



#0
ARACNE
RIVISTA
m a g g i o
2 0 2 1

cornici



A. Fanzine è un progetto digitale di ARACNE Rivista, iscritta nel Pubblico Registro della Stampa del Tribunale di Rimini e diretta da Rosita Lappi.

LUCA **BERTOLO** / ENRICO **CAMPRINI** / JACOPO **CASADEI** / MATTIA **CATTANEO** / GIUSEPPE **DE MATTIA** / CLAUDIO **MUSSO** / MARTINA **POZZOBON**

ISSN 2239-0898

3 — 7

INCORNICIARE
UN MONDO

l u c a
b e r t o l o

8 — 11

j a c o p o
c a s a d e i

12 — 14

CORNICE

e n r i c o
c a m p r i n i

21 — 25

FUORI
QUADRO

m a t t i a
c a t t a n e o

15 — 20

m a r t i n a
p o z z o b o n

33 — 34

biografie
a u t o r i

#0

A. fanzine d'arte

CORNICI

26 — 28

g i u s e p p e
d e m a t t i a

29 — 31

C di CORNICE

c l a u d i o
m u s s o

incorniciare

FIN

mondo

Luca Bertolo

A cosa serve una cornice? A delimitare meglio il mondo del quadro. Fuori dal quadro - cioè sopra, sotto, di lato, ma anche davanti e dietro a esso, sta un altro mondo, quello che chiamiamo il mondo reale. La cornice è un dispositivo estetico che accompagna il quadro fin dalla sua nascita¹. Al di qua

1 Sebbene si sia dipinto fin dall'antichità su supporti mobili, tipicamente papiri, pergamene e tavole di legno, per semplicità faccio cominciare la storia del quadro in senso moderno con il XV secolo. Riferimento obbligato: Victor Stoichita, *L'invenzione del quadro*, Il Saggiatore, 1998.

di ogni funzione decorativa, il dispositivo-cornice segnala il passaggio tra due tipi diversi di percezione. La cornice se ne sta lì, silenziosa, ma è come se ripetesse in continuazione: "Attenzione, al mio interno cessano di valere le regole che valgono al mio esterno!". Se i famosi uccellini greci provarono inutilmente a beccare l'uva dipinta magistralmente da Parrasio, noi ci possiamo godere *La battaglia di Magenta*² senza paura di essere

2 Mi riferisco al quadro di Girolamo Induno, 1861, 208 x 364 cm, visibile al Museo del Risorgimento di Milano.

feriti da una pallottola vagante³. La cornice delimita uno spazio a statuto speciale, lo spazio del quadro. Il discorso si complica a partire dal secolo scorso con l'ingresso sulla scena della pittura astratta, con cui non s'intende più rappresentare il mondo - o almeno non nel senso della riconoscibilità immediata dei riferimenti (naturalistici) tra i segni e le cose. In tale situazione la cornice, per come l'abbiamo definita, sembrerebbe perdere buona parte della sua funzione. E in effetti ben presto saranno proprio i pittori a volerla eliminare nei primi decenni del secolo scorso. La pittura astratta ha contemporaneamente allargato e ristretto i confini del possibile, e molte acquisizioni fatte in suo nome hanno avuto ripercussioni sulla pittura in generale. Il quadro moderno diventa un organismo completo in sé stesso, in bilico tra dimensione fisica e metafisica. La composizione, specialmente dei quadri astratti, sembra rispondere più che in passato a parametri interni al quadro stesso, come per esempio il formato, la pastosità del colore, la grana della tela; il bordo del quadro assume nuova importanza; e così via. In breve, il quadro moderno vive, più che in passato, di un delicato equilibrio formale che verrebbe inevitabilmente rotto da elementi esterni, come appunto la cornice.

3 Naturalmente riconosciamo dove inizia e dove termina un quadro anche senza la cornice. Inoltre, se la cornice rappresenta un confine, condivide il paradosso di tutti i confini, quello di avere uno spessore, una larghezza; il paradosso di essere luogo e non luogo allo stesso tempo.

Se nel parlato comune "ricorsivo" viene usato come sinonimo di "ricorrente" - qualcosa che ricorre a intervalli più o meno regolari - in matematica e informatica sono chiamate ricorsive solo le procedure formulate con un esplicito riferimento a se stesse⁴. In ambito non matematico, una definizione che abbia i caratteri della ricorsività tende al paradosso, ma proprio per questo può caricarsi di una particolare forza espressiva: «Combattere i Filistei significava ricominciare a combattere contro i Filistei»⁵. Un'espressione linguistica di tipo ricorsivo può scadere nella tautologia; si sfugge questo pericolo quando l'apparente ripetizione su cui fa perno la frase contiene in sé un elemento che varia, per esempio in base al tempo: "Sono lo stesso di un anno fa, solo con un anno di vita in più".

La cornice incornicia il (mondo del) quadro, ma il quadro contiene a sua volta, delimitandoli, dei sottomondi: lo spazio ultraterreno dell'aureola di un santo, il cielo che albeggia inquadrato da una finestra, lo specchio in cui sem-

4 Per esempio, nel calcolo del fattoriale di un numero intero n (definito come il prodotto di tutti i numeri interi da 1 a n), è ricorsiva la procedura: *fattoriale* (1) = 1, *fattoriale* (n) = $n \times$ *fattoriale* ($n - 1$). Il fattoriale di 4 = $4 \times 3 \times 2 \times 1$, secondo la formula può essere espresso fattoriale (4) = 4 x fattoriale (3).

5 Roberto Calasso, *Il libro di tutti i libri*, Adelphi, 2019.

bra di riconoscere, minuscoli, i reali di Spagna. Per non parlare dei quadri nei quadri. Viene in mente quell'espressione francese dal suono dolce ed esoterico: *mise en abyme*. Letteralmente, messa in abisso: è quell'effetto stupefacente che si presenta quando ci collochiamo tra due specchi e vediamo riprodotta tante volte, "all'infinito", la nostra immagine, sempre più piccola. Volendone dare una definizione ricorsiva, potremmo chiamarla un'immagine che contiene se stessa. Oltre che un effetto, la *mise en abyme* è un procedimento letterario o teatrale, come la messa in scena dell'uccisione del re nell'Amleto di Shakespeare. In generale, ogni storia può incorniciarne un'altra. Il Mondo contiene il (mondo del) quadro. Ma è vero anche il contrario: il quadro contiene il Mondo, in effigie.

