

La cornice come oggetto teorico

Andrea Pinotti

L'isola

La presa di coscienza del ruolo costitutivo giocato dalla cornice nell'esperienza dell'immagine pittorica non avviene certo per la prima volta agli inizi del Novecento. Lo prova eloquentemente quel passo – citato da più di un autore qui antologizzato – della lettera di Poussin al suo mecenate Chantelou (siamo nel 1639), in cui il pittore si raccomanda di dotare il quadro *Gli israeliti che raccolgono la manna nel deserto* (tav. 11) di una cornice, affinché lo sguardo sia indotto a concentrarsi sul dipinto e a non disperdersi nella contemplazione di quel che lo circonda (altri oggetti e, fra questi, altri quadri). Come lo prova altresì il paragrafo 14 della *Critica del giudizio*, in cui Kant affronta la questione della cornice come *parergon* e ornamento dell'opera.

Ma è con il saggio di Georg Simmel del 1902 a essa esplicitamente intitolato (il primo raccolto in questo volume) che la cornice entra a pieno titolo nel novero degli oggetti degni di considerazione estetica. Nel rivolgere la propria attenzione a una figura della soglia quale la cornice, Simmel conferma la sua propensione a esplorare una funzione strutturalmente dialettica (che lo interessa non solo nell'ambito estetico, ma più in generale in quello sociale e culturale): la *separazione*, indissolubilmente vincolata alla *connessione*. Sotto questo rispetto, il saggio sulla cornice appartiene a una serie di testi (*L'ansa del vaso* del 1905 o *Ponte e porta* del 1909, per non citarne che alcuni) nei quali il filosofo berlinese indaga le modalità in cui si oggettiva la capacità specificamente umana di connettere e di separare, di legare e di sciogliere, come le due facce del medesimo gesto.

La cornice adempie al compito fondamentale (come abbiamo visto già adombrato da Poussin) di garantire l'isolamento dell'opera d'arte rispetto a tutto ciò che le è estraneo: difende l'immagine dalle ingerenze esterne – la separa – e al contempo concentra e riunifica gli elementi interni – la connette nel suo intimo. Grazie a questa rigorosa separatezza e insieme capacità sintetica, l'immagine incorniciata può rinchiudersi nel suo *esser-per-sé*: ma è pro-

prio, paradossalmente, in virtù di questo suo rigoroso esser-per-sé che l'arte può propriamente diventare un esser-per-noi, penetrando tanto più profondamente nella nostra vita.

Simmel (filosofo dell'arte, che scrive di Rembrandt e di Rodin, di Michelangelo e di Böcklin) non si limita a riconoscere dignità filosofica a quell'elemento apparentemente marginale che è la cornice. Si spinge a interrogare il marginale nel margine stesso, quelle proprietà apparentemente insignificanti e superficiali che tuttavia, se adeguatamente interpellate, sanno disvelare inaspettate profondità di senso. Così accade per le linee di fuga nelle committiture agli angoli della cornice, o per i bordi che digradano di spesso verso l'interno: elementi che potenziano l'indirizzamento centripeto dello sguardo verso ciò che la cornice contiene. O per le due liste che – cornice della cornice – ne racchiudono i bordi, trasformandola in tal modo in un fossato privo di ponti levatoi, che accentua la rigorosa insularità dell'opera. O ancora per le linee che ornano il fregio: se tracciate in senso opposto alla direzione della cornice, sembrano ostacolarne il flusso, e quindi finiscono per metterlo meglio in risalto, poiché l'osservatore partecipa dello sforzo della corrente nel vincerne la resistenza.

52

Anche le dimensioni dell'immagine contribuiscono a modularne l'insularità: un quadro piccolo – è ancora Simmel a sottolinearlo – corre il rischio di confondersi con l'ambiente circostante molto di più di quanto faccia un quadro grande; perciò andrà dotato di una cornice più imponente. In modo simile, in epoche in cui la funzione eminentemente estetico-artistica dell'immagine era subordinata a scopi di natura religiosa e rituale, l'elaborata cornice architettonica (con tanto di colonne e pilastri, cornicioni e timpani) suppliva a una debole unità intrinseca del dipinto. Per contro, più l'immagine artistica acquisisce autonomia rispetto a interessi e finalità extrartistiche, meno necessita di un incorniciamento vistoso e di per sé significativo: anzi, una cornice che fosse qualcosa di più che una mera delimitazione finirebbe per assumere significati spirituali e simbolici autonomi, entrando in concorrenza diretta con l'immagine ivi contenuta.

