



TRA VISIONE ORGANICA E INTERTESTUALITÀ LO SPAZIO TRA PURO E IMPURO

*Tania Letizia Gobbett**

Abstract - Between organic vision and intertext: The layout and the pure and impure space

From my experience in art research, from the schematic values of the layout from the primitive world of rock art, to the proto renaissance eon, the use of space reaches its highest value of reconfiguration in the visual intake of objects. One assumes that the study of the scheme of the visual languages culminating in the abstraction, though allowing some unusual and helical returns, could be even canonic in their anthropological becoming, of a counterpoint of plastic values, once again represented as sensitive interfaces (Aristotele), where pure and impure emerge as ways to give a position to the figural, as much so as to constitute a plastic prosodic modulation (Greimas): that which expresses a content more than a container. The illuminist layout that shows knowledge of the object finds inspiration more in the prehistoric sobriety than in the mere concept of possession, studied as a form of emphatic pre-visualization of predatory type, which shifts the act of knowledge to a level of cognitive and epistemological of one. Archetypal is thus all that in art brings back to the hendiadys of cohesion and intertext, thick with implied and explicit relations with all those aesthetic, pragmatic and artistic tout court operations that assure the symbolic liaison of the community. Archetypal is the concept of "sasia" as a dimension of one's own that bring to the palimpsest lithic and structures, where temporality (Coquet) unfolds from a possible accurate points from which emerges what is perceived as past and what is presentified, making thus possible a second point of view, a further vision of the manifold object.

Riassunto - Tra visione organica e intertestualità. Lo spazio tra puro e impuro

Nella mia ricerca, in storia dell'arte, svolta su valori schematici dell'impaginazione dal mondo primitivo dell'arte rupestre a quello proto-rinascimentale lo spazio raggiunge i suoi massimi valori di riconfigurazione nella presa visiva degli oggetti - nella loro mise en page eidetica. Si suppone che lo studio dello schema nei linguaggi visivi culmini nell'astrazione pur concedendo ritorni inediti e spiraliformi, forse canonici nel loro antropologico divenire, ad una idea di spartito, di contrappunto di valori plastici, nuovamente rappresentati come interfacce sensibili (Aristotele), dove puro e impuro emergono come modi di dare una posizione al "figurale", tanto da configurarsi come modulazione prosodica del plastico (Greimas, Fabbri): ciò che esprime più un contenuto che un contenitore. La pagina illuminista che dimostra la conoscenza dell'oggetto si ispira quasi più alla sobrietà primitiva che al mero concetto di possesso, studiato come forma di pre-visualizzazione empatica di tipo predatorio, spostando l'atto del conoscere sul piano cognitivo ed epistemologico del sé. Primitivo dunque appare tutto ciò che in arte riconduce all'assiologia ad endiadi di coeso ed intertestuale, fitto di relazioni implicite ed esplicite con quelle operazioni estetiche, pragmatiche ed artistiche tout court che garantiscono il legame simbolico della comunità - primitivo, di nuovo, è il concetto di sasia come dimensione del proprio che conduce al palinsesto litico strutturato, dove la temporalità (Coquet) si svolge tenendo conto di un possibile punto esatto da cui emerge ciò che è concepito come passato e ciò che è presentificato, rendendo possibile una vista seconda, una visione in più dell'oggetto molteplice.

Résumé - Entre vision organique et intertextualité. La mise en page et l'espace, entre pur et impur

Dans ma recherche, qui relève du domaine de l'histoire de l'art et qui se consacre aux valeurs schématiques de la mise en page depuis le monde primitif de l'art rupestre à celui de la proto-rennaissance, l'espace atteint ses valeurs maximales de représentation reconnaissable dans l'« impression visuelle » des objets - dans leur mise en page eidétique. On suppose que l'étude du « schéma » dans les langages visuels culmine dans l'abstraction, tout en permettant des retours inédits et spiraloïdes, des retours sans doute canoniques dans leur devenir anthropologiques, à une idée de partition, de contrepoint de valeurs plastiques, de nouveau représentées comme des « interfaces sensibles » (Aristote), où le pur et l'impur émergent comme des moyens de donner une position au « symbolique », jusqu'à prendre la forme d'une modulation prosodique du plastique (Greimas, Fabbri) : ce qui exprime davantage un contenu qu'un conteneur. La page de la philosophie des lumières, qui montre la connaissance de l'objet, s'inspire presque plus de la sobriété primitive que du pur concept de possession, étudié comme une forme de prévisualisation empathique déprédatrice, déplaçant l'acte du savoir sur le plan cognitif et épistémologique du soi. Dès lors, apparaît comme primitif tout ce qui, dans l'art, ramène à l'axiologie, à l'hendiadys de la cohésion et de l'intertextualité, qui regorge de relations implicites et explicites avec ces opérations esthétiques, pragmatiques et artistiques qui garantissent le lien symbolique de la communauté. Un autre concept est également primitif : celui de « saisie », en tant que dimension de ce qui est à soi, qui conduit au palimpseste lithique structuré où la temporalité (Coquet) se déroule en tenant compte d'un éventuel point exact à partir duquel émerge ce qui est conçu comme passé et ce qui est « présentifié », en offrant une deuxième « vue », une autre vision de l'objet multiple.

