

Raffigurazione e rappresentazione nel testo di pittura



1. "Farsi un'ottica"

I segni pittorici s'innestano nella tela regolare della vita con un loro specifico *distanziamento*, "grande o piccolo che sia, distanziamento, se necessario, abbastanza violento" che possa rendere – dice Michel Leiris (2001: 77) – "una rappresentazione slegata dalle percezioni consuete secondo cui, nell'esistenza comune, si smette – o quasi – di vedere questa realtà, offrirne una rappresentazione spiazzante, situata al di fuori delle abitudini che spengono lo sguardo". I segni pittorici (come dei *breaks pittorici*) potrebbero essere paragonati ai *breaks* del mondo jazzistico (ivi: 76) che si *distanziano* dal brano (pur attenendosi ad esso) per creare un effetto differito indebolendo l'impatto musicale ma accrescendone la risonanza.

Ciò che Leiris indica come "rappresentazione spiazzante" è ciò che, con Bachtin, possiamo indicare come "raffigurazione". E va anche fatto notare che, come avviene nel paragone di Leiris e anche nella terminologia di Bachtin riferita, per esempio, all'accentuazione o all'orientamento dell'enunciazione, a proposito della quale egli parla di "risonanza", o alla

caratteristica di un certo tipo del genere romanzo indicato come "polifonico", non ci sono separazioni tra le sfere della produzione dei testi che ne impediscano l'attraversamento e il rinvio alle caratteristiche di una di esse per comprendere e spiegare caratteristiche di un'altra.

Come osserva Merleau-Ponty, la visione del pittore non si riduce a una relazione "fisico-ottica" (Klee) con il mondo. Il mondo non è come già dato davanti a lui come oggetto di rappresentazione: è piuttosto come se il pittore vedesse le cose per la prima volta e come se egli stesso rinascesse in tale visione (cfr. Merleau-Ponty 1989: 49). "L'arte non è né una imitazione, né peraltro una costruzione che segua i dettami dell'istinto o del buon gusto. È un'operazione di espressione" (Merleau-Ponty 1962: 36). "Bisogna farsi un'ottica", diceva Cézanne, "e io intendo per ottica una visione logica" (cfr. *ibid.*).

Viviamo in un ambiente di oggetti costruiti dagli uomini, tra utensili, in case, strade, città, e il più delle volte non li vediamo se non attraverso le azioni umane di cui possono essere i punti di applicazione. Ci abituiamo a pensare che tutto ciò esiste necessariamente ed è incrollabile. La pittura di Cézanne mette in sospenso queste abitudini [...]. Ecco perché i suoi personaggi sono strani e come visti da un essere di un'altra specie. [...] È un mondo senza familiarità. [...] La sua pittura non nega né la scienza né la tradizione. [...] Si trattava, dopo aver dimenticato tutte le scienze, di riaffermare, *valendosi* di tali scienze, la costituzione del paesaggio come organismo nascente. [...] Per quel pittore, una sola emozione è possibile, il sentimento d'estraneità, ed un solo lirismo, quello dell'esistenza sempre ricominciata (ivi: 28-30: 35-36).

Qualcosa di simile lo troviamo in questo passo di Blanchot, dove però c'è anche l'allusione all'antecedenza, e dunque al suo carattere fondamentale, della visione della raffigurazione rispetto allo sguardo della rappresentazione:

Quel che conta per Cézanne è la "realizzazione", non gli stati d'animo di Cézanne. L'arte è potentemente tesa verso l'opera, e l'opera d'arte, l'opera che trae origine dall'arte, appare come un'affermazione assolutamente diversa dalle opere la cui misura sono il lavoro, i valori, gli scambi – diversa, ma non opposta: l'arte non rinnega il mondo moderno, né quello della tecnica, né lo sforzo di liberazione e di trasformazione che si fonda sulla tecnica, ma esprime e forse adempie certe relazioni che *precedono* qualsiasi adempimento oggettivo e tecnico (Blanchot 1969: 199).

Il recupero di un rinnovato rapporto di alterità e la fuoriuscita dallo sguardo e dall'orizzonte dell'identità sono resi possibili dalla visione di quelle costruzioni complesse e mediate che sono i testi artistici, verbali e non verbali, dato che, come dice Bachtin, l'alterità è all'origine dell'opera artistica, mentre l'identità è artisticamente improduttiva (cfr. Bachtin, "Per una filosofia dell'atto responsabile" e "L'autore e l'eroe. Frammento del primo capitolo" in Bachtin e il suo circolo, *Opere 1919-1930*, 2014)

2. Immagine e icona

Ancora in riferimento alla portata, alla potenza interpretativa della visione del testo artistico, possiamo ricordare le considerazioni svolte da E. Lévinas in un saggio del 1948 intitolato *La realtà e la sua ombra*. Qui Lévinas contrappone l'"immagine", che considera propria della visione artistica, al "concetto". L'immagine rivela l'alterità dell'oggetto interpretato dal punto di vista conoscitivo e racchiuso nell'identità espressa dal concetto, facendolo risultare "doppio": non solo *oggetto di conoscenza*, sottoposto a un concetto, ma anche *altro* da esso e altrettanto reale. L'immagine che il testo artistico raffigura è il doppio dell'oggetto, è, come dice Lévinas, "l'ombra" della realtà.

