

Cornici – Pinotti e Somaini

1 e cont.

di C. Gily Reda



Raccomando alla lettura due testi reperibili in rete, di Somaini il primo e di Pinotti, il secondo, offrendo un breve resoconto – e poi concludendo. Sono due autori eccellenti dell'estetica contemporanea che parlano della 'cornice', tema lanciato da Simmel all'inizio del '900, divenuto sempre più centrale perché offre un buono spazio di riflessione nell'estetica, che trattando di scienza ed arte nell'aisthesis, sa ragionare del problema logico metafisico nella concretezza del CAMPO, in cui la demarcazione non è specialismo. Il termine di Popper riprende nell'epistemologia il problema kantiano che interessa i neokantiani come le neuroscienze e la biologia di Maturana.

La distinzione risulta con evidenza in Kant per l'importanza delle sue tre diverse Critiche, dai risultati opposti - logica, pratica ed estetica sono ottiche non sovrapponibili. Le conclusioni diverse sono stranamente compatibili, comprensibili all'uomo che pensa come quell'organismo complesso che è, sempre in moto tra uno e infinito nel

quotidiano: ogni giorno giudica diversamente ma in modo squisitamente compiuto: come Kant definisce il Bello. Piace quel che compiace, che è compiuto: anche se non è logico, non è pratico... può essere Bello, spazio in cui tutti concordano: quando è davvero bello e non frutto di commercianti e piaggeria. Stupiva Hume di questa strana concordia e Kant la intese dando grande spazio alla conoscenza analogica, al GUSTO, un tema oggi in disuso.

Individuare il CAMPO, lo spazio, la topologia, insegna l'importanza della distinzione che non è separazione ma senso del limite. Logica, pratica ed estetica sono diverse non come le scienze, ma come esse hanno terminologia e modalità proprie. Le affermazioni sono vere solo nel loro ambito, nessuna osservazione ha senso in ogni luogo e in ogni storia: nello spazio in divenire è intelligibile ogni problema, cioè è analizzabile e conduce ad una risposta storica, al giudizio di verità. Di questo alla terza puntata, dopo aver esposto nella loro linearità le tesi dei due est etologi.

Cominciamo con Antonio Somaini, che parla dei "margini della rappresentazione" che la cornice appunto consente. L'inquadratura, sa ogni fotografo, rende l'obbiettivo parlante.

Saper trovare *la grammatica e la pragmatica dello sguardo* dà il confine e le regole della visione. È evidente nel quadro, c'è in ogni estetica, lettura e musica compresa – perché sempre si decostruisce e si deframmenta, come dice Derrida per sottolineare il carattere polemico del sapere estetico, che dà un piacere speciale, non paragonabile al piacere del corpo nemmeno nella frase di Socrate in punto di morte, anche a sola liberazione dal dolore perché sempre non catastematico. Il piacere del bello compiace, è un giudizio di completezza - diceva Kant. Così conduce ai *margini della rappresentazione* – tipico problema dell'estetica in quanto percolato logico, non solo teoria e nemmeno storia dell'arte. L'immagine un oggetto in una visione, una relazione estetica che consta dell'essere fruita, valutata e interpretata: ne instaura lo spazio.

È in specie uno spazio di finzione che Simmel (1858-1918) e Ortega (1883-1955) individuarono nella centralità teorica. Per Simmel il suo valore sta nell'individuare un'autonomia di senso, nel divenire c'è una totalità che ha valore in sé, una 'posizione insulare' che per Ortega è una finestra, 'l'apertura di una irrealità' da contemplare: la cornice è insomma una frontiera e un trampolino. Non un ornamento perché non si espone, indirizza lo sguardo sul quadro. Indispensabile e accessoria, la cornice è il *luogo* come *margini*, *limite* e *soglia* e lo sguardo diventa finzione e *mimesis*. Una costruzione prospettica dell'immagine transitiva e anche riflessiva, dice Louis Marin (1994) partendo da Foucault: nel '600 la rappresentazione si caratterizza per *trasparenza* e *opacità*, *transitività* e *riflessività*, esibisce somiglianze e medita i suoi mezzi, anche la cornice. Prima era centrale la visione di Leon Battista Alberti, che nel *De pictura* vede la prospettiva come rappresentazione che interseca la piramide visiva e la finestra:

"dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto" [I, 19, p.36]]: con "circonscrizione", "composizione" e "recezione dei lumi" [II, 30, p.52]: "Tiene in sé la pittura forza divina non solo quanto si dice dell'amicizia, quale fa gli uomini assenti essere presenti, ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi, tale che con molta ammirazione dell'artefice e con molta voluttà si riconoscono" [II, 25, p.44].