Quest'ultima dinamica viene da Simmel posta in una relazione più generale con il processo complessivo dello sviluppo culturale. Elementi che in un primo momento appaiono autosufficienti e dotati di un significato autonomo si trasformano progressivamente in mere componenti meccaniche, che conseguono il loro senso solo da un contesto più ampio: è quel che accade nel passaggio dal cavaliere medievale al soldato moderno, dall'artigiano autonomo al lavoratore di fabbrica, dal lavoro domestico all'economia monetaria mondiale. Analogamente, l'apparente minore significatività della cornice moderna rispetto a quella antica ne dimostra, per così dire, la sua matura

presa di coscienza rispetto alla posizione gerarchica che più propriamente le compete, vale a dire l'ufficio di modesta (per quanto insostituibile) servitrice dell'opera d'arte.

Sia sia, né né

Le riflessioni simmeliane intorno alla cornice come dispositivo insularizzante sono riprese e rilanciate da Ortega y Gasset nelle sue *Meditazioni* del 1921. Ortega (che aveva seguito nel 1905 i corsi di Simmel all'università di Berlino) concorda pienamente nel ribadire la mutua costituzione di quadro e cornice, bisognosi l'uno dell'altra per necessità "fisiologica": se il primo si dissolverebbe nell'ambiente circostante nel momento in cui dovesse venir meno la sua delimitazione, la seconda – se privata dell'immagine che contiene – tenderebbe a trasformare quel che si vede attraverso di essa in un quadro (si pensi, oggi, alle cornici vuote installate al parc Montsouris per esaltare le prospettive paesaggistiche del padre dei giardini pubblici parigini Jean-Charles Adolphe Alphand, o a quelle montate sulla High Line di New York per inquadrare suggestivi *highlights* del Meatpacking District e di Chelsea).

Come aveva già osservato Simmel, la cornice intrattiene un rapporto peculiare con lo sguardo dell'osservatore: lo attira, però non su di sé, bensì sull'immagine che contiene, curando di separarla rigorosamente dallo spazio esterno a essa. Tale funzione spiega, a parere di Ortega, il successo della cornice dorata nel corso dei secoli. L'oro è il materiale capace di produrre la maggior quantità di riflessi; e il riflesso – a differenza del colore, che appartiene all'oggetto – non è propriamente né della superficie che riflette né dell'oggetto che si riflette in essa, è informe e immateriale, spettro abbagliante che introduce una cesura fra il mondo *reale* della vita pratica, verso il quale ci orientiamo utilitaristicamente, e il mondo *irreale* dell'immagine, verso il quale ci disponiamo esteticamente, impedendoci di congiungerli con qualsivoglia filo. Ortega riscatta così la cornice dorata da quella sbrigativa liquidazione che aveva subito da Kant nel paragrafo 14 della terza *Critica*, in cui era stata relegata allo statuto di mera attrattiva, di superfluo ornamento che nuoce alla bellezza dell'opera e al giudizio puro di gusto che su tale bellezza è chiamato a pronunciarsi.

Prossimo a Kant, invece, Ortega si mostra laddove rielabora implicitamente il motivo del disinteresse estetico (che – come precisa il paragrafo 2 della *Critica del giudizio* – è innanzitutto indifferenza nei confronti dell'esistenza dell'oggetto nel momento in cui ci atteggiamo esteticamente nei suoi confronti). Combinando tale motivo con le riflessioni di certa fenomenologia sull'irrealtà dell'opera d'arte, Ortega insiste sulla cornice come indice della derealizzazione: il quadro di Darío de Regoyos appeso nel suo studio,

che rappresenta una porzione del bacino del Bidasoa – montagne, valle, fiume, ponte, treno, paese –, contiene nel suo spazio ristretto tutte queste cose, naturali e artificiali, che “ci stanno senza starci”. La cornice ci avverte che stiamo per compiere un salto in un territorio irreal, nel quale vigono leggi dello spazio-tempo totalmente altre rispetto a quelle che regolano la vita ordinaria.

Diversi anni dopo anche Rudolf Arnheim sarebbe ritornato su queste implicazioni derealizzanti della funzione separatrice della cornice, affrontandole dal punto di vista della teoria gestaltica della percezione. Se nello spazio reale le cinestesi dell'osservatore (il rapporto fra i movimenti degli occhi, del capo, del tronco, del corpo intero e gli oggetti percepiti) svelano progressivamente aspetti del percolato prima nascosti (a patto di perderne altri precedentemente visibili), l'immagine statica di un dipinto è inalterabile, e la sua spazialità iconica è non di rado otticamente impossibile e incompatibile con la spazialità vissuta del soggetto che la contempla. In ciò consiste l'esperienza (non errata, ma peculiare) dell'immagine: un mondo che è stato reso “irreale”, e che ci offre una visione che non sarebbe possibile vedere davvero.