Ciò che Lévinas chiama immagine corrisponde a ciò che Peirce indica come "icona" perché l'immagine, secondo Lévinas, si fonda, come l'icona, sulla similarità e, come l'icona di Peirce, è indipendente da ciò a cui somiglia e anche dalla sua esistenza. La linea retta disegnata sulla lavagna col gesso somiglia alla retta malgrado non abbia nessuna delle caratteristiche della retta e benché la retta, così come la geometria euclidea la definisce, non esista nella realtà. La somiglianza dell'immagine non dipende da una comparazione fra l'immagine e l'originale, ma è il movimento stesso che genera l'immagine come alterità di ciò che è, la sua estraneità a se stessa, il suo doppio.

"La realtà" – dice Lévinas (1948, trad. it.: 180) – "non è soltanto ciò che è, ciò che si svela nella verità, ma anche il suo doppio, la sua ombra, la sua immagine". Una qualsiasi cosa o una persona è se stessa e la sua immagine, identità e alterità: la somiglianza consiste in questa non coincidenza, in questo rapporto che l'arte coglie nell'immagine. L'immagine è l'alterità che sfugge all'identità, la quale, osserva Lévinas, come un sacco bucato è incapace di contenerla. Proprio perché la visione del testo artistico coglie quest'altra faccia dell'essere delle cose, essa non le rappresenta ma, come dice Bachtin, ne raffigura il loro doppio.

3. Il testo pittorico come testo di scrittura

La posta in gioco del testo artistico è che la sua visione non rientri nel mondo della rappresentazione, né che ne sia la rappresentazione, che non rifletta la realtà come in uno specchio in cui ci si possa tranquillamente mirare o appagare. L'arte supera la vita ponendola in continua discussione e la interroga in un dialogo serrato. La pretesa di "rendere il visibile" rassicura e tranquillizza. Invece la visione del testo pittorico ossessiona il "mondo degli oggetti", sa inquietare la vita quotidiana poiché altera, rompe la monotonia di qualsiasi muro al quale esso è appeso – restando visione sospesa e non fissata –, proprio per la sua forte propensione strutturale all'icona, al "figurale" (Deleuze 1981), alla somiglianza differita.

Il testo pittorico non rende i corpi, non rende i paesaggi, non rende la luce. La pittura è *resa* dell'identità, ne è la parodia: qualcosa che "somiglia" alla vita ma non la identifica! Ritrae ritraendosi: la somiglianza come autoritrarsi nella resa dell'altro, nella resa all'altro.

Per deformare o alterare "un ordine convenuto" e cogliere sulla tela degli effetti differiti di somiglianza, l'artista guarda la vita non in maniera diretta, immediata, frontale, ma distan-

zandosi dal mondo già dato e, senza rimanervi indifferente, si pone nella condizione di poter vincere tutto ciò che, altrimenti, lo omologherebbe, circoscriverebbe, che ne ridurrebbe la forza, la creatività artistica espressiva. Alla stessa maniera lo sguardo indiretto di Perseo, attraverso il riflesso dello scudo, vince la pietrificazione di Medusa.

Il distanziamento da ogni contesto – secondo le indicazioni di Bachtin – comprende anche l'affrancamento dell'opera dal vincolo stretto, immediato, "ovvio" dell'autorità dell'autore. Come afferma anche Picasso, "spesso il quadro esprime molto di più di quello che l'autore voleva rappresentare" e "l'autore contempla stupefatto i risultati inattesi, che non ha previsto" (Picasso 1998: 19).

"Il pittore è l'unico ad avere il diritto di guardare tutte le cose senza alcun obbligo di valutarle", e si pone nei confronti delle cose come se le vedesse per la prima volta, come "visti da un essere di un'altra specie" (Merleau-Ponty 1989: 16) per raffigurare l'alterità della vita, superando e rinnovando l'universo quotidiano, abituale, familiare e l'intera vita stessa. Monet avrebbe confidato ad un giovane pittore il desiderio di nascere cieco per non conoscere nulla degli oggetti e recuperare di colpo la vista per ritrovarsi vergine di fronte alle *apparenze*. Come testo di scrittura, che costruisce la propria visione distanziandosi dalla scena della rappresentazione, il testo pittorico, come ogni testo artistico, assume un carattere di ricerca. L'artista, dice Tàpies, "ottiene dei risultati solo col suo lavoro di *ricercatore*, parallelo, ma non simile a quello dello scienziato" (Tàpies 1971: 61).