La netta delimitazione del piano della rappresentazione, nel *moderno*, nasce nell'ambito della mimesi, a differenza dall'antico (Meyer Schapiro) e dal contemporaneo, dove, dice Mondrian, l'avvento dell'astrazione comporta "la fine dell'arte come oggetto separato dal nostro ambiente": "sono stato il primo a portare il quadro in avanti rispetto alla cornice, piuttosto che collocarlo all'interno di essa ... conduco il quadro a un'esistenza più reale".

Marin identifica nello *sfondo*, nel *piano della rappresentazione*, nella chiusura della *cornice*, l'*"effetto-di-soggetto"* che figura l'*altrove*, l'*'io vedo'* come relazione estetico-conoscitiva della rappresentazione moderna, finzione e *mimesis* insieme. Nella cornice sono "figures pathétiques d'encadrement", le figure rappresentate, l'*advocator* di Alberti che *ammonisca* e *insegni* a noi la storia dipinta: essi rafforzano la funzione dalla cornice dall'interno, indicando e raccomandando (deittico ed epidittico). Sono *modalità patiche*, affettive, che spiegano l'azione, Poussin la studiava con statue di cera per misurare la composizione e la retorica in vista della *lettura*.

La cornice è problematica come l'ornamento, essenziale ed accessorio, in quanto completa l'immagine: scrive Poussin il 28 aprile 1639 a Fréart de Chantelou, il collezionista, "vi mando il vostro quadro della Manna... se lo troverete buono, vi supplico di ornarlo con un poco di cornice, ne ha bisogno, affinché i raggi dell'occhio siano ritenuti e non persi al di fuori... dorata d'oro opaco molto semplicemente"; e nel 1642, a Sublet de Noyer, cugino di Chantelou e consulente di Richelieu, distingue visione e contemplazione, "*aspect*" e "*prospect*": semplice visione e attenta considerazione ... il prospetto è un'azione della ragione, che dipende da tre cose: sapere dell'occhio, raggio visuale, distanza dell'oggetto. La funzione di focalizzazione e contenimento svolta dalla cornice è parte integrante del passaggio dall'*aspect* al *prospect*, alla *teoria* come instaurazione dello spazio della rappresentazione

La vérité en peinture di Derrida mostra la cornice come ornamento necessario, *esterno* e *parte integrante* che lega il *parergon* al focus (Kant lo esemplifica nei vestiti sulla statua, nelle colonne nel tempio, nei particolari del quadro. Per Platone è la negazione della specializzazione necessaria alla cultura – che Kant articola come distinzione di *ornamento* e *decorazione* - carattere formale e

disinteressato del giudizio di gusto, che prescinde da *attrattive* ed *emozioni*. Per Derrida non è né interno all'opera (*ergon*) né completamente esterno – l'insieme dei *parerga* che sono: titolo, firma, spazio museale, libri, critici... tutto ciò ricontestualizza l'opera e riassume emblematicamente lo statuto della decostruzione che come l'analisi consente l'esame.

Marin segue *Port-Royal* e Poussin – ma specie Foucault per la rappresentazione come forma epistemica. Dopo l'*episteme* della somiglianza (*convenientia, aemulatio, analogia* e *sympathia*), attraverso la pittura di paesaggio, elide il soggetto e istituisce la propria possibilità. Ciò descrive in *Las Meninas* di Velazquez che offrendo una "pura rappresentazione", *perfettamente trasparente e transitiva*, quanto *profondamente opaca e riflessiva*: rappresenta anche sé stessa. Così nel quadro si fondono indagine gnoseologica e apologia dottrinale, "idee di segni" e "idee di cose".

Segni "certi" e "probabili", "uniti" o "separati" rispetto a ciò che designano, "naturali" e "convenzionali": la presenza del segno non dice la presenza e l'assenza, l'oggetto può essere segno di sé oppure un designato, può nascondere o rivelare e permane finché c'è il legame. Carte, ritratti e specchi (come in Vermeer, dice Stoichita) sono esempio di segni ambigui, di linguaggio metaforico per chi ascolta. Pascal combatte la vanità della pittura che abbellisce il non ammirevole per discriminare l'uso legittimo del segno, in polemica col barocco così ambiguo fra realtà e rappresentazione. Per Stoichita c'è così una riflessione meta-pittorica nelle cornici ritratte, l'esibire il dispositivo della rappresentazione: rappresentazione-di-rappresentazione, finzione nella finzione.

