLOCH, *Roland Barthes, "Rétorique de l'image"*, in "Actes Sémiotiques. Bulletin", num. 4-5, 1978, pp. 27-32.
- J. M. FLOCH, *Les langages planaires*, in J. C. COQUET, *Sémiotique. L'École de Paris*, Hachette, Paris 1982, pp. 199-207.
- J. M. FLOCH, *Bricolage palstique, abstraction classique et abstraction baroque*, in "Actes Sémiotiques. Bulletin", num. 44 (1987), pp. 41-45.
- P. FOREST, *Georges Didi-Huberman, images malgré tout*, in "Art Press", n. 297 (janvier 2004), pp. 58-61.
- M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard 1966; trad. It. *Le parole e le cose*, Bur, Milano 2004.
- P. FRANCASTEL, *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Einaudi, Torino, 1957.
- François Rouan. Travaux sur papier 1965-1992*, catalogue de l'exposition (Musée National d'art Moderne, cabinet d'art graphique 12 janvier 1994-28 mars 1994), éd. Centre Georges Pompidou, Paris 1993.
- François Rouan. Papiers découpés*, catalogue d'exposition (Musée de l'Abbaye Saint-Croix, Le Sables d'Olonne 1er avril-18 juin 2000, Centre

Rhénan d'art contemporain, CRAC Alsace, 1^{er} juillet-27 Août 2000), Somogy éd. d'art, Paris 2000.

S. FREUD, *La vie sexuelle*, Presses universitaires de France, Paris 1969.

S. FREUD, *Opere 1930-1938. L'uomo Mosé e la religione monoteista e altri scritti*, Bollati Boringhieri, Torino 1979.

S. FREUD, *Die Traumdeutung* (1900); trad. it. *Interpretazione dei sogni*, Newton &Compton, Roma 2011.

S. FREUD, *Zur Psychopathologi des alltagslebens* (1901); tra. it. *Psychopatologie de la vie quotidienne*, Payot, Paris 1987.

S. FREUD, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905); trad. fr. *Trois essais sur la sexualité*, Paris, Gallimard 1985; trad. it. *Tre saggi sulla sessualità*, Club del libro Fratelli Melita, Roma 1987.

S. FREUD, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* (1910); trad. fr. *Un souvenir d'enfance de Leonardo da Vinci*, Paris, Gallimard 1987.

S. FREUD, *Der Moses des Michelangelo*, in *Zur Psychopathologie des Alltagsleben*, in *Gesammelte Werke*, t. X, pp. ssgg. 185, trad. fra. in *Essais de psychanalyse appliqué*, Paris, 1952, pp. ssgg. 23; ed. it. in *L'interesse per la Psicanalisi: il Mosé di Michelangelo e scritti: 1913-1914*, Newton Compton, Roma 1979.

S. FREUD, *Résultats, idées, problèmes*, Tome 2, Paris, PUF, 1985.

F. GARRITANO, *Recensione a H. DAMISCH, Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, in "La Sicilia", (28 gennaio 1998).

F. GARRITANO, *Recensione a H. DAMISCH, Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, in "Il Quotidiano della Calabria", (29 gennaio 1998).

S. GENSINI, *Manuale di Semiotica*, Carocci, Roma 2004.

J-F. GOULIER, *Lire le visible*, in "Art Press", n. 177 (1993) *Dossier Louis Marin*, pp. 28-30.

E. GOMBRICH, *Meditation on a hobby horse and other essays on the théory of art* London, Phaidon 1963; trad. It. *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino 1971.

E. GOMBRICH, *Symbolic images*, London Phaidon 1972; trad. it. *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1978.

C. GREENBERG, *Art and culture*, Boston, Beacon Press 1961; *Arte e Cultura*, Allemandi, Torino 1991.

- A. J. GREIMAS, *Sémiotique figurative et Sémiotique plastique*, in “Actes Sémiotiques. Documents” 60, Paris 1984; trad. it. in L. CORRAIN E M. VALENTI (a cura di), *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Esculapio, Bologna 1991, pp. 33-51.
- A. J. GREIMAS, J. COURTES, *Sémiotique. Dictionnaire Raisoné du langage*, Hachette, Paris 1979.
- A. J. GREIMAS, J. COURTES, *Sémiotique. Dictionnaire Raisoné de la théorie du langage*, Tome II, Hachette, Paris 1986.
- A. J. GREIMAS, J. COURTES, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di Paolo Fabbri, Mondadori, Milano 2007.
- J. HENRIC, *Que peuvent les images ?*, in “Art Press”, n. 297 (janvier 2004), pp. 56.
- M. A. HOLLY, *Panofsky and the foundation of art history*, Ithaca, London Cornell University Press 1984; trad. it. *Panofsky e I fondamenti della storia dell'arte*, Jaka Book, Milano 1991.
- M. A. HOLLY, *Panofsky early and late*, in “Art in America”, (july 1985), pp. 9-15.
- M. A. HOLLY, *Iconografia e iconologia*, Jaka Book, Milano 1993.
- E. HUSSERL, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phanomenologie* (1936); trad. it. *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano 1961.
- J. LACAN, *Le Séminaire XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris 1973.
- J. LACAN, *Le Séminaire IV*, Seuil, Paris 1994.
- J. LACAN, *Scritti*, a cura di Giacomo Contri, Einaudi, Torino 1974.
- C. LANZMANN, *Réponse à Jacques Henric et Philippe Forest*, in “Art Press”, n. 301 (mai 2004), pp. 68-69.
- P. LEVI, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino, 1989.
- M. LOREAU, *catalogue des travaux de Jean Dubuffet*, (vingt-cinq fascicules parus), Paris Pauvert, poi Les Minuit, poi Genève Weber Minuit, 1966.
- L. MARIN, *Eléments pour une sémiologie picturale*, in *Les sciences humaines et l'oeuvre d'art*, Bruxelles 1969; ripreso in *Études sémiologiques*, (1971), pp. 17-45.

L. MARIN, *Notes sur une médaille et une gravure. Études sémiologiques*, in "Revue d'Esthétique", Klincksieck, Paris, n. 2, 1969, pp. 121-138; riedito in *Études sémiologiques*, (1971), pp. 109-123.

L. MARIN, *Comment lire un tableau*, in "Noroit" (mai) 1969, pp. 10-34; ripreso in *Études sémiologiques*, (1971), pp. 89-99.

L. MARIN, *Le discours de la figure*, "Critique", n° 270 (1969), pp. 953-971, à propos de J.-L. Schefer, *Scénographie d'un tableau e Lecture et système d'un tableau*; ripreso in *Études sémiologiques*, (1971) pp. 45-61.

L. MARIN, *Signes et Représentation: Philippe de Champagne et Port-Royal*, in "Annales E.S.C.", A. Colin, Paris, a. 25, n.1, (janvier-février 1970), pp. 1-29; ripreso in *Études sémiologiques*, (1971), pp. 127-156.

L. MARIN, *La description de l'image. À propos d'un paysage de Poussin*, in "Communications", n. 15 (1970), pp. 186-208; riedito in *Sublime Poussin*, (1995), pp. 35-70.