* Tania Letizia Gobbett (Rovereto)

Libera prof. minima | visus

Associazioni culturali di ricerca: IAS - IAVS

tanialetizia.gobbett@gmail.com



I. CATEGORIE PROBLEMATICHE PRIMITIVO/UNIVERSALE

Tradotto in termini spaziosi, il luogo, *convversa* con la comunità in una molteplicità di modi *exempla* per il racconto, esperienza di dominanza della collettività sul singolo, ma anche di attesa, esplorazione dei limini di comportamenti a sfondo etico, ricerca da parte dell'individuo di competenze intersoggettive più affini al *pathos* che all'*ethos*, fedeli al ritratto, più che alla grande impresa sistemica moralizzante e di controllo, alla poesia insita nel saggio dove l'impaginazione rientra nuovamente nel concetto di figurale, rendendo salienti le proprie *saisies* intertestuali. Occupandosi di 'figure' infatti la storia dell'arte non può certo dirsi estranea a considerazioni che in modo più o meno specifico implicano la traduzione, l'articolazione, il sistematico emergere di elementi prossemici sia qualitativamente che dunque quantitativamente. Non di meno, un'analisi statistica viene per lo più condotta con strumenti iconografici *grafo-lineari* quindi – e solo per un abbrivio – questo potrebbe portare alla conclusione che si tratta di una linearità estorta al racconto, o una struttura che implica tutte le congetture possibili, alla stregua di una formula inferenziale. Ma non è sempre così, o almeno obiettivamente la ricerca di analogie, sotto la voce "universale" pone questioni di articolazione grafico-schematica, di flussi e tendenze nella distribuzione dell'oggetto, ma anche inclusione graduale di sistemi complessi che suscitano una adesione ad un certo comportamento più volte inserito in un quadro algoritmico piuttosto che di risorsa per affetti, risonanze, passioni, conversazione tra affetti e sguardi. In questo dilemma, di compostezza e completezza, possono esserci occasioni diverse, patti con l'osservatore, delusioni per la presenza di piani cosiddetti 'inferiori' che si potrebbe facilmente ritenere moralmente delucidanti una collocazione all'interno dello scibile dell'*impuro* (leggibilmente nell'affresco di Pietro Lorenzetti del *Buon e Cattivo Governo*) mentre l'opera testimonia ben oltre la realtà cui attinge, gli effetti del comportamento e le iniziative, l'appianamento, la convivialità, la costruzione della città e le sue forme aperte, calde, artigianali e industriali a portata di sguardo, rispetto ad una società più fredda e conchiusa nelle sue complesse categorizzazioni del segreto e del bene superiore.

Dal punto di vista dei primitivi logici, pensiamo al modo di considerare lo schema all'interno delle scienze cognitive, e relativamente alle questioni di evoluzione del linguaggio sia scritto che parlato. Non si vuole qui rigettare la 'preminenza' dell'orale sul visivo, ma tentare di sminuirne il senso in nome di una sorta di 'colloquialità' e di un graduale rispecchiamento, atto a garantire la restituzione delle forme dell'espressione. Dunque «schema» come dialogo con strutture profonde del biologico e del cognitivo assieme. Finalmente non più sotto una unica ellissi intersoggettiva ma un chiaro intento formativo, che implica l'*intentio operis* come idea di formante. La «società», detto in piccole parole, o la sua «logica del possibile» in senso storico e fenomenologico. Due concetti saranno quindi resi ed esplorati: l'idea di *somiglianza* rispetto ad un altro soggetto (senza che vi sia coestesa una accezione di alterità come estraneità), e un'idea di *possesso*, inteso come competenza semiotica e culturale. Il concetto di *bene* e di *male* è esso stesso un concetto imitativo e quindi convenzionale. Fino a quando il ruolo dell'osservazione e degli attanti osservatori, oggetti, distensivi o più oltre simbolici, comunitari – veri *ettogrammi* sia possibile condurre l'analisi. Schema dunque ed evoluzione del linguaggio: dalle forme a dolmen, che ci portano ad un concetto di osservatore/fruttore/lettore modelli, all'altro quello problematico che vorremmo restituire a partire dal concetto di *similarità*.