Torniamo alla cornice. Inizialmente bandita dalla radicalità di alcuni pittori e poi pian piano esclusa categoricamente - spesso per puro conformismo - dal *bon ton* artistico, la cornice è tuttavia sopravvissuta a quasi un secolo di puritanesimo modernista. È vero, a meno che si tratti di pittura antica, la cornice resta ancor oggi segno di cattivo gusto; peggio, è quasi sempre l'indizio che quel che essa incornicia non sia pittura "seria", pittura che, per quanto recente, non dobbiamo considerare contemporanea. Mi interessano le eccezioni a questa regola. Non mi riferisco tanto alle cornici "d'artista", create o modificate dagli stessi pittori per incorpo-

rarle nel quadro, una varietà che vanta esempi eccellenti, da Franz von Stuck a Merlin James. In questa sede mi interessa piuttosto la sopravvivenza della cornice in senso tradizionale, in quanto elemento esterno e variabile associato a un dipinto. Penso alle gigantesche tele di Julian Schnabel accompagnate dalle loro massicce cornici. Ma penso anche ai tantissimi quadri moderni perfettamente a loro agio in magnifiche cornici fiorentine del Quattrocento. Nell'ottica modernista, entrambi i casi sarebbero semplicemente degli esempi della sopravvivenza fuori tempo massimo, *kitsch* e culturalmente irrilevante, della vecchia compulsione borghese all'ornamento⁶. Ho la sensazione che il discorso andrebbe del tutto de-ideologizzato. Mi pare che la cornice possa funzionare ottimamente con buona parte dei quadri moderni e contemporanei, non meno di quanto funzioni con quelli antichi. Un acquerello di Paul Klee incorniciato può irradiare con più forza il suo mistero. Ricordo una carta di De Kooning vista ad una fiera, la cui dirompente e sporca carica gestuale mi parve decisamente intensificata dalla raffinata cornice (ottocentesca) in cui era stata collocata. Non ho mai visto un quadro di Francis Bacon senza cornice, ma credo che mi farebbe impressione⁷.

6 Cfr per esempio, programmatico fin dal titolo, *Ornamento e delitto* di Adolf Loos, del 1931.

7 È noto che fosse lui stesso a volere sempre lo stesso tipo di cornice dorata. Quando gli chiesero il perché del vetro, i cui riflessi tendono a disturbare l'osservatore, Bacon rispose che era appunto quello che

Credo che una delle malattie del Novecento sia stata l'ossessione del realismo⁸. Ma come? si dirà, non ho appena ricordato che il contributo più rilevante alla pittura del secolo scorso è stata l'astrazione? È vero, ma le cose sono più complesse di come appaiono a prima vista. Uno degli imperativi del Modernismo, almeno per pittori come Mondrian o Ryman, è stato quello di combattere il carattere illusionistico della pittura, (di cui la prospettiva è il principale ma non l'unico aspetto). Qual era l'obiettivo di tale strenua battaglia? Far coincidere il piano pittorico con quello della tela: niente trucchi, niente inganni, *what you see is what you get!* Non è forse una forma radicale di realismo? O di materialismo, se preferite. Vorrei anche ricordare i tanti tentativi (si pensi al costruttivismo russo o a De Stijl, ma anche svariate tendenze artistiche del secondo Novecento) di annullare la differenza - percettiva, ontologica - tra il dipinto e il luogo che lo contiene. Un'utopia (o distopia) in cui il quadro, o meglio il

desiderava, tenere una distanza tra il quadro e chi lo osserva.

8 "Realismo" non è inteso qui in accezione filosofica, per esempio in quanto termine contrapposto a "nominalismo" o a "idealismo". Anche rispetto agli usi di "realismo" nell'ambito della storia dell'arte e dell'estetica mi permetto di essere volutamente impreciso, per esempio trattandolo come quasi equivalente a "naturalismo".

dipinto, torna ad essere integrato con l'architettura, un po' come ai tempi gloriosi dei grandi affreschi, ma più decisamente in termini di design d'ambiente. Seguendo questa traiettoria si arriva anche a quella *expanded painting*, che invade l'ambiente, superando le "ristrette" possibilità del rettangolo tradizionale⁹. Espandendosi in questo senso però, la pittura tende a perdere la sua specificità, diventando installazione, e a cambiare statuto ontologico, diventando ambiente (reale). In tutti questi casi mi pare che si sacrifichi la varietà dei mondi in favore di uno solo di essi, che lo si chiami reale o utopico.

D'altro canto, non dobbiamo dimenticare che il Novecento è anche il secolo in cui per la prima volta la produzione di immagini smette di essere prerogativa degli artisti e passa in buona parte nelle mani dell'industria culturale. A partire

9 Dal punto di vista sociologico, la pittura espansa è la risposta, violenta e succube al tempo stesso, al declassamento di un medium da secoli abituato a guidare la ricerca artistica *tout court*. Già alla fine degli anni Sessanta lo stato maggiore dell'arte moderna si ricostituisce, affidando a video, performance, happenings e scultura (radicalmente riformata) i ruoli chiave. Qual era l'accusa fondamentale ai vecchi ufficiali della pittura? Di non essere più in grado di rappresentare la (nuova) realtà, né tanto meno di modificarla. La crisi era già interna: Jackson Pollock rimane l'eroe incontrastato del fuoco amico contro la pittura tradizionale, ormai ridicolizzata con l'epiteto "da cavalletto".