L. MARIN, *Klee ou le retour à l'origine*, in "Revue d'Esthétique", n.1 (janvier-mars 1970), pp. 71-78; ripreso in *Études sémiologiques*, (1971), pp. 101-108.

L. MARIN, *Textes et Représentation*, in "Critique" (n. 282 1970), pp. 61-83; ripreso in *Études sémiologiques*, (1971), pp. 61-84.

L. MARIN, *Études sémiologiques*, coll. Esthétique et philosophie, Klincksieck, Paris 1971.

L. MARIN, *La lecture du tableau d'après Poussin*, in "Cahiers de l'Association internationale des études françaises", n. 24. Paris (mai 1972), pp. 251- 266; ripreso in *Détruire la peinture*, (1977), pp. 43-57.

L. MARIN, *Problèmes de sémiologie picturale*, in *Documents du Centre d'information mathématique*, Paris, Institut d'environnement 1972.

L. MARIN, *Sémiologie de l'art*, article paru dans l'*Encyclopaedia Universalis*, Paris 1972, pp. 863-865.

L. MARIN, *L'oeuvre d'art et les sciences humaines*, in *Encyclopaedia Universalis* (Organum), vol. 17, Paris, 1973, pp. 477-489.

L. MARIN, *La dissolution de l'homme dans les sciences humaines: modèle linguistique et sujet significatif*, in "Concilium", Nijmegen, Pays-Bas (juin 1973), pp. 27-37; ripreso in *De la représentation*, (1994), pp. 11-22.

L. MARIN, *Champ théorique et pratique symbolique*, in "Critique", n. 321 (1974), pp. 121-145; ripreso in *De la représentation*, (1994), pp. 23-45.

L. MARIN, *À propos d'un carton de Le Brun: la peinture d'histoire ou la dénégation de l'énonciation*, in "Revue des sciences humaines", n. 157

(1975), Université de Lille III, pp. 40-64; ripreso in *Détruire la peinture*, (1977), pp. 62-66.

L. MARIN, *À propos d'un carton de Le Brun: la peinture d'histoire ou la dénegation de l'énonciation*, approfondimento dell'articolo precedente, in *Preprints* del Centro internazionale di semiotica e linguistica, Università di Urbino, 1975.

L. MARIN, *Représentation et simulacre*, in "Critique", n. 373-374 (juin-juillet 1978), pp. 534-544; ripreso in *De la représentation*, (1994), pp. 303-312.

L. MARIN, *Les voies de la carte*, catalogue de l'exposition *Cartes et figures de la terre*, (Paris, Centre Georges Pompidou 24 mai-17 novembre 1980), Centre Georges Pompidou, C.C. I. Paris, 1980, pp. 47-54.

L. MARIN, *Sémiotique du corps et du geste*, in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1980, pp. 551-554.

L. MARIN, *Le portrait du roi*, Minuit, Paris 1981.

L. MARIN, *La description du tableau et le sublime en peinture*, in "Communications", n. 34, (1981), pp. 61-84; ripreso in *Sublime Poussin*, (1995), pp. 71-105.

L. MARIN, *La description du tableau et le sublime en peinture. Sur un paysage de Poussin*, in "Versus. Quaderni di studi semiotici", 29, Bompiani Milano (1981), pp. 59-76.

L. MARIN, *Les fins de l'interprétation ou les traversées du regard en une tempête*, in *Les fins de l'homme. À partir du travail de Jacques Derrida*, Galilée, Paris 1981, pp. 317-344; ripreso in *De la représentation*, (1994), pp. 180-203.

L. MARIN, *Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture*, "Rivista di Estetica", *Ornamento*, n. 12, anno XXII, Rosenberg & Sellier, Torino 1982, pp. 16-36; ripreso parzialmente in *Opacité de la peinture*, (1989) p. 51-72; (2006), p. 63-94.

L. MARIN, *L'entrelacs du visible*, "La quinzaine littéraire", n. 369 (avril 1982), à propos de Marc Le Bot, *Sur l'oeil du peintre*, pp. 23-24.

L. MARIN, *L'espace Pollock*, "Parachute", n. 27 Montreal (1982), pp. 12-21; ripreso in "Cahiers du Musée National d'Art Moderne" n. 10 (1983), pp. 316-327.

L. MARIN, *Panofsky et Poussin en Arcadie*, in *Erwin Panofsky*, "Cahiers pour un temps", Pandora édition, Paris 1983, pp. 151-166; ripreso in *Sublime Poussin*, (1995), pp. 106-125.

L. MARIN, *Lire un tableau en 1639 d'après une lettre de Poussin*, in *Pratiques de lecture*, a cura di R. Chartier, Rivages, Marseille, 1983, pp. 101-124 ; ripreso in *Sublime Poussin*, (1995), pp. 11-34.

L. MARIN, *Le texte iconique comme objet théorique*, in "Artistes, Revue bimestrielle d'art contemporain", n. 16 (été 1983), pp. 60-82.

L. MARIN, *La ville dans sa carte et son portrait: proposition de recherche*, in "Cahiers de l'École Normale Supérieure de Fontenay", n. 30-31 (1983), pp. 11-26; ripreso in *De la représentation*, (1994), pp. 204-218.

L. MARIN, *The Iconic Text and the Theory of Enunciation: Luca Signorelli at Loreto*, (c. 1474-1484), in "New Literary History", vol. XIV, *Renaissance Literature and Contemporary Theory*, n. 3, University of Virginia (Spring 1983), pp. 553-59; ripreso in *Opacité de la peinture*, (1989), p. 15-51; (2006), p. 21-62.

L. MARIN, *Le sublime classique: les tempête in quelques paysages de Poussin*", in *Lire le paysage, lire les paysages*, (actes du colloque des 24 et 25 novembre 1983 organisé par le Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine), coll. Travaux n. 42, CIREC, Saint-Etienne, 1984, pp. 201-220; ripreso in *Sublime Poussin*, (1995), pp. 126-151.

L. MARIN, *Les mots et les choses dans la peinture*, in "Annales d'histoire de l'art", Université libre de Bruxelles, 1984, pp. 69-86.

L. MARIN, *Visibilité et lisibilité de l'histoire*, catalogo della mostra *Caesar Triumphans*, Paris-Florence, 1984, pp. 33-45; ripreso in *De la représentation*, (1994), pp. 219-234.

L. MARIN, *La théorie narrative et Piero, peintre d'histoire*, in *Piero teorico dell'arte*, a cura di O. Calabrese, Gangemi, Roma 1985, pp. 55-84; ripreso in *Opacité de la peinture*, (1989), pp. 101-124; (2006), pp. 131-158.

L. MARIN, *Figure della ricezione nella rappresentazione pittorica moderna*, in "Carte Semiotiche", *Semiotica della Ricezione*, 1986, pp. 23-35; ripreso in *De la représentation*, (1994), pp. 313-328.

L. MARIN, *In the praie of Appearance*, in "October", 37 (1986), pp. 99-102; Recensione di S. ALPERS, *The art of describing*, Chicago University Press, 1983; ripreso in *De la représentation*, (1994) pp. 235-250; trad. it. in *Della rappresentazione*, (2001), pp. 95-118.