4. Indicalità, convenzionalità e iconicità del testo pittorico

Il testo pittorico, in quanto maggiormente esposto com'è, forse più di ogni altro, alla rappresentazione, può tendere a oscillare tra indicialità e convenzionalità. In realtà il testo pittorico non è ridicibile né a indice, né a simbolo, nel senso di Peirce. Il suo valore artistico non è spiegabile unicamente in base alla sua "sintassi": "Noo... non basta conoscere a fondo la sintassi e non fare errori di ortografia per essere un grande poeta" direbbe l'artista de *Il capolavoro sconosciuto* di Balzac (2001: 22). Né esso dipende da ragioni di coerenza interna, né è un "valore intrinseco". "Non ho mai creduto", dice Tàpies, "al valore intrinseco dell'arte. In sé, mi sembra che essa non valga niente" (Tàpies 1971: 93-94). Né il testo pittorico ubbidisce a ragioni di ordine indicale, basate sul rapporto di causalità e di contiguità. Derrida (1981: 245 sgg.) ironizza sull'interpretazione di *Le scarpe* di Van Gogh che si avvale dell'inferenza: Van Gogh ha dipinto delle scarpe da contadino; il quadro è firmato "Vincent '87"; a quell'epoca, Van Gogh era a Parigi, lontano dai contadini; dunque le scarpe da contadino erano in realtà le sue. Dunque, per metonimia, il dipinto è un autoritratto. In un'interpretazione del genere, che ha come unico scopo l'identificazione, ciò che è raffigurato è ridotto a indice, la pittura diventa "copia". L'interpretazione del testo, sia esso un testo pittorico o un testo letterario, non può diventare, ma purtroppo nella critica lo diventa spesso, *identificazione, attribuzione, restituzione*: le scarpe sono restituite, rese a Van Gogh, sarebbero Vincent stesso; esse scarpe appartenerebbero a Van Gogh, come le pene di Jacopo Ortis appartenerebbero a Ugo Foscolo in seguito alla delusione del trattato di Campoformio. La pittura può sottrarsi alla riappropriazione, all'identificazione, perché può sottrarsi all'indicalità e alla convenzionalità tramite il suo carattere iconico. Un testo pittorico artistico, come ogni testo di raffigurazione, sia esso verbale o non verbale, è un'icona, la quale ha in maniera accentuata, rispetto agli altri tipi di segno, il carattere dell'alterità. In questo senso le scarpe dipinte nel quadro di Van Gogh restano irriducibilmente altre, inappropriabili, anche da parte del suo autore, fuori da ogni processo di identificazione, di riconducimento all'autore-uomo.

Come abbiamo già accennato, per Peirce

Un'icona è un segno che possederebbe il carattere che lo rende significante anche se il suo oggetto [l'interpretante-referente] non esistesse; esempio: un tratto di gesso che rappresenta una linea geometrica (Peirce 1931-58: 2.304).

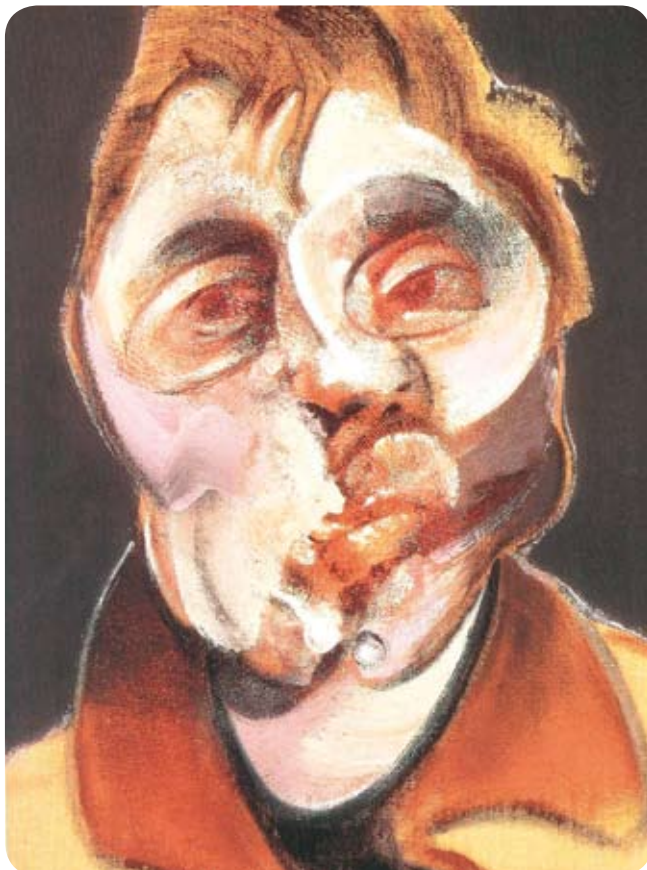
In quanto segno, l'icona si colloca su un percorso interpretativo, che non è passivamente conseguente a una convenzione (simbolo), né a una relazione di contiguità-causalità (indice). Perdendo il loro valore di icona, le opere pittoriche, "figurative" o "informali" che siano, e le espressioni artistiche in generale, come fa notare Tàpies, perdono il valore artistico, perché restano legate a ciò che è abituale, non tendono a modificare e a superare la realtà quotidiana (v. Tàpies 1971: 230-231).