II. IL CONCETTO DI PRIMITIVO¹: CONNETTORI ISOTOPICI

Non c'è che molto su «primitivo», nel *Dizionario di semiotica e scienze del linguaggio* – quasi tutto converge sul concetto di «universale»: tuttavia ognuno di noi leggendo un breve estratto sulla parola primitivo/a è costretto a misurarsi con la sua molteplice stratificazione di *semie*, non di meno ci tocca fare confronti sull'opera.

Facciamo un esperimento: pensiamo a dell'inchiostro lasciato gocciolare in una vaschetta trasparente colma d'acqua, o ad una tazza che giriamo in mano in cui guardiamo, mirando allo scarto tra concetto di raffigurazione della dinamica stessa del *movimento* e sua *resistenza*; poi passiamo alla critica delle valenze omogenee, scelta forse meritoriamente, e alla critica aristotelica al modello di *saisie* che è stato più volte presentato. Occorre qualche esempio, in cui il thesaurus funzionale dell'artista di studio faccia trapelare riflessioni maggiormente irrevocabili, per far comprendere quanto il concetto postulato da Umberto Eco del «modo simbolico» (Eco, 1979) abbia fatto breccia nella scansione temporale,

1 Una riflessione tra puro e impuro, dai dati al giardino celeste – l'arte rupestre in parte la restituisce, scoprendo il senso dell'orientamento e delle costellazioni. Dal giardino – per una bibliografia – tra storia del design e cultura del paesaggio alla semiotica generativa alla scoperta del limite della teoria della descrizione. Un esempio curioso di peregrinazione concettuale: Greimas va in Canada per conferenze citate sul tema *Déscription e narrativité* seguito da *À propos du jeu* poi pubblicato a Parigi nei quaderni di ricerca del gruppo semiolinguistico (ma, *partiellement extrait de la "revue canadienne de linguistique romane"*). Va bene, noi andiamo alla voce enciclopedica Rizzoli e Larousse, libro V, voce *descrizione* e troviamo che non ha nulla a che fare con l'interpretazione. Ma per due semplici motivi: *integrazione di culture e limite naturale*, con l'acqua, di nuovo.

restituendo una analisi del segno come sviluppo proprio sulle soglie di quella *école de Paris* che altrove forse lo ricacciava tra gli spiriti interpretativi destinati a parlare solo la lingua dei codici, in competizione con la necessità di tradurre ed esperire soglie di pertinenza che come detto sopra, tal volta sembrano fermarsi alle competenze di lettura, senza più poter dire altro sulle modalità. Non è certo l'unico esempio posto in questi termini, conflittuali – Martin Kemp ne trova uno di «natura morta» – una *saisie* che sembra infinita si scopre indefinita e quasi surrogata dall'evidenza del sensibile, quando ad essere posto sotto gli occhi è proprio un piatto di cibo. Abbiamo tralasciato forse di dire che nella *maniera* troviamo altri *limiti* al concetto di primitivo per l'afflato universalistico dell'epoca alessandrina. Così in questi anni di buona sociosemiotica letteraria Jacques Fontanille ci ha offerto un *modus legendi*: se la storia dei soggetti è quella riflessa nelle opere, allora un canone primitivo dovrebbe esserci proprio nel testo e nelle letture che se ne sono date forma. Insomma si torna a parlare di semiotica in senso operativo, di abilità di lettura, di scansione dell'opera, di spazio accessibile, anche quando da un lato la traducibilità si svincola gestendo livelli e divisioni, dall'altro l'ottica, precedendo di secoli e secoli, persino dai tempi di Parmenide ed Euclide, pretende l'eshaustività e l'analisi componenziale. Insomma a dirla in breve, *puro e impuro* cascano nella rete semiologica. Tuttavia partendo dai capi saldi del Doriforo e dalle sepolture delle opere plastiche, riscoprendo la tutela del bene culturale in caso di conflitto, il caso si può riesumare – Eco nel 2007 pone il concetto di *ricostruzione*: qualcuno avrà notato che nel *thesaurus*, gli *imbecilli* contemplati sull'altra sponda degli *intelligenti*, non ci sono più (Roget's, 1964). L'impuro esce di nuovo dalla scena. Dove è andato? *Metrò* di Parigi, estate 1999, il famoso detersivo che ammazza proprio tutti i germi amplificabili come dei mostri nella nostra doccia, è arrivato! Insomma la cancellazione dell'impuro è stata un fenomeno apparente tuttora emergente e imbarazzante sineddoche. Quando guardiamo all'opera di Degas, qualunque sia il gesto retorico, sappiamo che la dialettica è una sfida necessaria, come se a sviluppare gli anticorpi per sopravvivere all'imprevedibile dovesse essere proprio l'individuo con il suo proprio corpo. L'anticipazione storica in tal senso ci manca – non esiste insomma un concetto di «universale» disancorato dal «primitivo». Persino Alberto Savinio quando traduce Guy de Montpassant rievoca la religiosità della ricerca e lo spirito di osservazione che la cultura implica. In Val Camonica l'esempio di base è un connettore emblematico e topologico tra cervo e capanna – in un esempio decisamente labirintico, troviamo una strana combinazione che rasenta l'addomesticamento (Fabbri, introduzione a *Dell'Imperfezione*) ma potrebbe essere caccia proprio al cervo, con la complicità animale-uomo vittoriosa. La caccia riserva però la sorpresa: il cervo esce dalla capanna, dalla sua emblematica concezione e si costruisce dove va bene al cane.