dagli anni Settanta, l'uso sempre più massiccio di computer sia nella produzione che nel consumo culturale produce un'inedita inondazione di immagini. Le immagini sintetizzate con software specifici confluiscono nei videogiochi, nei cartoni animati, negli effetti speciali dei film, nei simulatori per scopi militari. Sono immagini che negli anni evolvono in una sola direzione, quella dell'effetto naturalistico, realistico, illusionistico. Siamo davanti ad un caso di ontogenesi che riassume la filogenesi: quasi un riassunto accelerato della storia dell'arte occidentale tra il XII e il XIX secolo, in una trentina d'anni di incredibili perfezionamenti tecnici si raggiunge il sogno (o l'incubo) della *realtà virtuale*, poi ulteriormente aggiornata - con un termine ancor più inquietante - in *realtà aumentata*. Su uno schermo osservo un fiume che scorre placido tra una foresta di abeti, con le cuffie ne ascolto il gorgoglio misto ai cinguettii degli uccelli: quello che non so (e in linea teorica non posso più sapere) è se in quel fiume ci potrò mai fare il bagno. Ci sono buoni argomenti per sostenere che quel fiume esiste comunque, anche se non ha topologia, anche se non ha acqua. Ecco il realismo realizzato¹⁰. Un tipo di realismo che, dal *trompe l'oeil* su una parete rinascimentale al *VR headset*, ci offre un tipo di esperienza "immersiva".

La cornice è un dispositivo culturale ancor prima che tecnico, e mi pare oggi particolarmente utile, almeno in sede

teorica, per almeno due ragioni. Per prima cosa la cornice - anche metaforica, anche immateriale - ci aiuta a ricordare che non esiste *una* realtà: esistono plurimi livelli di percezione o di coscienza del mondo. In secondo luogo, segnalando e costituendo uno spazio analitico/rappresentativo al suo interno, la cornice introduce una distanza intellettuale tra noi e il mondo, una distanza tra mondo e mondo. Adulati di continuo dall'immersività, abbiamo tremendamente bisogno di prendere le distanze da questa appiccicosa vicinanza. Abbiamo bisogno di luoghi e occasioni in cui sperimentare uno spazio critico. E abbiamo anche bisogno di contemplare, non meno che di agire. Ogni cornice segnala un ingresso o un'uscita: entriamo o usciamo consapevolmente nello/dallo specchio di Alice. L'arte è fare esperienza dell'arte. Fare esperienza che l'aldilà e l'aldilà esistono solo in rapporto dialettico tra di loro. Incapaci di dare senso compiuto al mondo, contemplarlo sapendo di contemplarlo è già un avvicinarsi alla consapevolezza della sua tremenda importanza, della sua sua inconsistenza.

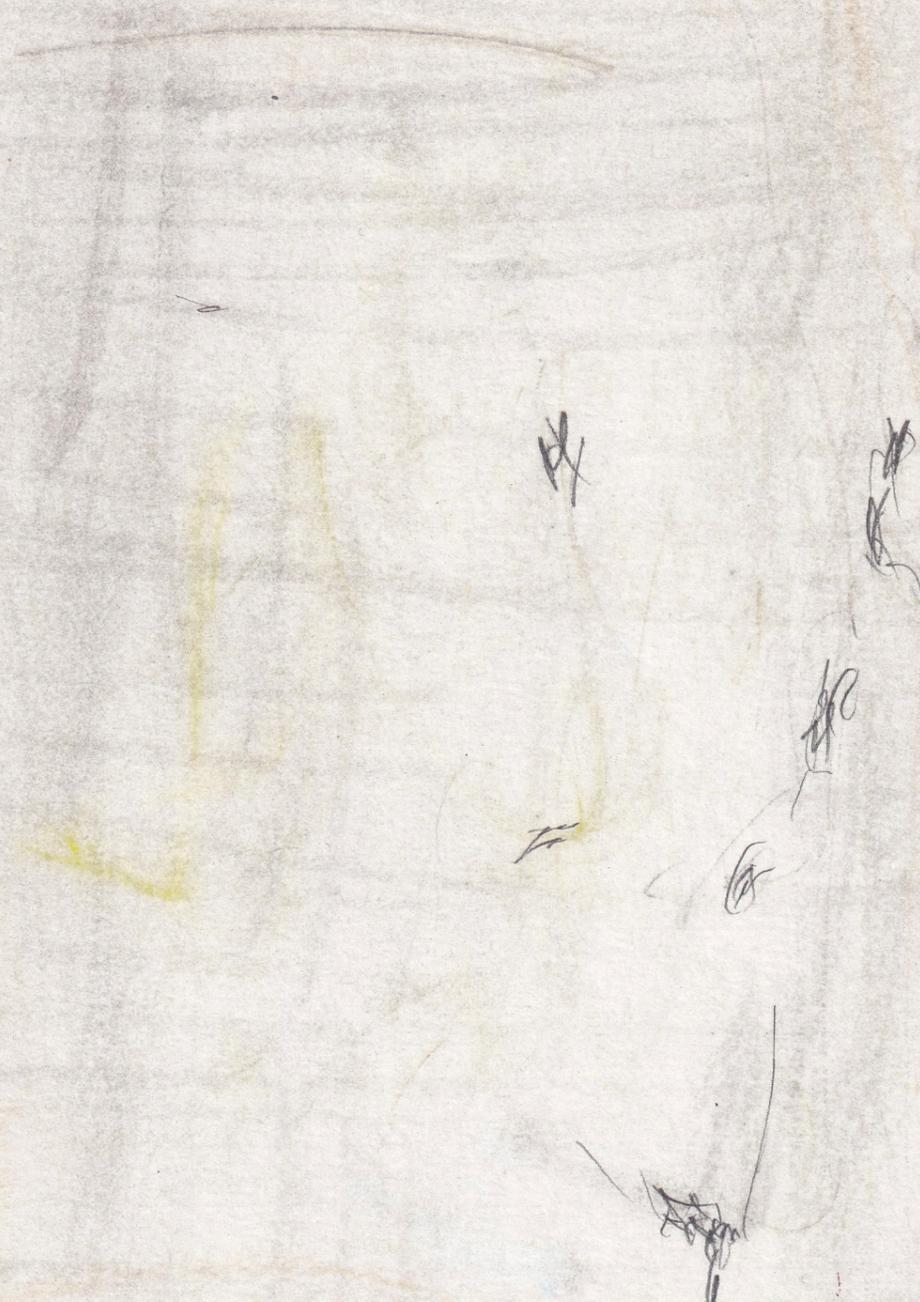
Seravezza, marzo 2021

10 Riguardo all'ossessione per la realtà, un riferimento d'obbligo è a Jean Baudrillard e alle sue analisi del concetto di simulacro.