5. Semplicità e complessità nei testi di raffigurazione

La rinuncia alla figura non affranca dalla rappresentazione. Ciò è chiaro a Cézanne, come è chiaro a Francis Bacon. Bacon, per sfuggire alla rappresentazione, non rinuncia alla figura ma oppone il "figurale" al figurativo (v. Deleuze 1981). Né rinuncia al trittico pur volendo evitare la narrazione. Per neutralizzare l'illustrazione, il figurativo e bloccare la narrazione, Bacon isola le figure in un cerchio o in un parallelepipedo e tiene separati i pannelli del trittico in modo da impedire con il loro isolamento che si costituisca tra di essi un nesso narrativo (v. ivi: 14-15).

Il testo di raffigurazione deve trovare degli espedienti per sottrarsi alla spontanea rappresentazione, e anche quando si presenta come semplice, il semplice qui è un risultato, è il semplice che si conviene a ciò che Castiglione chiamava "sprezzatura". Il semplice qui non è punto di partenza ma punto di arrivo o meta, raggiunto per via indiretta, misurata, "musicale".

È il semplice raggiunto, come diceva Kierkegaard (1843), partendo dalla complessità e attraversandola. È il risultato di un'operazione "crudele", nel senso del teatro della crudeltà



di Artaud, una semplicità premeditata, un tratto, uno scatto (anche nel senso fotografico), un gesto, una fenditura di spata, un'incisione della sgorbia, dunque qualcosa di semplice, ma effettuato a caldo. Nella scrittura, che non è lo scritto, la trascrizione – scrivere non è trascrivere – "ciò che è *troppo* presente nella parola (in una maniera isterica), e *troppo* assente nella trascrizione (in una maniera castrante), cioè il corpo, ritorna, ma per via indiretta, misurata, e per così dire *giusta*, musicale [...]" (Barthes 1986: 12). Anche i mezzi espressivi tendono al semplice, ed anche ad essi si perviene ricercandoli a partire dal complesso.

[...] Il massimo delle nostre impressioni o delle nostre intenzioni col minimo dei mezzi possibili. [...] Pochi tratti, poche incisioni [...]. E a uno scrittore che non ignori il suo mestiere non bastano poche parole, un solo verso? Ecco che cosa ci unisce, signori. Noi comunichiamo col bianco e col nero, da cui la natura non sa ricavare nulla. Non sa fare nulla con un po' d'inchiostro. Ha bisogno di un materiale letteralmente infinito. Noi, invece, di pochissime cose [...]. Ecco perché amo l'incisore. Vi amo incisori e condivido la vostra emozione [...] (Valéry, *Piccolo discorso ai pittori incisori*, in Valéry 1996).

A proposito del nesso semplicità-complessità-icona-raffigurazione è opportuno ricordare che F. Merrell, nel libro intitolato *Simplicity and Complexity. Pondering Literature, Science and Painting* (1998), ritiene che il *Quadrato nero* di Malevič, che può essere considerato come esempio del raggiungimento, in arte, del massimo, al tempo stesso, della semplicità e della complessità, possa essere indicato anche come esempio di icona al massimo grado, cioè di icona pura nel senso di Peirce, in cui dominano soltanto la categoria della "primitività". Un'icona pura (indicabile con + + +, in contrasto con i suoi vari gradi di "degenerazione", fino alla negazione della iconicità (+ + -), (+ - -), (- - -) non esiste nella realtà "reale". Il *Quadrato nero* non esiste nel "mondo degli oggetti". La sua semplicità complessa, o la sua complessità semplice, fuoriesce dall'orizzonte della rappresentazione. Nel *Quadrato nero* il nesso tra raffigurazione artistica, semplicità calcolata, e iconicità si evidenzia in maniera eclatante.

È interessante il fatto che all'individuazione di questa connessione Merrell sia giunto, come rivelò dopo una lezione di semiotica a Bari il 24 febbraio del 2000, senza sapere che Malevič stesso considerava il *Quadrato nero* un'icona, nel senso sacro del termine. Anche E. Baer (1988: 22) ritiene che il *Quadrato nero* di Malevič, massima espressione dell'arte suprematista, consista nella struttura minima di significazione in ciò che Peirce chiama icona pura o "primitività" (Peirce 1931-58: 6.342), irriducibile alla relazione diadica (indice) e triadica (simbolo).