Analizzando l'opera di Degas si può rintracciare alcuni dei *connettori isotopici* del quadro e ricostruire una sorta di onda quadra *abduittiva*, in profondità, bustrofedica come una neonata informativizzata @ dotata di *address* e di *naming authority*. Leggendo un'opera capitale di Theodore Géricault, *La zattera della Medusa*, si ricorre alle domande che l'artista virtualmente fa agli oggetti, ai soggetti, per poi accorgerci che *la scena* rappresentava alcuni aspetti reattivi all'ambiente (come la zattera vuota su un lato, lo schema ripreso della stratificazione dei generi della pittura romana che individua il ruolo dell'incidente materiale del comandante) dal quale proveniva il disastroso impatto con un'onda gigantesca. Ci siamo accorti che i foulard che sventolavano non erano semplicemente codificati nei colori, ma che tutta la struttura eidetico-stilistica romana, emergeva con la colpa e la guardia ai corpi, i sentimenti evocativi della storia vissuta come abbandono, l'invenzione di un quadro di speranza e infine, una prospettiva senza fuga interna al quadro. Géricault analizza lo spazio prendendo con sé e per sé la 'completezza' del brutto e del bello, dell'impuro e del puro non senza scarto: lascia all'*horror vacui* la letterarietà iconica di uno spazio esegetico senza attori, per la cronaca. Forse una finestra temporale alle spalle dell'istante.

Come una sorta di pitone del *Piccolo principe* di Saint Exupèri, lo schema iconico *inghiotte* l'oggetto più inaspettato: il discorso generativo veniva per così dire morso, ingurgitato, e come farebbe uno scalatore, iniziato il livello dell'enunciazione, determina approssimativamente il suo grado di difficoltà e di "impurezza" (appigli veri o falsi), la sua componente attanziale è appresa nel modo in cui si comporterebbe come una grammatica della lingua naturale, per poi tornare indietro sulla *tematizzazione* e *figurativizzazione*, con un 'sentore' di visione dell'oggetto più interdefinita dalle sue modulazioni, di nuovo per girarsi, orientarsi, cogliere nuovamente il già detto e vedere l'enunciazione o l'enunciato che ormai era alle spalle, costituire una triangolazione di virtù e di scoperta: universale e primitivo stanno quindi all'architettura del linguaggio e alla natura, come la tarsia dello studiolo di Montefeltro con la sua stanza, sta all'accesso improvviso al paesaggio naturale: anticipando le responsabilità della lingua e quelle politiche del *Grantour*. All'improvviso, anche questa, era *abduzione spaziosa*, giostra le cui armi erano le quattrocentesche febbrili legature della retorica – ricerca oltre la serie di prove di una regola produttiva – didatticamente, *scuola per scuola*, ci si risolve sperando che la cognizione non spazzi via l'*indecidibile* in un colpo solo, superficialmente usando