L. MARIN, *La pittura e la teoria, la semiologia e la rappresentazione*, intervista con Viana Conti, in "Flash Art", n. 133 (1986), pp. 52-55.

L. MARIN, *Fragments d'histoires de musées*, in "Cahiers du Musée National d'Art Moderne", n. 17-18 (1986), *L'œuvre et son accrochage*, p. 8-17.

L. MARIN, *Figurabilité du visuel: la Véronique ou la question du portrait à Port-Royal*, in “Nouvelle Revue de Psychanalyse”, vol. 35 (1987): *Le Champ visuel*, p. 51-65; ripreso in *Pascal et Port-Royal*, (1997), pp. 267-320.

L. MARIN, *Mimesis et description, Word and Image*, conferenza pronunciata al colloquio di Amsterdam, aprile 1987, e pubblicata in *Proceeding of the first international Conference on Word & Image/Actes du premier congrès international de Texte & Image*, numero speciale di “Word & Image. A Journal of Verbal/Visual enquiry”, 4 (1988), pp. 25-36; ripreso in *De la représentation*, (1994), pp. 251-266; trad. it. in *Della rappresentazione*, (2001), pp. 118-138.

L. MARIN, *Aux marges de la peinture: voir la voix*, in “L’écrit du temps”, n. 17 (hiver 1988), *Voir Dire*, Minuit, Paris, pp. 61-72; ripreso in *De la représentation*, (1994), pp. 329-349.

L. MARIN, *Le cadre de la représentation*, conferenza pronunciata au Centre Georges Pompidou il 19 dicembre 1987 e pubblicata in *Art de voir; art de décrire II*, numero speciale “Cahiers du Musée national d’art moderne”(1988), pp. 62-81; ripreso in *De la représentation*, (1994), pp. 342-363.

L. MARIN, *Logique du secret et représentation de peinture: sur quelques Annonciations toscanes à la Renaissance*, in *La Cifra e l’Immagine*, atti del convegno internazionale, Falassi ed. Siena 1988. pp. 57-84; ripreso in *Opacité de la peinture*, (1989), pp. 125-163; (2006), pp. 159-206.

L. MARIN, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Usher, Paris, 1989; II ed Ehes, Paris 2006.

L. MARIN, *Ruptures ou le parcours d’une tête coupée : Jean et Salomé à Prato*, in “Cahiers de Psychologie de l’Art et de la Culture”, n° 15 *De l’ange, ou Comment le fixer, le meurtre*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1989, pp. 9-28; ripreso in *Opacité de la peinture*, (1989), pp. 165-190; (2006), p. 207-238.

L. MARIN, *Il Corpo divino, 1. L’incarnazione, l’angelo, la donna*, in “Inchiesta” (Bari), 1989, vol. 19, n° 85-86; ripreso in *Opacité de la peinture*, (1989) p. 125-136; (2006), p. 159-173.

L. MARIN, *Architecture et représentation: Paolo Uccello au Cloître Vert de Santa Maria Novella de Florence, Symboles de la Renaissance*. Paris, Presses de l’École Normale Supérieure, Paris 1990, vol. 3, p. 113-136; ripreso in *Opacité de la peinture*, (1989), pp. 73-98; (2006), p. 95-126.

L. MARIN, *L’oeuvre d’art et les sciences sociales*, in *Encyclopaedia Universalis, Les Enjeux*, vol. 2, 1990, pp. 947-971.

L. MARIN, *Le concept de figurabilité, ou la rencontre entre l'histoire de l'art et la psychanalyse*, in "Nervure", 3 (1), (février 1990), pp. 52-58; riedito in *De la représentation*, (1994), pp. 62-70.

L. MARIN, *Dans le laboratoire de l'écriture-figure*, in "Cahiers du Musée National d'Art Moderne", n. 38 (1991), pp. 77-91

L. MARIN, *Lectures traversières*, Albin Michel, Paris 1992.

L. MARIN, *De la représentation*, a cura di D. Arasse, A. Cantillon, G. Careri, D. Cohn, P-A. Fabre et F. Marin, Seuil, Paris 1994; trad. it. *Della rappresentazione*, Meltemi, Roma 2002.

L. MARIN, *Sublime Poussin*, Seuil, Paris 1995.

L. MARIN, *Des pouvoirs de l'image*, Seuil, Paris 1995.

L. MARIN, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion 1997.

F. MENNA, *La linea analitica*, Einaudi, Torino 2007.

M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard 1945.

M. MERLEAU-PONTY, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard 2005.

W. J. T MITCHELL, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Due Punti, Palermo 2008.

Nel segno di Masaccio: l'invenzione della prospettiva, catalogo della mostra Galleria degli Uffizi, Firenze (16 ottobre 2001-20 gennaio 2002) a cura di Filippo Camerota, Giunti, Firenze 2001.

Nicolas Poussin, 1594-1665, catalogue de l'exposition (Accademia di Francia a Roma, Villa Medici, novembre 1977- gennaio 1978), ed. dell'Elefante, Roma 1977.

"Oxford journal" *Hubert Damisch*, vol. 28 n. 2 (2005).

E. PANOFSKY, *La prospettiva come forma simbolica ed altri scritti*, a cura di G. D. Neri e M. Dalai, Feltrinelli, Milano 2001.

E. PANOFSKY, *Studies in Iconology*, Oxford University Press, new York 1939; trad. fr. *Essais d'iconologie. Themes humanists dans l'art de la renaissance*, Paris, Gallimard 1966; trad. it. *Studi di Iconologia*, Einaudi, Torino 1999.

E. PANOFSKY, *Et in Arcadia ego, on the conception of transciene in Poussin and Watteau*, in "Gazette des beaux-Arts", ser. 6, XIX, pp. 305-306.

E. PANOFSKY, *Meaning in the visual arts. Papers in and on art history*, Garden City, New York 1955; trad. fr. *L'oeuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts visuels*, Paris, Gallimard 1969; trad. it. *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino 1996.

J. PAULHAN, *L'art informel. L'éloge*, Gallimard, Paris 1962.

Pieter Saenredam. The Utrecht work, catalogo della mostra *The sacred spaces of Pieter Saenredam* (Los Angeles, J. Paul Getty Museum dal 16 aprile al 7 luglio 2002), Liesbeth M. Helmus, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2002.

Piet Mondrian, catalogue raisonné, a cura di Robert P. Welsh e Joop M. Joosten, Prestel, München- New York 1998.

A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di) *Teorie dell'immagine*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009.

F. POUSIN, S. ROBIC (a cura di), *Signes, histoire, fictions-autour de Louis Marin*, Paris, ap Éditions Arguments 2003.

G. POZZI, *Maria Tabernacolo*, in "Italia Medioevale e Umanistica", XXXII (1989), pp. 263-326.

L. REGIS, *Introduction*, in "Actes Sémiotiques. Bulletin", num. 44 (1987), pp. 3-6.

L. REGIS, *Art primitif, art abstrait*, in "Actes Sémiotiques. Bulletin", num. 44 (1987), pp. 55-60.

Revue d'art, n. 76, 1987.