6. Icona e omologia tra testo sacro e testo profano

Proprio perché l'icona, come Peirce l'ha descritta nella sua tipologia dei segni, significa non per abitudine accettazione di una convenzione arbitraria (simbolo), né in base ad una relazione di contiguità-causalità (indice), si manifesta nella raffigurazione pittorica tutta l'autonomia di cui è capace il segno in cui predomina l'iconicità rispetto alla necessità meccanica della indicatività e al carattere arbitrario della convenzionalità simbolica.

Quando Malevič indica il suo *Quadrato nero* (del 1913, esposto per la prima volta nella mostra "0,10" a Pietrogrado nel 1915) come "un'icona del nostro tempo", usa il termine "icona" riferendosi alle sacre icone. Esso è stato pertanto raffrontato (Haynes 1995) con l'icona russa del XII secolo nota in russo col nome *Il Salvatore non costruito con le mani*, o indicata anche come *Cristo Acheiropoeta*, o *Cristo della Veronica*, o *Sacro Volto*. Fra queste due opere (entrambe queste opere sono attualmen-

te nella Galleria Tret'jakov di Mosca) vi è effettivamente un rapporto di somiglianza, che non è di superficiale analogia, ma di profonda *omologia*, un rapporto di somiglianza, cioè, di ordine genetico e strutturale (v. L. Ponzio 2002a).

Tale rapporto riguarda il fatto che queste opere, una "sacra", l'altra "profana", partecipano entrambe al carattere di icona. Da questo punto di vista, si può spiegare perché entrambe siano capaci di "trasformazione", come dice Haynes (1995, trad. it. 1999: 135), che, però, non riesce a render conto adeguatamente di questo loro carattere. Esse, infatti, sacra l'una e profana l'altra, ma entrambe icone, nel senso di Peirce, fuoriescono dalla logica della rappresentazione, della passiva riproduzione dell'esistente, e sono capaci di una visione che, andando oltre "questo mondo", lo mette in discussione e lo rapporta a ciò che è altro, altrimenti (Lévinas 1974), rispetto a ciò che è, alla sua identità. Entrambe, in quanto icone, sono capaci di trascendenza dall'arbitrarietà della convenzione e dalla necessità meccanica; dall'alibi dell'"abito" (così si fa, così si dice!) e da quello della "legge naturale" che impone rapporti di connessione causale e di contiguità (così va il mondo, così stanno le cose!). Se dunque sono capaci di trasformazione è perché non sono rivolte ad una realtà compiuta e statica. La categoria bachtiniana loro appropriata, oltre a quella della exotopia, è quella della "incompibilità". Ed esse non sono espressione di un progetto di una trasformazione, come avviene nel caso di un discorso ideologico o di un simbolo di un'ideologia ma, come testi di raffigurazione in senso eminente, intendono operare esse stesse una trasformazione. Sono segni che non programmano un'azione, ma la realizzano. In questo senso potremmo dire che sono *testi performativi*.

Fra i due testi pittorici, quello del *Cristo Acheiropoietos* e il *Quadrato nero*, sussiste un rapporto di somiglianza che è esso stesso iconico e che concerne ciò che Bachtin chiama "comprensione rispondente". Il testo pittorico di Malevič risponde a questo o ad un altro dei testi delle sacre icone, così come risponde al loro genere. Ed in questo rispondere, una risposta distanziata, mediata, ritardata, esso si realizza come altro, come capace di significare per sé, autonomamente, indipendentemente da ciò a cui rinvia e a cui somiglia, indipendentemente dalla sua esistenza.

7. La raffigurazione del testo oltre il mondo a portata di mano

"*Acheiropoietos*", come viene indicato ciò che è raffigurato nella sacra icona del XII secolo, a cui abbiamo fatto riferimento sopra, sta ad attestare che l'icona non viene dal mondo umano, dal mondo degli oggetti, dal mondo degli artefatti, dal mondo a portata di mano, dal mondo già fatto, già manipolato, già modellato. Osserva Jean-Luc Marion:

Non si tratta certo qui di riconoscere una validità empirica all'icona "non-fatta-da-mani-d'uomo", ma di rendersi chiaramente conto che l'*acheiropoiesis* dipende in un certo qual modo necessariamente dall'infinita profondità che rinvia l'icona alla propria origine, o meglio che caratterizza l'icona appunto come rinvio infinito all'origine (ivi: 36-37).