contro l'altro tutte le forme dell'espressione, in verità spazi semantici di negoziazione e di condivisione ben più profondi e ampi. Non era poi difficile trovare la sintesi di Bruner, le direzioni *à rebour*, immancabilmente manifeste, così questo *moto interiore* di costanti, lo proviamo a leggere dal Degas che ritrae Martelli (e poi Zandomeneghi preso dalla sua condizione di scrittore ritornato ai canoni della scrittura), seduto su uno sgabello *chiastico*, braccia e gambe conserte e incrociate, sguardo riflessivo – a destra fogli su fogli su un *dormoir*, sullo sfondo un divano e un quadro astratto appena accennato graficamente. La *parietalizzazione* del grafo che scopriamo nelle opere rupestri ispane e francesi ne è l'origine pittorica e conservativa dello schema, compare (potreste notare la possibile 'conversione della pianta', in questa 'finestra *temporum*') come *astrazione*, mentre nella mole concreta della stampa (i dati) ricordino il naturalismo letterario e la vocazione stessa dello *studium* (il metodo), se l'angolazione visiva e ottica, «chiastica» di Martelli dice della 'teoria', certo l'astrazione dello sfondo riguarda un piano sensibilmente di ricerca che ancora non c'è, che si trattiene dal definire decorativo e simbolico con ogni sforzo (l'*épistème*). Non ci vorrebbe molto a riprendere le lezioni di Alberto Argenton e a vedere la summa dell'evoluzione della pittura in un solo dipinto, che per questo, possiamo definire "l'opera primitiva dell'artista", quella in cui s'è lasciato sfuggire il suo *tòpos antelitteram* – prima di ogni critica, nozione di stile, autorizzazione estetica.

Sul piano componenziale si rappresentano una serie di motivi. 'La scena' coincide con la rappresentazione (non sembra ci siano evidenti tagli sommari e dunque si passa all'*organicità*), benché il *ritratto* come titolo sia parte dell'enunciato, non è l'enunciazione che quando cominci a guardare il quadro come *esercizio di studio*. Forse qui non c'è scollamento, è un rapporto, non è una frazione, come se il titolo da solo non avesse concetto visivo o pertinenza pittorica. Ma va bene, se ce l'ha è perché si accorda solo un 'significato pittorico ad un testo'? No, il quadro non è il mero riferimento o lo specchio della parola. Se mai, forse, il *dubbio di un universale* – vista l'idea di delineare il *quadro strutturale* di ciò che si configura nel quadro come elemento visivo – solo qui ci accorgiamo che la parola *universale* si sta mescolando come per una dinamica dei fluidi al *dubbio arbitrario*: cos'è un universale? Si potrebbe anche dire riproponendo almeno in sintesi² lo specifico per semplificare alcuni passaggi e giungere a 'procedure di specificazione' attinenti al contesto in cui stiamo discorrendo, forse discorrendoci immediatamente per il proposito 'parasinonimico' della categorizzazione (o valorizzazione sostanziale dunque entrando in piena prospettiva di valutazione. Pensate solo se dicessimo all'improvviso *magnifique!* Per poi cogliere che stiamo generalizzando circa la qualità del reperto non tanto la sua *fattura o forma*, insomma si vorrebbe qui individuare come produrre una terminologia adeguata alla valutazione e pensare che questa sia già stata usata a nostra insaputa, benché non tanto, per costruire artificialmente un pregio specifico quanto un metalinguaggio descrittivo vero e proprio, rispettando i termini in uso). Risultato: Degas non lo sa, è lui che non ci dice cosa sta facendo con quei *grafi* (a me sembra che Degas voglia fargli dire che l'uomo di cui si parla negli articoli è proprio davanti a lui e solo per lui, come modalità di esistenza isolante un fenomeno).