P. ROCCASECCA, *Il "modo ottimo" di Leon Battista Alberti*, in "Studi di storia dell'arte", VI, 1993, pp. 245-262.

F. ROUAN, *La peinture parle toujours contre l'image*, in "La Quinzaine Littéraire", n. 237 (du 16 au 31 juin 1976), pp. 13-14.

F. ROUAN, *Quant au tableau*, in *Dubuffet*, actes du colloque organisé par la Galerie nationale du Jeu de Pomme et la Fondation Jean Dubuffet dans le cadre de l'exposition *Jean Dubuffet, les dernières années* (Paris, Galerie nationale du Jeu de Pomme 17 juin-22 sept. 1991), éd. Jeu de Pomme, Paris 1992, pp. 96-101.

Rouan, catalogue d'exposition (Musée National d'Art Moderne, 27 oct 1983-2 janvier 1984), éd. Centre Georges Pompidou, Paris 1983.

G. SACCHI, *Hubert Damisch, L'origine della prospettiva*, *Guida Napoli 1992*, in "Op. cit. Selezione della critica d'arte contemporanea", n. 90, (maggio 1994), pp. 38-40.

J. P. SARTRE, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard 1940; trad. it. *Immagine e coscienza*, Einaudi, Torino, 1948.

M. SCHAPIRO, *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs*, in "Semiotica" I (1969), pp. 223-242; trad. fr. *Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel: champ et véhicule dans les signes iconiques*, in "Critique" 315-316 (1973), pp. 843-866; trad. it. *Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative*, in *Della rappresentazione*, Meltemi, Roma 2001, pp. 92-119.

M. SCHAPIRO, *La nature sociale de l'art abstrait e De l'humanité de la peinture abstraite*, in "Cahiers du musée national d'Art moderne", 4 (1980), pp. 271-286.

M. SCHAPIRO, *Style*, University of Chicago Press 1953; trad. it. *Lo stile*, Donzelli, Roma 1995.

M. SCHAPIRO, *L'art abstrait*, éd. Carré, Paris 1996.

M. SCHAPIRO, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, a cura di G. Perini e L. Corrain, Meltemi Editore, Roma 2002.

J. L. SCHEFER, *Lecture et système du tableau*, in "Information sur les sciences sociales", vol. VII, n. 3 (juin 1968); ripubblicato in J. KRISTEVA, *Essays in Semiotics*, La Haya 1971.

J. L. SCHEFER, *Scénographie du tableau*, Seuil, Paris 1969.

A Semiotic landscape. Proceeding of the First Congress of International Association of Semiotic Studies (Milano 1974), a cura di S. Chatman, U. Eco, J-M. Klinkenberg, Mouton-Hague, Paris-New York 1979.

S. SETTIS, *La Tempesta interpretata*, Einaudi, Torino 1978.

M. SEUPHOR, *Piet Mondrian, sa vie, son oeuvre*, Paris 1957.

G. SONESSON, *Notes sur la machine de Kandinsky: le problème du langage plastique*, in "Actes Sémiotiques. Bulletin", num. 44 (1987), pp. 23-28.

G. TESTA, *La cappella nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Rizzoli, Milano 1996.

B. TEYSSÉDRE, *Présentation*, in E. PANOFSKY, *Essais d'iconologie: thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, texte trad. par Claudette Herbette et Bernard Teyssédre, Gallimard, Paris 1967, pp. 8-12.

B. TEYSSÉDRE, *Avant-propos*, in E. PANOFSKY, *L'oeuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts visuels*, Paris 1969, pp. 9-23.

F. THÜRLEMANN, *Comment peut-on parler des couleurs? Pour une analyse de la substance de l'expression chromatique*, in "Actes Sémiotiques. Bulletin", num. 4-5 (1978), pp. 17-20.

F. THÜRLEMANN, *Les gammes chromatiques dans le paysage flamand du XVII^e siècle*, in "Actes Sémiotiques. Bulletin", num. 4-5 (1978), pp. 21-26.

F. THÜRLEMANN, *Pour une typologie des arts dits abstraits*, in "Actes Sémiotiques. Bulletin", num. 44 (1987), pp. 29-34.

L. TRUCCHI, *Dubuffet*, Art Dossier n. 173, Giunti, Firenze 2001.

E. VAN ALPHEN, *Moves of Hubert Damisch: thinking about art in history*, catalogue of exhibition *Moves, playing chess and cards with the museum*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 1997, pp. 97-123.

B. VOUILLOUX, *Dans la perspective de l'origine - en peinture*, in "Critique", 491 (avril 1988), p. 301-319.

B. VOUILLOUX, *Hubert Damisch, L'origine de la perspective*, in "Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne", 27 (printemps 1989), p. 107-108.

G. WAJCMAN, *L'objet du siècle*, éd. Verdier, coll. Philia, Lagrasse 1998.

G. WAJCMAN, *De la croyance photographique*, in "Les Temps Modernes", n. 613 (mars-mai 2001), pp. 46- 83.

G. WAYCMAN, *Le drame du corps ou Narcisse au XX^e siècle*, in "Albertiana" 2001, pp. 229-250.

E. WIND, *Giorgione's Tempesta, with Comments on Giorgione's Poetic Allegories*, Oxford, Clarendon Press, 1969.

C. WOOD, *Une perspective oblique: Hubert Damisch. La grammaire du tableau et la structuranalyse viennoise*, in "Cahiers du Musée National d'Art Moderne", 58 (winter 1996), pp. 106-129.

Y voir mieux, y regarder de plus près. Autour d'Hubert Damisch, actes du colloque (Rome Villa Medici 1999), sous la dir. de Danièle Cohn, ENS éd. 2003.

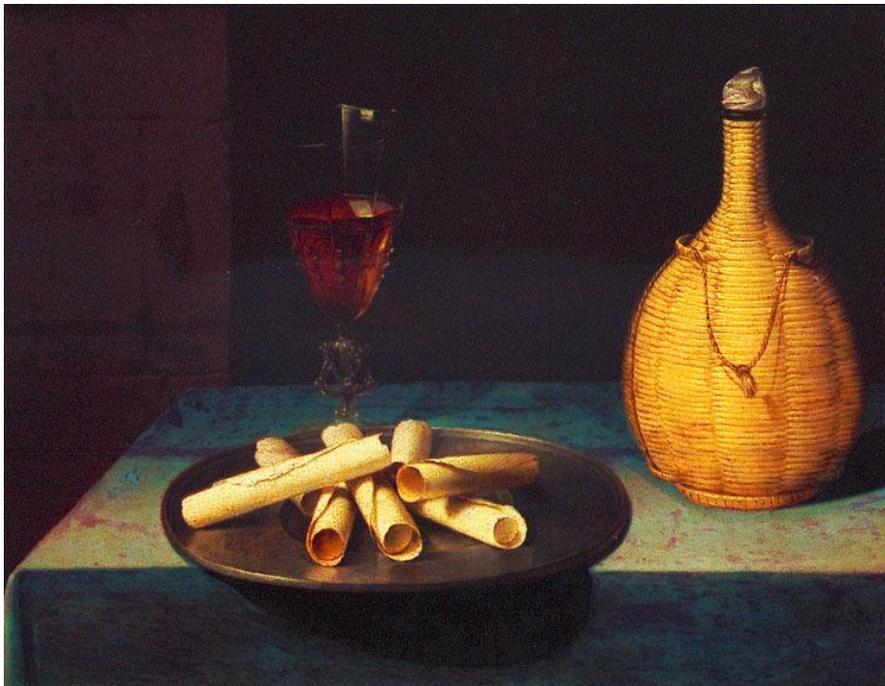
C. ZAMBIANCHI, *Arte contemporanea: dall'espressionismo astratto alla pop art*, Carocci, Roma 2011.