Ciò che la visione dell'icona rende è l'inappropriabilità dell'alterità, l'impossibilità di renderla a portata di mano, manipolabile e afferrabile dallo sguardo. Si può allora dire che *Acheiropoietos*, non "opera di mano d'uomo", non significa altro che *icona* in contrapposizione all'*idolo*, perché nell'icona ciò che è raffigurato è fuori dalla portata della mano dell'uomo, e conserva nel suo rivelarsi la sua alterità, nella sua resa, nel suo darsi e donarsi, la sua distanza e la sua irriducibilità all'identico. L'icona è la raffigurazione di una alterità irriducibile, di un'origine senza originale, senza principio, la "primità" (*Firstness*), l'"orienza", come direbbe Peirce. Considerata nei termini di Peirce, la *Firstness* coincide con l'iconicità. In virtù della dimensione della *Firstness*, la dinamica del rapporto

con l'alterità non si esaurisce nell'identità. Si stabilisce in tal modo un rapporto fra le sacre icone, l'icona come segno, secondo la tipologia di Peirce, e la raffigurazione pittorica e artistica in generale.

L'opera pittorica e l'opera artistica in generale possono essere intese come ricerca dell'altro dal visibile che si dà tuttavia nel visibile: per *visibilia invisibilia*, come dicevano gli antichi Padri della Chiesa difendendo le sacre icone dalla loro assimilazione agli idoli. La costruzione di testi capaci di raffigurazione, di testi complessi o secondari, in una parola di testi "artistici", può essere descritta come passaggio dall'idolo all'icona, dalla rappresentazione alla raffigurazione. La loro visione si contrappone al mondo a portata di mano, al mondo dei comportamenti abituali, degli oggetti familiari e delle convenzioni. Essa, mediantemente un'*epoché* del mondo già fatto, come quella proposta da E. Husserl in *Esperienza e giudizio*, ritorna a un rapporto originario di tipo iconico, in cui vige la categoria peirciana della *Firstness*.



8. Il segno iconico di Peirce e le sacre icone. Dalla semiotica della rappresentazione alla semiotica della interpretazione

Come abbiamo cercato di mostrare altrove (L. Ponzio 2000) il rapporto tra "icona" impiegata nel senso di Peirce per indicare un tipo di segno, e "icona" nel senso religioso per indicare le immagini sacre non sussiste soltanto per un fatto di omonimia o sulla base di un accostamento esterno come quello che, da quanto abbiamo detto, risulta stabilito.

L'approfondita riflessione che, nell'ambito della fede cristiana, fu dedicata alle sacre icone per giustificarne il culto e per difendersi dall'accusa di iconoclastia, oltre a costituire un contributo, purtroppo non ancora riconosciuto, alla specificazione del tipo particolare di immagine che può essere indicata come icona e contrapposta all'immagine/idolo, rappresenta un patrimonio di enorme interesse per l'influenza che probabilmente ha esercitato, in modo diretto o indiretto, sulla tipologia del segno nella semiotica di Peirce ed anche sul concetto di raffigurazione nella concezione del testo artistico di Bachtin. Ci riferiamo in particolare agli Atti del VII Concilio Ecumenico di Nicea (odierna Iznik) del 787 e ai tre discorsi apologetici sulle icone scritti da S. Giovanni Damasceno (675-749), che certamente influenzarono le argomentazioni dei Padri del Concilio Niceno in difesa della "venerazione" (l'"adorazione" era riservata a Dio) delle icone.

Ci deve essere qualche rapporto, che passa attraverso la profonda conoscenza che Peirce aveva della semiotica medievale, fra la distinzione dell'immagine-icona dall'immagine-idolo in base alla quale il Concilio Niceno II dichiarò lecito il culto delle icone e la decisione finale di Peirce, a partire dal 1885, di impiegare "icon" nella sua tipologia, dopo aver sperimentato



altri termini – “likeness”, “copy”, “image”, “analogue” –, che non aveva trovato soddisfacenti.

Tutto questo va collocato nel contesto del lavoro compiuto da Peirce per il superamento della semiotica della rappresentazione. Peirce parte dalla formula tradizionale del segno “aliquid stat pro aliquo”, ma introducendo tra il primo *aliquid* e il secondo il concetto di interpretante, mette in discussione la teoria del segno come riflesso (a una posizione analoga perviene autonomamente Bachtin quando in Vološinov 1999, opera a lui attribuita, contrappone al concetto di riflesso quello di “rifrazione”: il segno non riflette ma rifrange).

Con Peirce si passa dalla *semiotica della rappresentazione* alla *semiotica della interpretazione*. Sotto questo riguardo è sintomatico che mentre all’inizio (1857-66) Peirce usi “*representation*” per indicare il segno, successivamente soppianta tale termine con “*sign*”. Una specie di controprova del rapporto che intercorre fra la concezione di Peirce dell’icona e la concezione dell’icona dei difensori, nel secolo VII, del culto delle icone dall’iconoclastia e *Il Quadrato Nero* di Malevič è offerta dall’accostamento, a cui abbiamo già fatto riferimento, da parte di Merrell, dell’icona di Peirce all’opera pittorica di Malevič, senza che Merrell fosse a conoscenza del fatto che Malevič si richiamasse esplicitamente nella sua ricerca pittorica alle antiche icone.