L'arte, scrivo ad Annati, ha *inscritto* nella testa dell'essere umano l'evoluzione delle sue funzioni. Ha in comune a mio avviso con la ricerca qualcosa di cosmicomico, ce lo insegnava Italo Calvino, non è un viaggio reversibile se non nella fantasia (e nella scienza), semmai ci possono essere diramazioni pratiche, scelte maggiormente dogmatiche o risolutive, ripensamenti e obiezioni vantaggiose, a causa di un 'fine superiore' che implica la conoscenza dell'oggetto e l'esperimento. Questa è grossomodo la funzione esplicita – ma e l'*endiadi* primitivo/universale? Degas 'visualizza' la stanza, non la vede perché in un certo senso (principio di indeterminazione) è anch'esso nella stanza (a differenza di Velasquez che lo risolve funambolicamente con un trivio di porte, specchi, viste fuori quadro (ne *Las Meninas*): sa che Martelli 'sembra' prendere distanza dalle astratte considerazioni, elucubrazioni illuminate da grandi *philosophe* di cui è sparso il suo *dormoir*. Come potrebbe fare solo una manovra pubblicitaria o editoriale – dirsi così 'pittore enciclopedico' che illustra l'interno e l'esterno dell'oggetto? Un luogo simile preparatorio ad un cambiamento apparentemente regressivo, dove si intuisce il desiderio di descrizione profonda e di partecipazione pubblica, c'è in *Citizen Kane* dove la slitta ripercorre uno spazio/tempo astratto (come una categorizzazione *introcettiva* sull'asse temporale). La riflessione è sempre paratattica ed eclettica nella scelta delle figure – fino alla sua dimensione complessa narrativa inclusiva di sviluppo, la vedevamo seriale, per fasi o periodi della sua vita familiare?

Nel primitivo dovrebbe esserci impresso un concetto propulsivo che nel concetto di universale come orizzonte piano, forse non troviamo immediatamente – proviamo a rintracciare questa com-

2 La semiotica distingue tra universali del linguaggio e universali intesi in senso sociolinguistico delle lingue naturali vere e proprie, sia in senso costitutivo che narrativo. Scoperta (mediata dai testi) o *invenzione* (storicistica) semiotica quella del carattere immanente o costruito delle strutture semiotiche è pensato come tratto universalizzante delle lingue posto vi sia una struttura profonda. Chomsky a livello pratico distingue tra universali formali (relazioni e regole) e sostanziali (elementi e categorie) così rende specifica l'analisi e l'uso stesso di un metalinguaggio dotato di una gerarchia sufficientemente generalizzata: relazione/termine. (Greimas-Courtes, 2007, 251-253).

binatoria nel Discobolo, che tutti hanno in mente: un'ellissi e una grande croce tra testa/arti, un zig zag che risolve l'elevazione come una molla. L'analogia dell'oggetto paratattico composito riusciamo anche a coglierla con facilità nell'arte Bizantina e poi in un nuovo slancio eclettico in Canova, con recuperi storicistici che per mediare la storia devono inventarla, esteticamente riscoprirla (*Dedalo e Icaro; Amore e Psiche*). Se l'opera dimostra che lo spazio non è che un concetto convenzionale rimetteremo la discussione sulle *ratio* (*facilis e difficilis* con cui Degas punta a scolpire nella mente del suo cultore un valore propositivo, una norma produttiva tra disegno, sfumato e descrizione puntuale degli strumenti, alla stregua del nostro artista primitivo che spruzza, sfuma, incide con un segno filiforme e quindi dipinge, *per tornare primitivo*). Naturalmente Degas non è l'ingenuo 'martin pescatore' alla Montpassant che alla caccia di fantasmi sa di smascherare quelli altrui, in un guizzo percettivo: crede che nel *quadro narrativo* già ci siano le proprie prove, figure che si elevano al di sopra del concetto, come se il suo armadio, la sua *wunderkammer* fosse già tutta lì e non gli restasse che indagare anche solo per dimostrare, virtuosisticamente, lasciando al personaggio la sua presentazione, comparsa, *astanza*.

III. PRIMITIVI IN VITRO: LA STORIA DELL'ARTE COME OGGETTO DEL SEGNO

Appena il disegno, nel *Ritratto di Hélène Rouart* (1886), diventa più graffiante e corposo al tempo stesso, compaiono livelli e piani discorsivi, sfere del sapere individuate come nicchie: la linearità sottile e vibrante forse del segno sullo sfondo, che potremmo definire *connettore isotopico* (figurativo- astratto), che forse ci dice qualcosa sugli strumenti, nel ritratto di Diego Martelli era sfondo e ponte per il pensiero; qui e nel dubbio anche nel *Ritratto di Hélène*, il suo dimostrare la *collezione di accidenti, lessemi, visioni delle cose e del mondo*, si ritrova posata come *storia diffusa*, senza più una concezione naturalistica, come ad indicare invece la sua ricomposizione: lui come se tenesse le briglie del fenomeno, gli volta le spalle, come se al taccuino senso motorio, bastasse un cenno per indicare quale foglio coglie il concetto dell'oggetto o della situazione, attraverso un pensiero omologico.