Tav. 1 P. Saenredam, *Interno della chiesa di Saint Jacobskerk a Utrecht* (1642), Munich, Alte Pinakothek



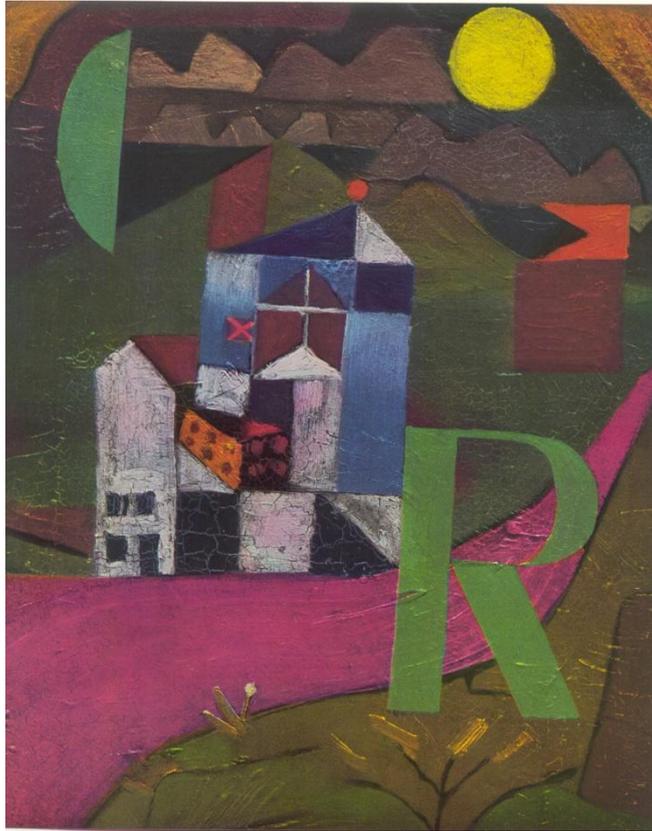
Tav. 2. P. de Champaigne, *Vanité* (1644), Le Mans, Musée de Tessé



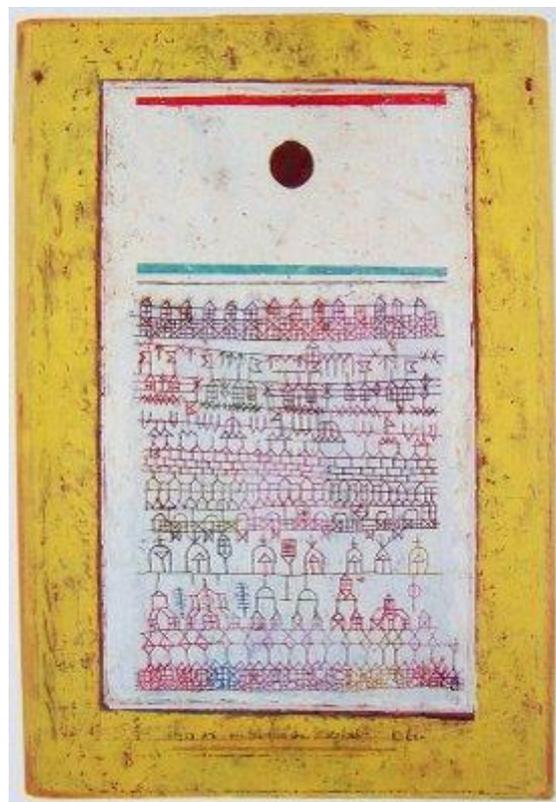
Tav. 3. L. Baugin, *Le Dessert de gaufrettes* (1630-1635), Paris, Musée du Louvre



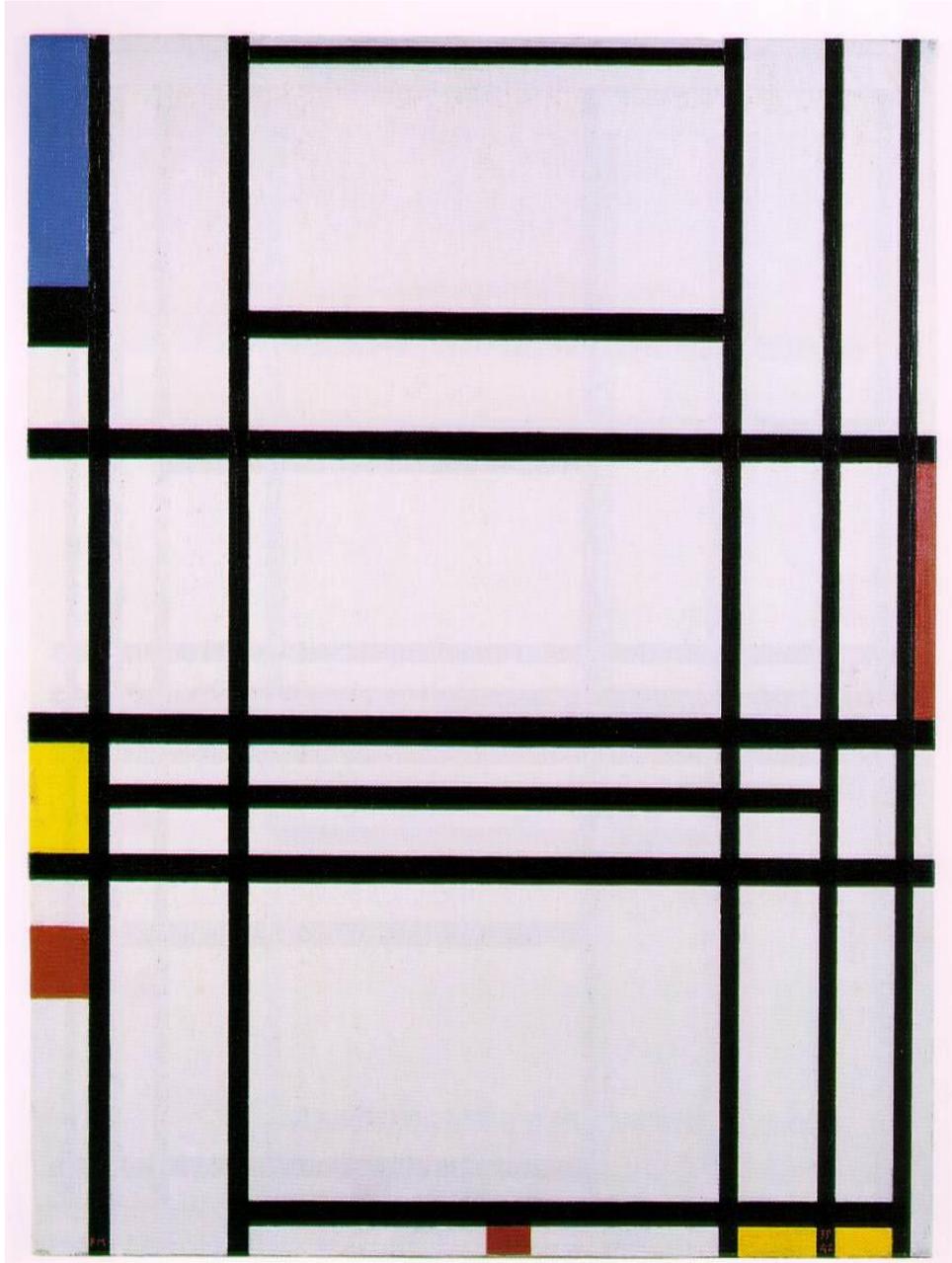
Tav. 4. J. B. S. Chardin, *Pêches et raisins avec rafraîchissoir* (1759) Rennes, Musée des Beaux-Arts