9. Testo e autore

Nell’*Autoritratto* (1933, Museo di Stato russo, San Pietroburgo), Malevič pretende di raffigurare la propria immagine come autore-creatore: l’im-posizione di un ritratto d’artista troppo pieno di sé, troppo arrogante per essere vero. Malevič si ritrae in un’immagine d’artista e si mostra in primo piano, a mezzo busto, inerte e inespressivo, secondo quello che gli storici dell’arte chiamano “ritratto autonomo”.

Il vero ritratto dunque si limita alla categoria del “ritratto autonomo”, come la chiamano gli storici dell’arte, quello in cui il personaggio rappresentato non è colto in nessuna azione e non sopporta nessuna espressione che non riconduca alla persona stessa. Si potrebbe dire che il ritratto autonomo deve essere – e fare – l’impressione di un soggetto senza espressione.

[...] dipingere o raffigurare non significa più riprodurre e neanche rivelare, ma produrre l’*esposto-soggetto*. Pro-durlo: condurlo davanti, trarlo al di fuori (Nancy 2002: 13-15).

Tra l’artista e la tela, nell’atto di dipingersi, di pro-dursi, è necessaria una distanza, grande o piccola che sia, in modo che l’autore possa ritrarre se stesso. La distanza fa sì che l’autore si ritragga, meglio si sottragga, si assenti, si estranei dall’esserne direttamente coinvolto, compromesso. Solo così Malevič potrà de-scrivere se stesso nel “Malevič-Artista” vedendosi, nell’*Autoritratto*, come “il principe degli artisti” in abiti suprematisti e sguardo di traverso. Come dice Nancy, “il ritratto è *in absentia*: è per essenza e in ogni senso esposto all’assenza”; esso è “presenza *in absentia*” (ivi: 35). Il rapporto con le icone sacre si rende abbastanza evidente nell’osservazione di Nancy secondo cui “[...] ogni ritratto inscena singolarmente l’impossibile ritratto di Dio, il suo ritrarsi [*retrait*] e il suo fascino [*attrait*]” (ivi: 50).

L’idea del “ritratto impossibile” è ben nota, tra l’altro, nelle leggende della Chiesa orientale. La leggenda narra la storia di un pittore che non riusciva a dipingere il volto radioso di Cristo per il tanto fascino che emanava; quando Cristo se ne accorse, prese la veste di lino del pittore, la distese sul proprio volto e vi imprime la sua effigie. Sembra che l’accezione che Nancy fa secondo cui “ogni ritratto inscena l’impossibile ritratto di Dio” sia pienamente resa da Dürer che notoriamente nei suoi autoritratti del 1500 ha la pretesa di presentarsi nelle sembianze di Cristo. Forse non è un caso, più di altri, che un autoritratto di Dürer, intitolato *Autoritratto con pelliccia* (Alte Pinakothek, Monaco), sia molto simile, per l’impostazione/imposizione della figura, all’*Autoritratto* di Malevič del 1933. L’arte dell’icona non vuol essere però l’arte di una “teologia apofatica”, come invece sosterebbe Nancy, cioè la negazione, *a priori*, di rappresentare ciò che rappresenta. Tutt’al più ci sentiamo più orientati a sostenere la teoria con cui Magritte ha voluto dichiarare la *resa* (pittorica) alla pretesa di riprodurre la vita; un “impotere” – tema affrontato da Blanchot in campo letterario e da Artaud in campo teatrale – di trovare la parola giusta o di produrre l’immagine esatta di un oggetto; al contrario (secondo le indicazioni di Blanchot e di Artaud) ogni termine porterebbe a termine ogni oggetto. Mentre, in campo pittorico è Magritte a definire la “Pittura” come “una brutta parola” proprio perché “si pensa alla pesantezza, talvolta alla pretenziosità”. Si pensa ad una pittura in cui sussista il rapporto tra soggetto raffigurato e il “suo” referente mentre la pittura, intesa come luogo del segno iconico, è autonoma e irriducibile alla rappresentazione che ne diamo: il segno pittorico è origine senza originale.