NICE

CORE



CORNICE

Alcune note.

Le accezioni che il termine “cornice” può possedere sono molteplici, così come gli stimoli e le suggestioni che essa – intesa come campo concettuale, o categoria, direbbero i filosofi – ci induce sotto il profilo estetico e, di conseguenza, sociale, politico e culturale. Infatti, se dovessi avvicinarmi a questa parola per coglierne la sfumatura a mio parere più urgente oggi, mi muoverei sicuramente in una direzione quasi del tutto rivolta a dare valore massimo al senso metaforico della cornice, alle sue ovvie implicazioni con concetti quali quello di *limite*, di confine. Tenterei probabilmente di ragionare su che cosa siano i dispositivi che determinano processi di “incorniciamento” – cioè di produzione di alterità – e soprat-

tutto intorno agli spazi che, attualmente, costituiscono cornici per eccellenza: quello urbano, ancora nel nostro secolo teatro di conflitti e decisivi mutamenti; e quello digitale, una cornice letterale che dà corpo, in senso lato, all’esperienza collettiva nell’epoca contemporanea¹.

1 Se si può pensare alla finestra albertiana – nelle sue implicazioni culturali ed epistemologiche per la modernità – come cornice per eccellenza, non è difficile evidenziare un parallelismo con il ruolo che, in tempi ben più recenti, hanno ricoperto gli schermi, le interfacce e tutti i dispositivi tecnologici che oggi determinano un mutamento e una riconfigurazione della nostra percezione, così come del nostro agire. Molte sono state le voci che hanno messo in evidenza questo nesso storico tra vecchie e nuove

Tuttavia, ed è ovvio affermarlo, l'immediatezza con cui una simile parola mi spingerebbe verso certe riflessioni è tutta interna alle particolari qualità – potremmo dire addirittura poteri – che l'oggetto a cui si riferisce manifesta; senza dubbio qualità materiali, che riescono ad assolvere alla loro funzione in modo talmente paradigmatico da assumere facilmente una connotazione retorica e un senso culturalmente più generale. *Delimitare, escludere, presentare* sono solo alcuni dei poteri della cornice e la loro efficacia intreccia dimensione visiva con quella linguistica e soprattutto immaginativa. Ciò che credo sia evidente è come – quale che sia il modo di riflettere attorno al termine “cornice” – il dominio dell'immagine, la preminenza del visivo, sia la condizione ineludibile di qualsiasi successivo sviluppo: una constatazione di partenza, un *a priori* antropologico, che ci obbliga a pensare visualmente, a produrre concetti di carattere iconico². Natu-

modalità di “incorniciamento”, mi limito a citare: M. Carbone, *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Milano: Raffaello Cortina, 2016.

2 Può essere utile qui guardare a come W. J. T. Mitchell declina il concetto da lui chiamato *metapicture*. Si tratta di un'immagine che, letteralmente, ne contiene un'altra. Ciò può valere in primo

ralmente, sottolineare quella che è una sorta di tautologia – che riflettere sulla cornice significhi anche riflettere sulle immagini – ci riporta alla storia della pittura. È davvero curioso pensare che, in questo lungo corso, contrariamente allo statuto dell'opera d'arte, quello della sua cornice abbia ricevuto interesse teorico solo in tempi relativamente recenti. Soffermarmi su di essa proprio come oggetto teorico, nelle sue svariate letture³, mi porterebbe forse troppo

luogo per esempi concreti, come quello di un dipinto che compare all'interno di un altro quadro; ma anche, molto più generalmente, per ogni immagine fisica o mentale la cui funzione è indagare la natura dell'iconico, comprese metafore e analogie. È, in effetti, piuttosto intuitivo associare metafora e immagine, specialmente nel caso delle immagini mentali, che non cessiamo mai di produrre. Sotto questo aspetto, la cornice è una *metapicture* nel senso più completo che la definizione offre: lo è sia nella concretezza del quadro, esternamente o al suo interno (penso ad alcune opere di Frank Stella e alle interpretazioni di Michael Fried e Louis Marin), sia come concetto nel senso in cui lo si può intendere in queste pagine, una parola-immagine. Per il concetto di *metapicture*: Cfr. W. J. T. Mitchell, *Image Science. Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics*, Chicago, 2015, trad., it., *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Monza: Johan & Levi, 2018, pp. 29-31.

3 Alcune delle quali sono raccolte

lontano. Ritengo però che questo interesse speculativo, tra XX e XXI secolo, abbia messo bene in evidenza come il ruolo di un elemento concreto, marcatamente oggettuale, sia fondamentale non solo per la connotazione dell'opera, ma soprattutto come immagine esso stesso, come dispositivo di *presentazione* di se stesso, e infine proprio come concetto, il cui utilizzo ho ipotizzato poco sopra.