Tav. 5. P. Klee, *Ville R*, (1919), Basilea, Kunstmuseum



Tav. 6. P. Klee, *Page d'un livre de la cité*, (1928), Bâle



Tav. 7 P. Mondrian, *Composition N. 10* (1939-1940). Private collection



Tav. 8. J. Dubuffet, *Lever de la lune aux fantômes*, série *Sols et terrains* (1951)



Tav. 9. J. Dubuffet, *Le manteau de terre*, serie *Texturologies* (1958)



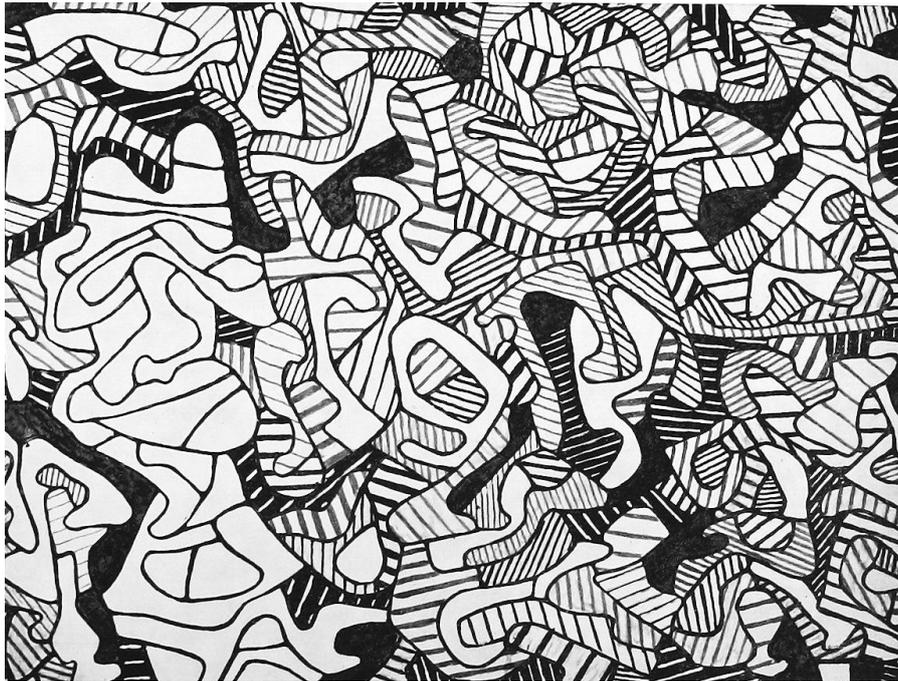
Tav. 10. J. Dubuffet, *Texturologies XXXV*, serie *Texturologies* (1958)



Tav. 11. J. Dubuffet, *Paris Montparnasse*, serie *Paris Circus* (1961)



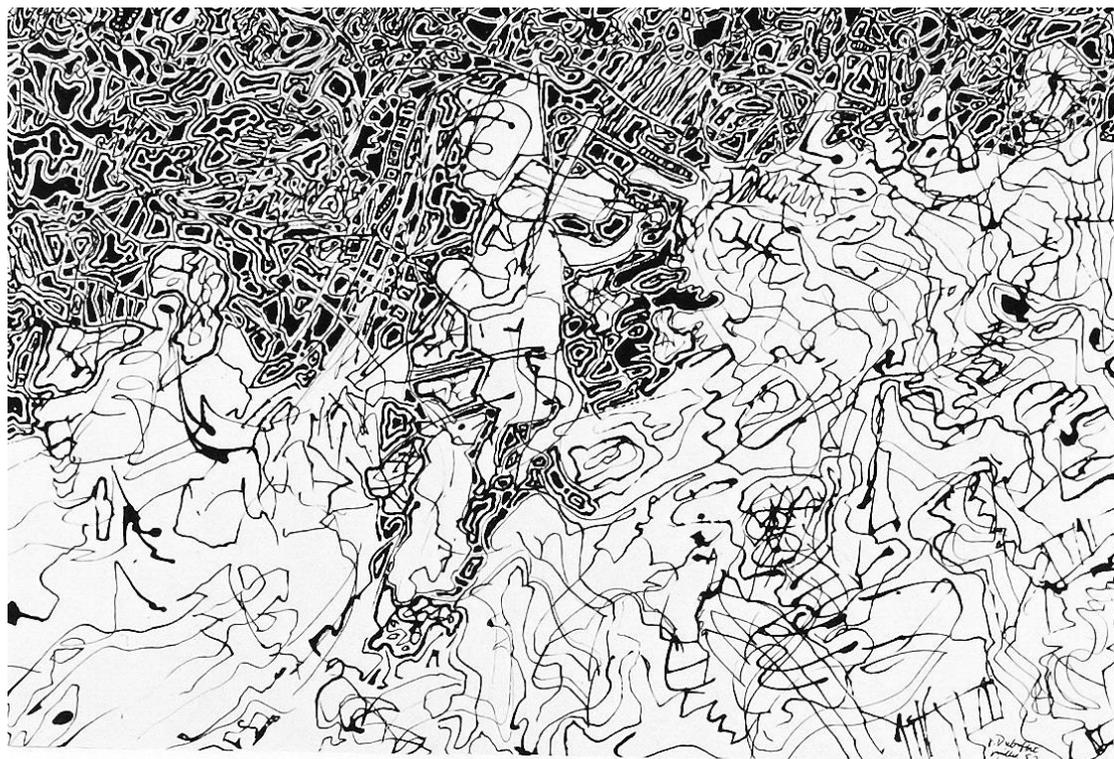
Tav. 12 . J. Dubuffet, *Opéra Bobèche*, serie *Hourloupe* (1963)