Il “tradimento delle immagini” è pienamente reso nel dipinto di Magritte, *La chiaroveggenza* (1936). In questo, più che in altri dipinti magrittiani, si può riannunziare il rapporto che ha interessato gran parte della fenomenologia del XX secolo. Questo rapporto intercorre tra tre punti fondamentali: la visione dell’artista/autore, l’oggetto/referente e la resa pittorica/raffigurazione. In questo dipinto, Magritte dipinge un artista – che nella fisionomia del volto gli somiglia tanto da poter dire che si tratterebbe ancora di un autoritratto – seduto di spalle a chi guarda, e di fronte a un cavalletto. Il personaggio dipinto fissa l’immagine di un uovo poggiato sull’angolo di un tavolo mentre la sua mano è sospesa nell’azione di dare (quadro nel quadro) un ultimo tocco di pennello all’immagine di un uccello.

Ciò conferma il concetto di “somiglianza iconica” fin qui impiegato: somiglianza che non è quella di tipo analogico e superficiale (trascrizione), ma di tipo omologico e strutturale (traduzione), rapporto che sa mostrare lo stesso *altro* (l’uovo reso uccello, appunto). Il titolo dato da Magritte a quest’opera sembra invece alludere alla percezione a distanza nel tempo e nello spazio del veggente, che somiglia alla visione dell’artista nei confronti del mondo degli oggetti.

Allo stesso modo, come dimostra Derrida in *La verità in pittura* (1981) – vi abbiamo già fatto riferimento, ma è opportuno qui ritornarvi –, se si interpreta il quadro di Van Gogh *Le scarpe*,

firmato “Vincent ‘87”, argomentando che nel 1887 Van Gogh era a Parigi, lontano dai contadini, e dunque le scarpe da contadino che il quadro presenta sono in realtà le sue, la pittura è considerata come una “copia” e l’interpretazione del quadro diviene un’operazione di *identificazione*, una *restituzione* (di resa appunto) all’autore di ciò che egli ha distanziato da sé. Addirittura una volta restituite le scarpe a Van Gogh, che l’autore, invece, ha reso ponendosi con esse in un rapporto *in absentia*, di exotopia, guardandole come *altro* – rapporto agevolato anche dalla sua distanza geografica dai contadini olandesi – si finisce col sostenere che, visto che le scarpe dipinte appartengono a Van Gogh, esse sarebbero Vincent stesso: Van Gogh avrebbe dipinto un autoritratto!

Anche nel caso dell’autobiografia, in cui l’autore tende a identificarsi con l’eroe, il testo ha un valore letterario se tra autore ed eroe autobiografico persiste un certo grado di distanziamento, che fa sì che quest’ultimo, e con lui l’autore stesso, in qualche misura, non si prenda del tutto sul serio, e che la sua concezione del mondo appaia non come assoluta, ma resa relativa e, in qualche maniera, distorta, anche in forma caricaturale da una visione esterna. Come dice Roland Barthes, la domanda da porre nei confronti dell’eroe del diario o dell’autobiografia non è la domanda tragica “chi sono io?”, ma quella comica “sono io?” (Barthes 1984: 381).

In *Il problema del testo* (Bachtin 1959-61), la questione del rapporto tra autore e testo assume un ruolo centrale. Per affrontarla Bachtin la considera a partire dalla visione del testo artistico. Qui, infatti, risulta meglio come fra testo e autore non ci sia un rapporto di identificazione, e neppure un rapporto di opposizione dialettica, che debba poi risolversi in qualche sintesi. Vi è invece un rapporto di alterità, un rapporto di alterazione dialogica, in cui a seconda del genere testuale può prevalere l’architettura incentrata intorno allo sguardo dell’autore-uomo oppure quella incentrata intorno alla visione del testo che l’autore-creatore ha saputo rendere.

Affinché il testo acquisti valore estetico, bisogna che ogni tipo di enunciazione, verbale o non verbale, dell’autore, da enun-



ciazione *oggettiva* (*predmetnoe*), diretta, divenga enunciazione *oggettivata* (*ob'ektnoe*), indiretta, raffigurata. L’autore non coincide con l’enunciazione del testo ma è fuori da essa. Ciò che di esso resta nel testo a cui ha conferito valore artistico, è la sua immagine oggettivata e non quella oggettiva dei testi ordinari. Nel testo artistico la sua immagine oggettiva si è resa invisibile. Tra le immagini da lui create nel testo, non è compresa la sua immagine oggettiva. Come dice Bachtin negli *Appunti del 1970-71*, l’autore, che Bachtin chiama “primario” – come primari sono i testi che egli realizza nella sua vita ordinaria in maniera diretta e oggettiva –, “indossa”, nei confronti del testo, “la veste del tacere”.

Parlare della presenza dell’immagine dell’autore nel testo artistico, ivi compresi l’autoritratto e l’autobiografia, è, dice Bachtin (1959-61), una contraddizione in termini. La presenza dell’autore nei testi secondari è una presenza in assenza. In tutto il testo, in ogni sua enunciazione, nell’aspetto contenutistico e soprattutto nella sua forma, avvertiamo la presenza dell’autore ma non lo vediamo.