C'è una cornice in particolare che, sola, mi fa tornare in mente questo percorso teorico iniziato, convenzionalmente, con le riflessioni di Georg Simmel del 1902. È un'opera giovanile di Picasso, realizzata nello stesso anno e conservata a Barcellona: esposta nella sala del museo, inquadra il bianco del muro e si mostra, nuda, magnificamente decorata con figure mitologiche. Era, a quanto pare, la cornice di uno specchio – aspetto che meriterebbe particolare attenzione – ma inevitabilmente, una volta entrata nello spazio museale, il vuoto che circonda diventa la sede elettiva dell'immagine dipinta. Insomma, quello che per Simmel era un ruolo ancillare rispetto alla tela è capovolto; l'isola – così due decenni

in: D. Ferrari, A. Pinotti (a cura di), *La cornice. Storie, teorie, testi*, Monza: Johan & Levi, 2018.

dopo Ortega y Gasset definisce l'opera – scompare e restano solo le sue frontiere. Potremmo dire che ciò che vediamo, seguendo Derrida, è un parergon mutato in ergon, un elemento accessorio diventato primario. Si potrebbe proseguire a lungo, ma ciò che mi preme nel menzionare così fugacemente certe riflessioni teoriche non è tanto il loro contenuto, quanto una tendenza a fare dell'elemento materiale un paradigma concettuale. In questo senso la funzione della cornice – quale che sia la contingenza storica in cui si colloca il dibattito su di essa – è sempre legata all'indagine dei margini, delle condizioni liminali, delle fratture e degli spazi incerti: all'idea di esplorare il punto di contatto tra mondo dell'immagine e mondo della vita.

È proprio l'indugiare sul limite, sul rapporto tra reale e virtuale, che emerge dai testi di questi e altri autori a rendere per me vivi sia la parola “cornice” che l'oggetto-cornice, e la loro comune efficacia metaforica. L'opera di Picasso, certo poco rilevante in chiave storico-critica, apre a questa prospettiva e ne diventa, ai miei occhi, il correlativo oggettivo. Elogio del confine, riscatto della periferia sul centro, abitare la terra di nessuno.







CCt. III, 5, 9)³. Fine dei giochi o *camouflage* inconfessato di un vero *busillis*?

A tutto ciò, veramente sorprendentemente, come stavo dicendo poc'anzi – prima di interrompermi, cioè di aprire una parentesi, ovvero sia di “fare quadrato” attorno a qualcosa (di importante?, non per forza; sono importanti i lucichii abbacinanti dell'ultimo Monet, i cieli blu del Giotto padovano o i tremolii di una bottiglia di Morandi?) – Rufilo stesso premette: «Onde evitare che, a causa della somiglianza delle parole, qualche semplicione pensi che l'albero del *malum* sia un albero malvagio e tragga nome dalla malvagità, noi parleremo di “albero del *melum*”, servendoci di una parola greca eppure più chiara di *malum*

3 Ma del resto questa lettura pudica si accorda con gli intenti messi in chiaro da Origene sin dal primo versetto del suo *Commento*: «A me sembra che questo libretto [...], scritto da Salomone sotto forma di azione drammatica, [...] lo abbia cantato come una sposa che sta per sposarsi e che brucia di amore celeste per il suo sposo, che è la Parola di Dio. Infatti, sia l'anima, che è stata creata a immagini di Dio, sia la chiesa lo hanno amato» (CCt, Prologo 1,1). Origene, *Commento al Cantico dei Cantici*, Bompiani, Milano 2016.

ai più sempliciotti dei Latini. Infatti, è meglio offendere i grammatici piuttosto che essere, per i lettori, causa di qualche errore» (CCt. III, 5, 2). Ecco fatto! Dopo tutto lo sfiancante lavoro interpretativo di Origene – interpretativo e forzatamente spiritualizzante, cioè spurgativo, depauperante, etc. –, ebbene dopo tutto ciò basta un dubbio rufiliano di traduzione per smontare tutta quanta l'impalcatura esegetica del Maestro in un sol colpo. Cosa significa infatti la precisazione di Rufilo? Che il testo, a prescindere da come venga letto, parla. E cosa dice a Rufilo? Quello che chiunque potrebbe facilmente sentire. Quando l'Amata paragona l'Amato ad un “albero di melo” il latino qui incespica nel doppio significato del sostantivo neutro *malum*: esso infatti significa tanto “melo”, “albero delle mele”, quanto “male”, “disgrazia”, “colpa”. La differenza di significato è data, come sovente accade, dal contesto: ma come delinearlo in questo caso in maniera univoca visto che il *Cantico* è, *par excellence*, ambiguo? Le paure di Rufilo sono assolutamente fondate, è questo il fatto da avvalorare: “il suo frutto è dolce nella mia bocca” trova qui finalmente un duplice adagio. Il suo “frutto” (*mālum*), cioè il “frutto della sua natura caduca e colpevole” (sempre *mālum*, cambia solo l'accento), raggiunge nella mia bocca il suo punto di maturazione, cioè giunge a compimento, diventa finalmente dolce e profumato, pare

ella dire. Non solo: il frutto di egli – che non è più allora solo un frutto – diventa per ella anche un certo peccato, è questo che lascia intendere il doppio significato del *malum* (che è duplice anche nell'attribuzione: non si può dire difatti con esattezza a chi assegnare questa “colpa” originaria, cioè il “peccato” di questa fioritura). Cosa fa allora Rufilo, forse ingenuamente, con la sua sottolineatura involontaria? Fa sì che la cornice – cioè quel meccanismo che fa riconoscere sin da subito qualcosa *come ciò* che dovrebbe essere (p.es.: un quadro *come* “quadro”) – torni a funzionare attorno ad un testo che a sua volta la individua non come semplice contenitore, bensì piuttosto come proprio limite⁴.