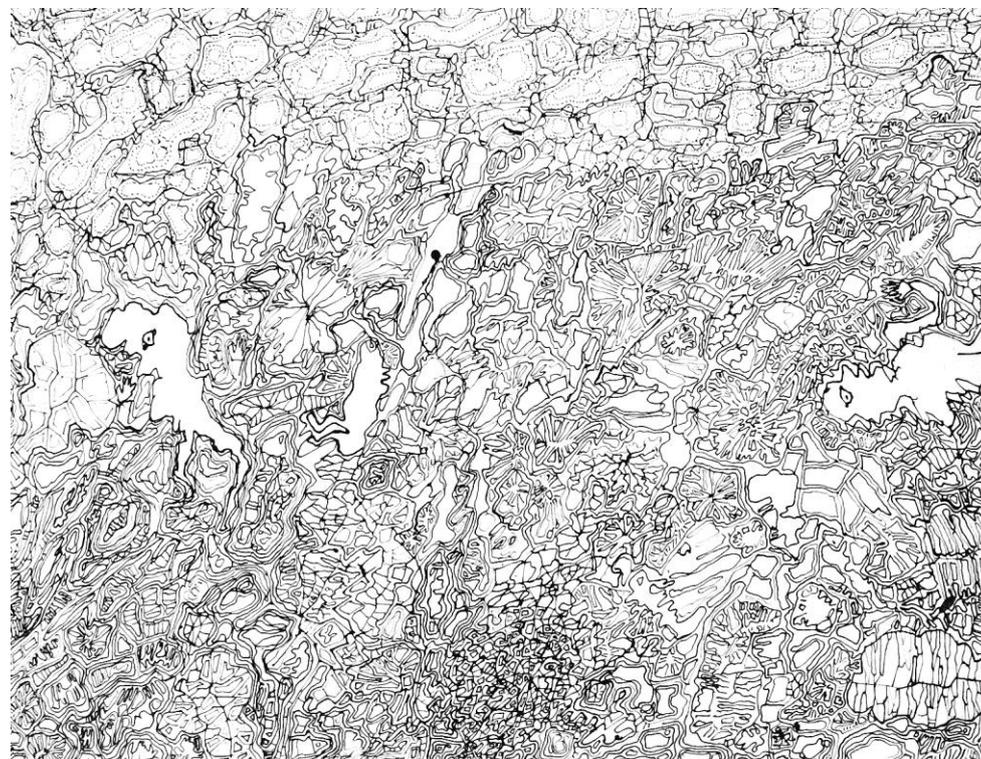
Tav. 13. J. Dubuffet, *L'algèbre des incertitudes*, serie *Guaches d'Hourloupe*
(1962)



Tav. 14. J. Dubuffet, *Theatre dell'enterrements III*, serie *Guaches d'Hourloupe* (1962)



Tav. 15. J. Dubuffet, *Le violoniste au chien*, serie *Terres radieuses* (1952)



Tav. 16. J. Dubuffet, *Paysage au chien mort*, serie *Terres radieuses* (1952)



Tav. 17. J. Pollock, *Guardian of the secret* (1943)



Tav. 18. J. Pollock, *Shimmering Substance* (1946), New York, Moma



Tav. 19. J. Pollock, *Full Fathom five* (1947), New York, Moma



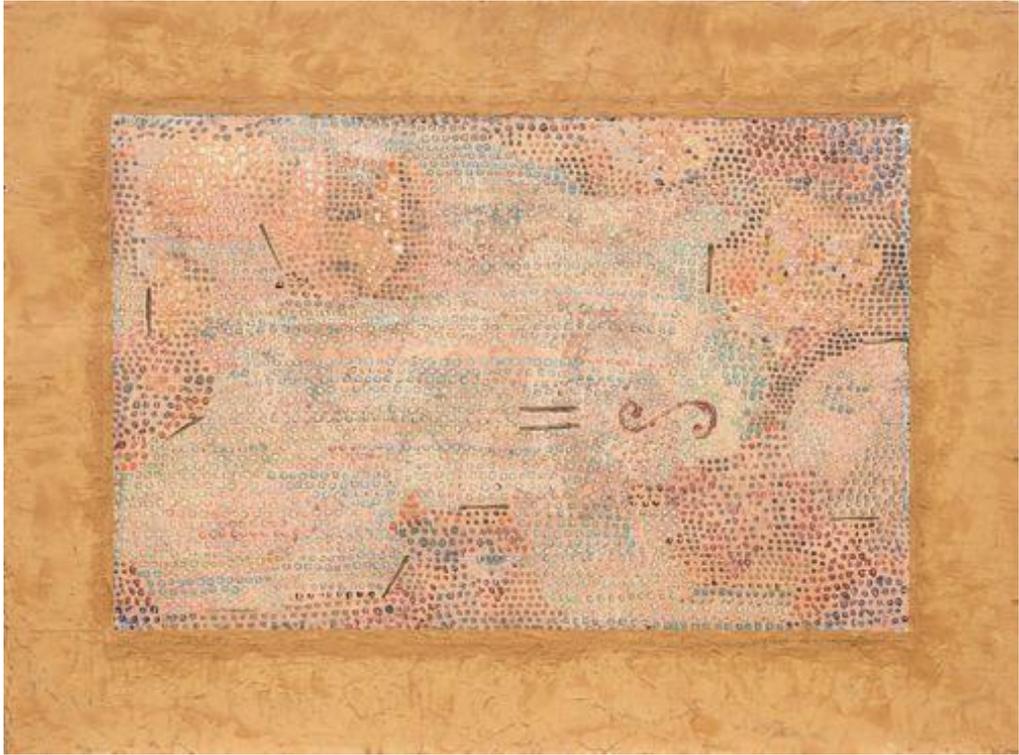
Tav. 20. J. Pollock, *Easter and the Totem*, (1953), New York, Moma



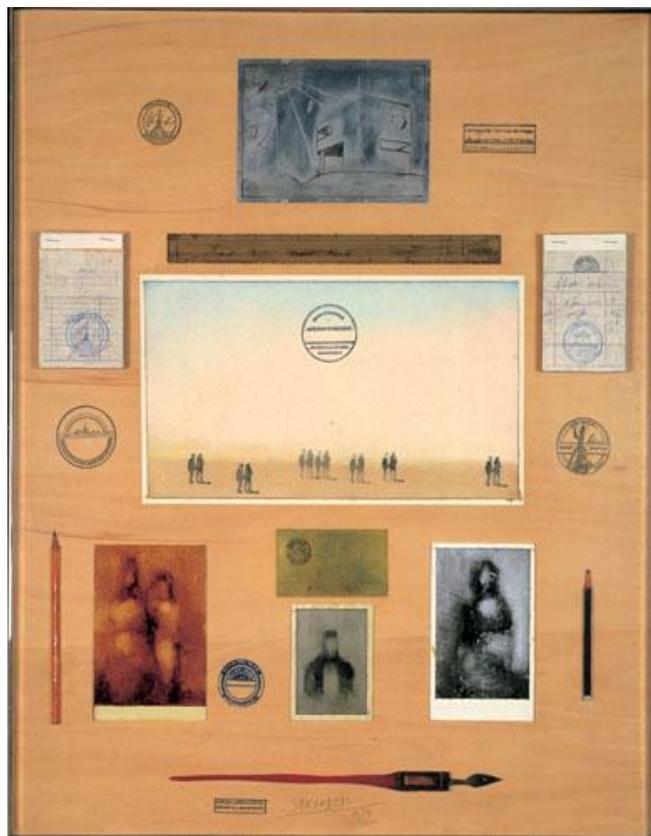
Tav. 21. Caravaggio, *Narciso* (1597-1599) Galleria Nazionale d'arte antica, Roma



Tav. 22. Pollock al lavoro



Tav. 23. Paul Klee, *Égale infini*, (1932), New York, MoMA.