Ma se lo spazio esterno alla cornice appartiene alla realtà della vita quotidiana e lo spazio interno alla irrealtà dell'immagine, a quale mondo propriamente appartiene lo spazio occupato dalla cornice? All'uno e all'altro, e a nessuno dei due. Lo statuto anfibio della cornice – vero Giano bifronte, che da un lato si rivolge all'immagine interna per sintetizzarla, dall'altro al mondo esterno che da quell'immagine viene separato – necessita di una natura “terza”, neutra (è Ortega a rilevarlo) che non sia assimilabile a nessuno dei due contendenti e al contempo riesca a relazionarsi a entrambi. È uno “strumento di mediazione” (come preferisce esprimersi il Gruppo μ), un luogo di passaggio, al contempo incluso ed escluso rispetto allo spazio interno e a quello esterno, ciò che ne determina lo “status paradossale”.

Ingaggiando su questo punto un serrato corpo a corpo con Kant (che aveva definito la cornice, insieme ai panneggi delle statue e ai peristili degli edifici monumentali, un accessorio esteriore, un *parergon*: letteralmente un'aggiunta – *para* – all'opera – *ergon*), nella *Verità in pittura* (1978) Jacques Derrida si interroga sulla possibilità di stabilire con precisione che cosa propriamente pertenga all'opera come sua essenza e che cosa invece debba esserne distinto come supplemento contingente. Davvero un panneggio può essere considerato esterno al corpo scolpito? E un portico colonnato un elemento estraneo all'edificio? E la cornice altra rispetto al quadro? Se privissimo gli *erga* di tali *parerga*, otterremmo davvero le opere nella loro nuda essenza liberata da superflue addizioni, o non perderemmo forse, insieme al supplemento esteriore, anche il loro nucleo più intimo?

La cornice in particolare costituisce una figura che si delinea in contrasto a due sfondi: quello interno dell'opera e quello esterno dell'ambiente circostante. Nel primo caso sembra far corpo unico con l'ambiente, mettendo in risalto l'opera; nel secondo caso con l'opera, accentuando tutto ciò che opera non è. In entrambi i casi il suo destino di figura è paradossale, costitutivamente contraddittorio: è solo scomparendo (nell'opera o nell'ambiente), cioè negandosi propriamente come figura a sé stante, che la cornice diviene cornice. In questo paradosso consiste la natura ibrida della cornice come "misto di-dentro e di-fuori".

Il ragionamento articolato da Derrida si potrebbe persino spingere oltre i suoi stessi limiti. Davvero il luogo naturale (il terreno su cui si erge il tempio) o artificiale (il museo in cui è collocata l'opera) non sono propriamente *parerga*? Se per questo secondo tipo di luogo possiamo evocare la teoria istituzionale dell'arte (che sostiene che l'artisticità di un oggetto dipende dal suo inserimento in un *framework* complesso, che include anche gli spazi istituzionalizzati e istituzionalizzanti quali i musei), per il primo tipo possiamo rimandare al caso eloquente del *Giardino di Stonypath* di Ian Hamilton Finlay, esaminato dal Gruppo μ nel testo "Semiotica e retorica della cornice" riprodotto in questo volume: una pietra posata sull'erba, che porta inciso il monogramma di Albrecht Dürer e che si intitola *La grande zolla di Dürer* (rinviando all'omonimo acquerello dell'artista tedesco) sarà opera *di contro* all'erba sottostante – cultura vs natura – o *insieme* a essa?

Ben strano, dunque, appare lo statuto che potremmo definire "politico" della cornice: cittadina di due mondi – sia di quello della realtà sia di quello dell'immagine – e al contempo non davvero appartenente né all'uno né all'altro, nella sua apolidicità consente il dischiudersi di una differenza.

Dinamologia

Nei teorici di questo dispositivo la fenomenologia *descrittiva* della cornice e delle sue funzioni (variabili a seconda dei contesti storici) lascia spesso e volentieri il campo a un vero e proprio atteggiamento *prescrittivo* (che discende direttamente dall'identificazione di quelle stesse funzioni sulla base di una determinata filosofia dell'arte), nonché a una teleologia che legge la storia della cornice come il progressivo inverarsi della sua essenza più propria (parimenti individuata a partire dalle premesse di quella teoria).

Per Simmel la cornice è propriamente cornice quando si dispone a compiere il proprio servizio in modo umile e discreto, non dimenticando mai di essere appunto solo cornice di un quadro, cioè elemento funzionale e subordinato all'isolamento dell'immagine artistica dallo spazio reale che la cir-