Potrebbe qualcuno additare anche questa differente lettura – più erotica, certo – come null'altro

4 A dire il vero è la Bibbia nella sua interezza che sembra essere lì attorno al Cantico solo come limite – che il Cantico stesso, detto per inciso, supera grandemente –. Come limite, ovvero: come “cornice”. Forse, se volessi dire effettivamente troppo, forse dico tutta la Bibbia potrebbe essere null'altro che una cornice per questa miracolare apparizione. Cfr. a riguardo L. Marin, *De la Représentation*, Gallimard-Seuil, Paris 1994; trad.it. *Della Rappresentazione*, “La cornice della rappresentazione e alcune sue figure”, Mimesis, Milano 2014.

che interpretativa? Certamente, anche se i dubbi di Rufilo e le paure di Origene lascerebbero ben intendere il contrario. Forse per capire un testo (ma la medesima cosa accade all'interno dell'ecfrastica iconica) bisogna aprire e chiudere continuamente delle piccole cornici fittizie all'interno della superficie⁵. Per esempio qui, attorno a *malum*: frutto e peccato, certo, – tra le altre: non è del resto il pomo di Eva il frutto tanto della colpa originaria quanto del melo? –, ma anche *malus*. Ma cosa dice questa parola? Ancora una volta, sulla scorta del lemma precedente, essa possiede tanto i significati di “cattivo”, “dannoso”, “perverso” (agg.= *mālus*), quanto quelli di “melo”, “albero da frutta” (sost. femm.= *mālus*) – e a ciò andrebbe certamente aggiunto anche un altro significato (come se già questi due non bastassero!): *malus*, nella forma al sostantivo maschile, lascia intendere anche “palo” –. Così se il frutto del peccato diventa dolce nella bocca dell'amata, è perché questo “pomo”, oltre ad essere già di per sé “peccaminoso”, è anche del tutto simile ad una “asta”. Rufilo, in questa sua discesa vorticoso (*mise en abyme*) sembra sopraffatto dal testo; così, con un colpo di reni, decide di appellarsi all'autorevolezza del greco antico. Decide, onde evitare di far cadere in errore

5 Ma non è proprio a questo che servono le “note al testo”?

quei sempliciotti (a suo dire!) dei latini, decide dicevo di utilizzare la traslitterazione greca μήλον. Poiché è vero: da una parte questo lemma individua perfettamente la “mela”, il “pomo” in accordo con il significato piano del versetto, ma dall'altra – e tuttavia non secondariamente! – il medesimo lemma greco ha anch'esso un significato ambiguo: ovvero sia “seno”, “mammella” (si può mai chiudere una cornice? Sembrerebbe impossibile!). Così l'Amato («Come l'albero del melo sta in mezzo agli alberi del bosco, così il mio amato» etc.) è come un giovane adagiato su di un seno di donna, colmo di frutti profumati e sodi (della forma di un pomo). L'albero del melo in questa seconda lettura diverrebbe la Sposa, mentre lo Sposo da parte sua è avvicinato a quelli che Rufilo traduce con *ligna silvae*, cioè alberi del bosco, ma anche “aste”, “bastoni”, cioè: una giovane asta legnosa e dura ben adagiata in mezzo agli splendidi frutti di questo seno.

Etc.

*

Qual è il punto? Che la critica savia non dovrebbe mai superare la bordura esterna – la vogliamo chiamare cornice? – di quella cosa che, superata questa *safe zone*, potrebbe rovinare

sotto il peso delle nostre parole. Non si tratta mai, cioè, di spiegare alcunché, bensì solamente di sottolineare tutte le occasioni che fanno di quella cosa un qualcosa che non necessita in alcun modo della nostra spiegazione. La critica è superflua? No di certo. Non è superflua nella misura in cui nei migliori dei casi dimostra, col suo tergiversare attorno ad un centro intangibile, la lungimiranza dell'opera che commenta. Insomma – svelando infine tutte le mie carte – la buona critica non deve fare altro che da “cornice” al lavoro che mette sotto questione: non aggiungere né togliere, bensì solo inquadrare uno “spazio di pensiero” nascosto. Superato tale limite sottile ecco che si passa seduta stante dalla *critica* alla *farsa*, ma questa è tutta un'altra storia (tuttavia assai contemporanea).

QUANDO
VEDRO' IN
, VENDITA,
UN QUADRO DEL
1926 IN UNA
GALLERIA,
CON UNA CORNICE
MODERNA, AVRÒ DA PENSARE



di cornice

Claudio Musso

a, b,

c.

A come ambiente, B come bianco, C come cornice e così via fino alla zeta. Anche l'arte contemporanea necessita di un abbecedario aggiornato? Beh, forse sì. In fondo però

potrebbero bastare queste tre parole per descrivere gran parte delle svolte nell'arte dal primo Novecento ad oggi. Tralascerei per evitare di andare fuori tema di approfondire se non in forma di elenco i primi due termini: ambiente come habitat, paesaggio, spazio, territorio, etc.; bianco come assenza, monocromo, tabula rasa, *white cube*, etc.. Qui il punto però è la cornice, ripartiamo quindi dall'etimologia. Le accezioni contenute nel termine sono diverse, soprattutto perché nei passaggi tra greco e latino alcune diciture sarebbero mutate, come a dire che fin dalla genesi della parola la cornice è stata materia ambigua, in bilico tra

diverse sostanze. In primo luogo va segnalata la valenza di *piega* e di *curva*. Se si pensa al piegare in termini basilari anche la semplice azione di dividere un foglio in due parti ripiegando i lembi superiori su quelli inferiori crea una ipotetica separazione, un al di qua e un al di là. Immaginare la cornice come una piega apre almeno a due differenti ipotesi: da un lato il quadro, la tela tirata sul telaio, il tessuto che si deve flettere sul legno rendendo i bordi del dipinto più spessi, osservabili perfino di lato; dall'altro, in senso metaforico, potrebbe alludere ai meandri nascosti nelle grinze che circondano le immagini. Venendo all'incurvatura invece il discorso potrebbe farsi ancora più complesso. Prima di tutto la cornice è parente della corona, almeno quanto l'incorniciare è vicino all'incoronare nel senso, letterale ovviamente, di circoscrivere, sia come sinonimo di racchiudere che nel più ampio significato di tracciare dei segni per delimitare. Dal punto di vista architettonico poi la cornice evidenzia ancora meglio, se possibile, la sua affiliazione con la lettera iniziale perché l'ornamento al quale si riferisce avrebbe in origine proprio la forma di una C. Quest'ultima declinazione, seppur tra le meno note e frequentate, è una di quelle più affascinanti, almeno per chi scrive.