Sin ora abbiamo parlato di *saisie primitiva* in termini di segno, tatto, quasi di *épistème*, se non addirittura del problema della 'raccolta dei dati' e quindi del 'metodo', scelto dagli artisti per approfondire e sostenere quel fondamento teorico vasto che pone l'interrogazione dell'oggetto semiotico dato dal quadro. Insomma s'è parlato di *soglie*, senza pur poter approfondire sin nella storia materiale, la qualità dei materiali, l'approccio commerciale delle tele e dei colori, la concezione connessa con l'algebra della *finesse* o le sistematiche concettuali che portano ad attualizzarne certe geometrie piuttosto che altre, ma come s'è intuito ci siamo chiesti perché valutare oggettivamente un'opera che solitamente, in quanto arte, sembra suscitare un interesse soggettivo e non completamente o sempre una *questione di gusto* (Kant, 1955 - Douglas, 1996). Tuttavia a valutare l'opera sembrano essere le direttrici concettuali esistenti (Giulio Paolini avrebbe sentenziato con un'opera la sua *squadratura*). Generosità riflessiva, completezza e *astanza* si intrecciano come *silhouettes* che lasciano profili portati su concetti solidi che abbiamo di ciò che può o non può esser vero. La prodromia univoca in effetti non esisterebbe in natura, è un concetto artificiale se vogliamo e per tanto manipolabile: la circolarità pura non esiste perché c'è sempre un concetto di *tensione* e di *resistenza* che portano ad individuare forze contrapposte e contrarie. Questa è una logica della sensazione. Forse ci avviciniamo così allo stile critico di Gill Deleuze (se non per trasforma punti di tensione). Per esempio dicendo che il quadrato aristotelico o il percorso generativo contemplino la manipolazione potrei tornare all'*ellisopedia* di Chambers (XVII sec.) e dire che uno è il 'concetto come giunge al senso in modo naturale' e uno è 'porlo come condizione artificiale' - per poi concludere che l'esperimento è riuscito solo quando l'intenzione o la detrazione, emergono dal lapsus (Freud) o dal ricordo dove è implicito che vi sia traccia sistemica di un errore: l'artificio è sempre una condizione posta, rispetto ad una data spontaneamente. Il giudizio di gusto sta a voler condividere questa resistenza e a coglierne la natura e gli effetti. Il lavoro più difficile del commento sta nel tradurre ed interpretare questa *difformità* e per estensione coglierne i *gradienti di tolleranza*.

IV. EFFETTI DI SENSO, IN TEORIA

Punti di vista sul *sincretismo, senso di umanità, inclinazione*. Lo stato di diritto nella sua prodromia, forse, o nella sua evoluzione condivisa e 'parlata' per concetti che siano *mobili e resistenti*. Il Vico spiraliforme. Quasi fosse necessario sperimentare l'*endiadi* per arrivarci (*anciennes et modernes*). Lo spazio isotopico di Degas è uno spazio intertestuale, già prolisso di virtualità e interattività (quella che Eco rintraccia già nell'estetica medievale, primitiva per eccellenza nei dizionari di storia dell'arte, come 'primitiva' è la cosiddetta *Rinascenza ristretta*), che *complica* il ragionamento solo in parte, ma poi lo *complessifica*, arricchendo l'analisi per giungere ad una sintesi evoluta sul piano dell'enunciazione visiva, come se si trattasse di 'darsi una regola' e poi di 'ritrovarne la naturale coesione



interna'. Se il suo contrappunto fosse lo schema, o se invece fosse *la scienza* volta ad un progetto spontaneo, giustamente si direbbe, sono i 'ritmi', il modo in cui il disegno della stanza, impone una regia metrica, poi si direbbe che anche il 'colore' partecipa a questo *embrayage*, convergenza di oggetti singolari su cui si intrecciano minime configurazioni sommarie.

Cercando di enucleare su un foglio i tipi di spazi e le posizioni, tenendo conto dell'aspetto cognitivo designato dal volgere il capo alla cubatura lungo un asse diagonale contraddittorio, potremmo trovare due *trilix* (sgabello - spazio), una messa in prospettiva sulla destra che si conclude con l'idea spaziosa essa stessa (Calabrese) della nicchia e quindi alla *source* di questa coincidente con una delle *trilix*, trovare il connettore isotopico - spalla e quinta dell'immagine, *quiete tensiva*. Con qualche approssimazione per una ricerca tra «astratto e figurativo» si potrebbe parafrasare il rapporto di equilibrio tra codice (*schema*) e traduzione (*mise en page*).