È una riflessione così sul *Museo*, istituzione messa in discussione, a parte la conservazione, presentazione, delimitazione e contestualizzazione, che cerca un ruolo pedagogico e può essere il luogo della ricerca sul tema dell'enorme proliferazione di immagini e del *visivo* in genere – che supera la cornice nella nuova grammatica e pragmatica del nostro vedere.

Ad esempio, nel 1989 il *Groupe my* è passato dalla cornice alla *bordure*: che è cornice ma anche il contorno d'immagine o di un enunciato iconico, come piedistalli, il titolo di fianco, il testo critico, il titolo, l'applauso, il sipario... il margine ricontestualizza, conserva, divulga, celebra e legittima - raccolte preistoriche e storiche, *ex-voto*, messa in scena di oggetti preziosi, *mirabilia* e trofei di guerra, *auctoritas* delle *antiquitates* nel Rinascimento e *Wunderkammern* seicentesche, fino alla nascita del Musée de la république nel 1793, il Louvre, il museo moderno con i suoi intenti ideologici, politici, archeologici e storiografici.

Più ampia è la storia del collezionare, del raccogliere e del delimitare, leggibile come storia dell'*incorniciare* nella cultura in cui le arti sono affiancate da una grande varietà di dispositivi per mantenere l'identità di una cultura viva in trasformazione. Mantenere le antiche 'cornici' nella cultura dell'*iconosfera* modifica la funzione di 'incorniciamento' del museo significa ragionare su 'cornici' e *bordures*, 'arte' e ciò che non lo è, nel flusso di immagini, oggetti, citazioni, artefatti.

La domanda "che cosa è arte?" diventa topologia, indagine sul *luogo* dell'arte, nella diversa efficacia simbolica, grammatica e pragmatica della visione, che non mediano tra rappresentante e osservante, cornice e fuori cornice, che non oppongono più realtà e finzione, stando a Jean Baudrillard, Serge Daney e Régis Débray sulle immagini del *visivo* che per Baudrillard sono l'era della *simulazione* di simulacri e avvento dell'*iperreale* e una dimensione di *oscenità* che ha perso le cornici. Per Serge Daney il *visivo* è fine dell'immagine come rappresentazione, è *alterità* che è *immersione* per Débray, ascolto che diversa *modalità* di cui vanno ora saggiati i confini.

TESTI CITATI

I.Kant, *Critica della capacità di giudizio*, a c. di L. Amoroso, BUR, Milano, 1995.

De pictura: L.B. Alberti, *De pictura*, in *Opere volgari*, a c. di C. Grayson, Laterza, Bari 1973.

Groupe 1989: Groupe 1989 (F. Edeline, J.-M. Kinkenberg, Ph.Minguet), "Sémiotique et rhétorique du cadre", *La part de l'oeil*, 5 (1989), pp.115-131.

Foucault 1978: M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, BUR, Rizzoli, Milano 1978.

Foucault 1988: M. Foucault, *Questo non è una pipa*, SE, Milano 1988.

Lebensztein 1970: J.-C. Lebensztein, "L'espace de l'art", *Critique* 275 (1970), pp.321-343.

Lebensztein 1999: J.-C. Lebensztein, "A partir du cadre (vignettes)", in *Annexes - de l'oeuvre d'art*, La Part de l'Oeil, Paris 1999, pp.181-223.

Logique: A. Arnaud - P. Nicole, *La logique ou l'art de penser*, a c. di L. Marin, Flammarion, Paris 1970.

Marin 1982: L. Marin, "Les combles et les marges de la représentation", in *Rivista di estetica*, 1982, pp.11-33]

Marin 1986: L. Marin, "Fragments d'histoires de musées", *Cahier du Musée national d'art moderne*, nn.17-18, 1986, pp.8-17.

Marin 1994: L. Marin, *De la représentation*, Seuil/Gallimard, Paris, 1994.

Ortega y Gasset 1997: J. Ortega y Gasset, "Meditazioni sulla cornice", in *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, a c. di M. Mazzocut-Mis, Bruno Mondadori, Milano 1997.

Poussin, Lettere: N. Poussin, *Lettere sull'arte*, a c. di D. Carrier, Hestia, Cernusco L., 1995.

Schapiro 1969: M. Schapiro, "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs", *Semiotica* (1), 1969, pp.223-segg.

Simmel 1997: G. Simmel, "La cornice del quadro. Un saggio estetico", in *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, a c. di M. Mazzocut-Mis, Bruno Mondadori, Milano 1997.

Stoichita 1998: V.I. Stoichita, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, Il Saggiatore, Milano 1998.