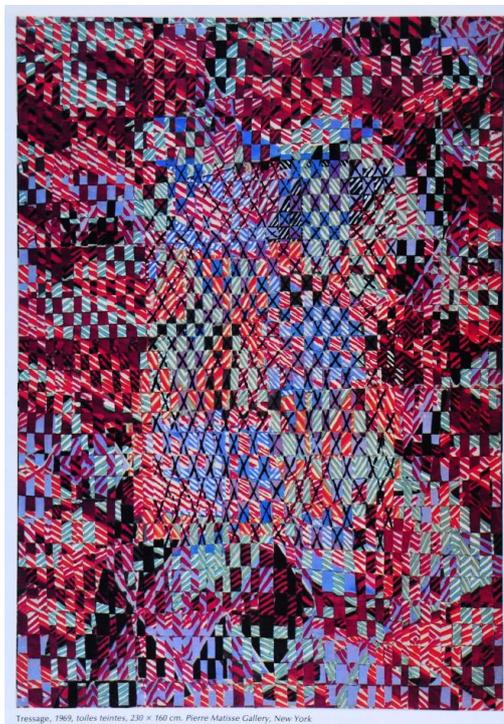
Tav. 24. S. Steinberg, *The Politecnico Table*, 1974. Collezione privata



Tav. 25. V. Adami, *Freud en voyage vers Londres* (1973)



Tav. 26. F. Rouen, *Tressage. Papiers* (1966), Collezione dell'artista

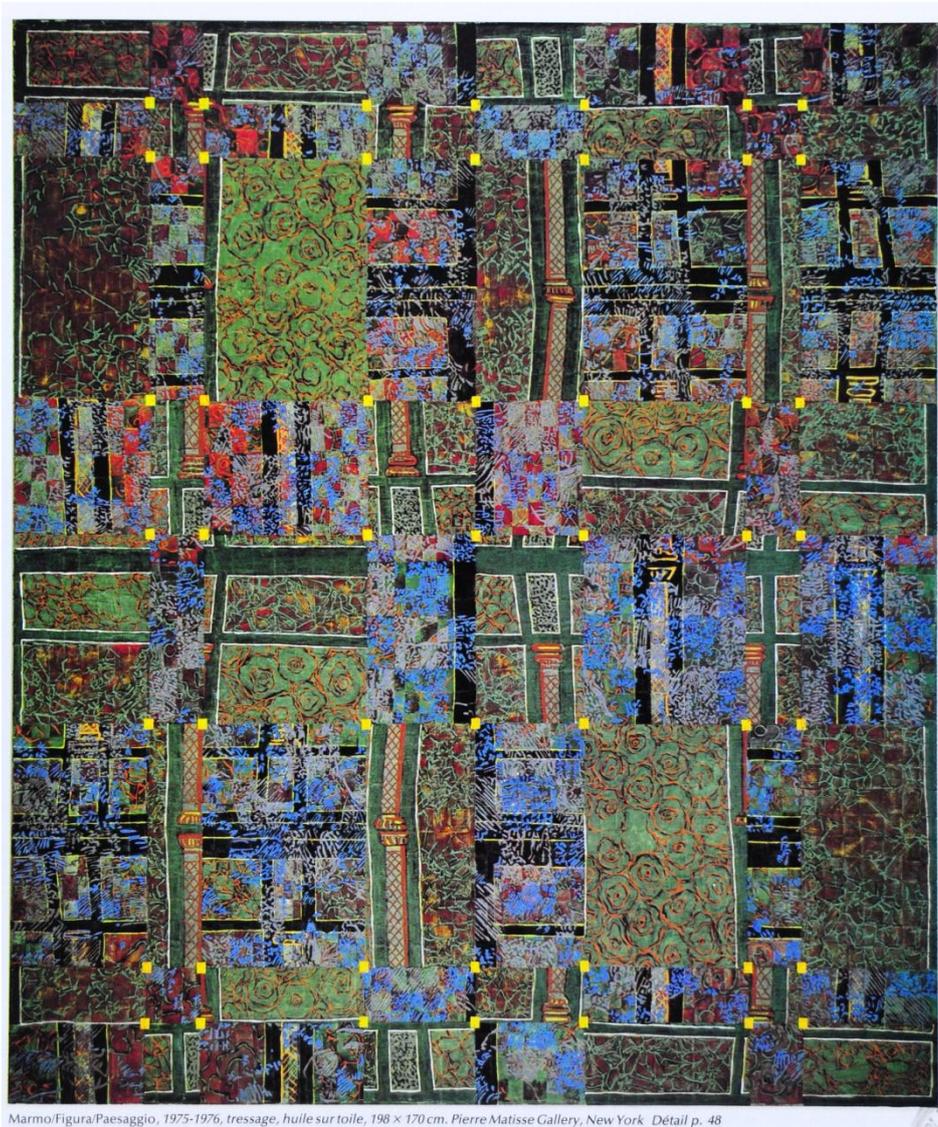


Tav. 27. Rouan, *Tressage. Toiles teintées*, (1969), Pierre Matisse Gallery, New York



Saison VII, 1978-1979, tressage, huile sur toile, 195 x 160 cm. Collection Didier et Marie-Noële Sicard, Paris

Tav. 28. F. Rouen, *Saison VII*, (1978-79), Collezione Didier et Marie Noële Sicard, Paris



Marmo/Figura/Paesaggio, 1975-1976, tressage, huile sur toile, 198 x 170 cm. Pierre Matisse Gallery, New York. Détail p. 48

Tav. 29. F. Rouen, *Marmo/Figura/Paesaggio*, (1975-1976), Pierre Matisse Gallery, New York



Tav. 30. N. Poussin, *Uomo ucciso da un serpente* (1648) Londra, National Gallery



Tav. 31. N. Poussin, *Piramo e Tisbe* (1651), Museo di Francoforte



Tav. 32. N. Poussin, *La Manna* (1637-1639) Paris, Musée du Louvre



Tav. 33. N. Poussin, *Temps calme*, (1651) Art Institute of Chicago



Tav. 34. N. Poussin, *Orage*, (1651) Rouen, Musée des Beaux-Arts



Tav. 35. *Città ideale*, tavola detta d'Urbino. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche



Tav. 36. *Prospettiva architettonica*, tavola detta di Baltimora. Baltimora, Walters Art Gallery



Tav. 37. *Prospettiva architettonica*, tavola detta di Berlino. Berlino, Staatliche Museen



Tav. 38. Piero della Francesca, *Madonna del parto* (1455-1465) Museo della Madonna del Parto, Monterchi



Tav. 39. Piero della Francesca, *Madonna del parto*. Particolare



Tav. 40. Luca Signorelli, *Dannati*, Cappella di San Brizio (1499-1502) Duomo di Orvieto