L'idea che il significato di una parola possa essere contenuto addirittura nella sua configurazione grafica è

chiaramente molto lontana dall'alfabeto (e dalla cultura) occidentale, per questo il caso in esame può destare interesse. Focalizziamoci dunque su come si scrive la terza lettera, per vergarla è necessario partire da uno dei suoi estremi e poi compiere una piccola evoluzione senza però raggiungere il punto di partenza. Tralasciando le questioni tecniche, ciò che si rende evidente in questo piccolo esercizio di immaginazione della scrittura è che la cornice è "aperta" per sua stessa natura, per legame intrinseco con la sua definizione, per emanazione diretta dall'etimo.

Una delle questioni che hanno attanagliato generazioni di studiosi allora, ovvero se la cornice fungendo da organo di disgiunzione tra un "dentro" e un "fuori" potesse appartenere al primo o al secondo è quanto meno malposta.¹ Se osserviamo la C di cornice infatti notiamo senza bisogno di lenti o di filtri che il margine è fessurato, mentre quando siamo di fronte

1 La domanda si rifà in prima istanza a quella posta da Victor I. Stoichita in *L'invenzione del quadro*, ma si lega ad una storiografia più ampia. Cfr. D. Ferrari, A. Pinotti (a cura di), *La cornice. Storie, teorie, testi*, Johan & Levi, Monza 2018.

ad una qualsiasi cornice, artistica o meno, come sotto l'effetto del principio della forma chiusa di gestaltiana memoria tendiamo a percepire l'orlo serrato. È così che, dimenticata l'apertura, la cornice può apparire in tutta la sua potenza di separatrice di mondi (non comunicanti).



Che cosa accade quindi quando guardiamo una cornice? In un certo senso è come ci trovassimo di fronte a una finestra sigillata con un elemento oscillobattente schiuso². L'unico modo per comprenderne appieno la particolarità sarebbe quello di rinunciare anche solo per un attimo alla visione frontale per poter verificare l'inclinazione delle aperture. È in questo suggerire lo spostamento del punto di vista che sta la vera rivoluzione del concetto di cornice nel contemporaneo. Imporre il bisogno di un movimento dell'osservatore è allo stesso tempo un atto di estrema libertà e un rigido vincolo interpretativo. Si prenda ad esempio il meraviglioso video *Powers of Ten* realizzato dallo studio Eames nel 1977³.

² Cfr. immagine copertina.

³ Il video integrale è disponibile sul canale YouTube ufficiale Eames Office www.youtube.com/watch?v=0fKBhv

Supponendo di partire da un ipotetico grado zero, la ripresa, partendo dall'immagine di una coppia intenta a consumare una colazione sull'erba, compie un incredibile viaggio tra il macro e il micro. La regola è molto semplice, ogni dieci secondi la camera prima si allontana dalla Terra di una potenza di dieci metri, successivamente scende nel nanomondo con la stessa progressione. Molte delle immagini presenti nel filmato sono chiaramente delle ricostruzioni più o meno verosimili perché riferite a spazi ancora insondati, pur rimanendo estremamente coinvolgenti anche a distanza di più di quarant'anni. L'elemento però che più di tutti attira l'attenzione in questo contesto è l'utilizzo della cornice come struttura di collocazione spaziale, anche se il più delle volte fittizia. Entro i limiti dello schermo infatti, poco dopo l'inizio del filmato compare un quadrato azzurro che si sovrappone alle immagini in movimento e che funge da guida per lo sguardo sia quando si tratta di mimare il distacco dalla superficie terrestre sia quando, al contrario, si penetra nel subatomico. La cornice anche in questo caso è "aperta" perché ciò che cerca di inquadrare sfugge costantemente ai suoi confini, perché come il nostro sguardo vive la costante illusione di essere stabile e continua pur nella sua imprescindibile mutevolezza e frammentarietà.



[Djuy0](https://www.youtube.com/watch?v=Djuy0) (ultima visita 15 maggio 2021).

opere

JACOPO CASADEI (p. 8-11)

Senza titolo, 2021, tecnica mista su carta, 29,7 x 21 cm

Senza titolo, 2021, tecnica mista su carta, 29,7 x 21 cm

Senza titolo, 2021, tecnica mista su carta, 29,7 x 21 cm

MARTINA POZZOBON (p.15-20)

Sbircio da vicino, 2021, disegno digitale, 29,7 x 21 cm

Non mi sento più le braccia, 2021, disegno digitale, 29,7 x 21 cm

Abia, che male, 2021, disegno digitale, 29,7 x 21 cm

GIUSEPPE DE MATTIA (p.26-28)

Homage-fromage a Pablo Picasso, 2021, acrilico su legno, 40 x 30 cm

Forme tradizionali di protesta, 2021, acrilico su tela, 40 x 30 cm

Progetto grafico a cura di Larisa Solosi

LUCA BERTOLO ha studiato informatica all'università Statale di Milano e poi pittura all'Accademia di Brera, dove si è diplomato nel 1998. Ha vissuto a São Paulo, Londra, Berlino, Vienna e, dal 2005, in un paese montano delle Alpi Apuane. Ha partecipato a mostre in spazi pubblici e privati tra cui MART, Rovereto; MAN, Nuoro; Fondazione del Monte; Bologna; MAGA, Gallarate; Fondazione Prada, Milano; GAM, Torino, GNAM, Roma; Centro Pecci, Prato; Nomas Foundation, Roma; 176/Zabludowicz Collection, Londra; MACRO, Roma; Kettle's Yard, Cambridge; e in gallerie private, tra cui SpazioA, Pistoia; Arcade, Londra/Bruxelles; Marc Foxx, Los Angeles; Galerie Perrotin, Parigi; Galerie Tatjana Pieters, Gent; The Goma, Madrid; Galeria 3+1, Lisbona; Pierogi Gallery, New York. Suoi articoli sono apparsi su varie riviste e blogs, parzialmente raccolti nel libro *I baffi del bambino*. Scritti sull'arte e sugli artisti, Quodlibet, 2018. Attualmente insegna pittura all'Accademia di Belle Arti di Carrara.

ENRICO CAMPRINI (1995) ha

studiato presso l'Università di Bologna, dove ha conseguito la Laurea in Filosofia e la Laurea Magistrale in Arti Visive. Presso il Dipartimento delle Arti della stessa università ha fondato il laboratorio Frameworks, collettivo studentesco di ricerca volto alla creazione di spazi di dibattito, seminari e incontri di carattere interdisciplinare. Dal 2020 è membro, come curatore, del progetto espositivo Marktstudio con sede nella zona della Manifattura delle Arti di Bologna, Collabora con il magazine di arte contemporanea *Forme Uniche* e con la piattaforma di critica culturale *Tropico del Cancro*.

JACOPO CASADEI (Cesena,

1982) vive e lavora a Cesena (FC). Ha frequentato l'Accademia di Belle Arti di Ravenna. Tra le mostre personali: 2016, *Veduta a margine*, TOMAV, Moresco (Fermo). 2015, *This is nowhere*, Yellow, Varese; Defrag, a cura di Gabriele Tosi, Localedue, Bologna. Tra le collettive: 2021, *141 Un secolo di disegno in Italia*, a cura di Claudio Musso e Maura Pozzati, Fondazione del Monte,

Bologna. 2020, *Flash*, Metodo Milano, Milano; *Vizio di forma*, museo di San Rocco, Fusignano (RA). 2019, *Stand by me*, Pelagica, Milano 2018, *Reazione a catena*. *Differenti vie della pittura #1*, a cura di Gino Pisapia, unosunove arte contemporanea, Roma. 2017, *TU35expanded*, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato. 2015, *Le stanze d'Aragona*, a cura di Andrea Bruciati ed Helga Marsala, Rizzuto Gallery, Palermo; *Contemporary Italian Painters Today*, Federico Bianchi Gallery, Milano. 2014, *Let there be light*, Yellow, Varese; Frenhofer, a cura di Andrea Lacarpia, Villa Contemporanea, Monza; *Visioni per un inventario: mappa del navigar pittoresco* (testo di Marco Tagliafierro), a cura di Andrea Bruciati, Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia. 2013, *Landina*, a cura di Lorenza Boisi, Palazzotto d'Orta, Verbania. 2012, *Mars mission*, Geh8, Dresda; *Bianca feat. Mars*, galleria Bianca, Palermo; *On Cloud Seven*, Cars, Omegna (residenza artistica). 2011, *I can't take my eyes off you*, Mars Milano; *Difetto come indizio di desiderio*, a cura di Andrea Bruciati, Neon Gallery, Bologna.

MATTIA CATTANEO si laurea *cum*

laude alle Accademie di Belle Arti di Bologna prima e Milano poi. È stato Assistente alla cattedra di Luca Bertolo, attualmente è Collaboratore alla Didattica all'Accademia di Belle Arti di Bologna e docente di una scuola secondaria di Reggio Emilia. Fa parte della redazione di "Aracne-rivista" (www.aracne-rivista.it, ISSN 2239-0898, Area 10, valida per A.S.N.) con cui ha pubblicato diversi articoli scientifici ora tutti raccolti nella rubrica da lui gestita: *Iconolibica*. *Scritti sulla passione dello sguardo*. Scrive inoltre su "Antinomie" e "Presenza Multipla". Le sue ricerche teoriche vertono attorno ai fantasmi che si porta sempre appresso ogni immaginario.

GIUSEPPE DE MATTIA, nato a

Bari nel 1980, vive e lavora a Bologna. Dopo aver iniziato gli studi in urbanistica al Politecnico di Milano si laurea in DAMS Cinema presso l'Università di Bologna. Ha fondato il collettivo Casa a Mare (con Luca Coclite e Claudio Musso) e collabora con Home Movies – Archivio

Nazionale del film di Famiglia – e ha collaborato con la Cineteca di Bologna. Dal 2015 ha avviato un progetto editoriale di auto-pubblicazione con il nome di L.T - Libri Tasso e nel 2020 ha fondato Marktstudio, un contenitore di progetti artistici all'interno di una bottega di cornici a Bologna. L'artista è rappresentato dalla galleria Matèria di Roma e da Labs Contemporary Gallery di Bologna.

CLAUDIO MUSSO (PhD) Critico

d'arte, curatore indipendente, docente di Fenomenologia delle arti contemporanee e di Teoria della percezione e psicologia della forma presso l'Accademia G. Carrara di Belle Arti di Bergamo dove è Coordinatore del corso di Pittura e Arti visive. È editorialista per *Artribune* e collabora ai contenuti culturali di NEU Radio. Ha partecipato in qualità di curatore e di membro di giuria a festival internazionali (LPM, Roma – Minsk; roBOt, Bologna) ed è stato invitato come relatore a convegni e conferenze in Italia e all'estero, tra le altre *Arte Urbana no Plural*, Instituto Politécnico de Leiria, Leiria, Portogallo (keynote speaker); *Artsclapes - An Interdisciplinary Conference on Art and Urban Scapes*, University of Kent, Canterbury; VIII MAGIS – International Film Studies Spring School, Università di Udine, Gorizia.

MARTINA POZZOBON nasce a

Treviso (1998). Dopo aver iniziato i suoi studi con Luca Bertolo, frequenta ora il terzo anno all'Accademia di Belle Arti di Bologna. Ha esposto i suoi lavori durante gli Opentour Ababo. Si esprime soprattutto con il disegno e la pittura.

LARISA SOLOSI vive a Milano, dove

si laurea con una tesi in Storia dell'arte dell'India e dell'Asia Centrale, volta a ricercare, sul campo e presso l'Università Gadjah Mada, le radici indiane del Borobudur, monumento buddhista sull'isola di Java in Indonesia. Attualmente lavora presso MUDEC - Museo delle Culture di Milano. È sempre pronta a partire e per buona parte del tempo fantastica sull'essere altrove.