Sull'opera: Vincent Van Gogh, *La berceuse*, del 1889. Ci fa tornare alla *berce* sopra pensata come connettore isotopico curvilineo del segno pittorico e della forma più ampia dell'oggetto - la culla, volta, navata, pensata come espressione e 'possibile' *simulacro del continuo materico* - rientra come oggetto spazioso per dare profondità alla rappresentazione sulle sue direttrici fondamentali. Se Degas raffigura il suo idolo primitivo accompagnato da una figura stante, come se volesse rendere obiettiva la sua visione dell'insieme e porsi le condizioni minime del ritratto, Van Gogh mette al centro l'apparente quiete della sedia a dondolo con le sole mani che trattengono una corda. Certo ne potremmo ridurre alcune metafore storiche o connesse con il concetto di alterità e decentramento. Abbastanza iponimica una e descrittiva l'altra per la facilità con cui si reperiscono le categorie prossemiche della profondità. Di nuovo il concetto di *primitivo* non è indicato semplicemente, potremmo dire che gli indici sono svolti in più direzioni *narrative*, e quasi a dire metanarrative. Semplificando, la sovrapposizione dei concetti rende necessaria l'idea che o il titolo spiega o sintetizza, dove tuttavia assume un ruolo diverso l'*enunciazione* più che l'*enunciato*, la *rappresentazione* più che l'oggetto in sé. Come lo guarda, dove lo vede, da quale senso proprio in Van Gogh sembra non avere più importanza. Lo stesso enigma posturale della *mise en page* del ritratto di Martelli: Degas ci sta dando una lezione, Van Gogh ne rappresenta una versione. Sembra quasi voler dire che se 'primitivo' per altri forse è 'rituale' come qualcosa che dovrà ripetersi e rinnovarsi mediante un patto con la storia, altro è trattare il rinnovamento costituendo il confronto storico: è qualcosa di cui si hanno indistinte proprietà, in un caso potrebbero essere fenomeni filosofici, approccio dell'astrazione al figurativo, nell'altro 'concrezioni sfuocate' di ciò che potremmo definire una 'stratificazione genetica e iconica del sapere sugli oggetti': da cui deduciamo la loro importanza o primordialità rendendola mitica. Potremmo tornare al modello: se qualcosa si muove, c'è resistenza, attrito, conflitto, residualità, e scorrere all'infinito i lessemi del probabilismo, oppure in chiave storica tentare la via del 'possibile' individuale quello determinato dal concetto, ciò che esso esplora o mette in contatto con l'oggetto del quadro.

BIBLIOGRAFIA

AAVV., - 1980, *Storia dell'Arte Italiana: ricerche spaziali e tecnologiche*, in Biblioteca di storia dell'Arte, Torino, Einaudi.
- 1985, *Memoria dell'antico nell'arte Italiana: Il generi e temi ritrovati*, idem.
AAVV., - 1999, *Grafismo e semiotica*, BCSP n. 31-32., Capo di Ponte (Brescia), Edizioni del Centro.
ANATI, E., - 1995, *Valcamonica. Una storia per l'Europa. Il linguaggio delle pietre*. Capo di Ponte, Centro Camuno di Studi Preistorici.
BOULEAU, C., - 1988, *La geometria segreta dei pittori*, Milano, Electa.
CACCIARI, C., - 1995, *Similarity, in language, thought and perception*, University of San Marino, Brepols.
COURTÉS, J., GREIMAS, A.-J., - 2007, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Milano, Mondadori.
DEL PUPPO, A., - 2003, *Primitivismo*. Art Dossier, Firenze, Giunti.

DOUGLAS, M., - 1976, *Purezza e pericolo: un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*. Bologna, Il mulino.
ECO, U., - 1987, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Bompiani.
ECO, U., a cura di, - 2009, *Il Medioevo*, vol. 1-12, Milano, Motta | Espresso. (princip. 3, 6, 9, 12)
GRASSI, L. - PEPE, M., - 2003, *Dizionario di arte*. Milano, UTET.
KANT, I., - 1998, *Le jugement esthétique*, Paris, PUF, II.ed.
MARCHETTI, A., a cura di - 2007, *Utopia e primitivismo. Nostalgia delle origini e fine dell'esotismo*. Rimini, Panozzo Eds.
MESSINA, M.-G., - 1993, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi.
SOZZI, L., - 2002, *Immagini del selvaggio. Mito e realtà nel primitivismo europeo*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

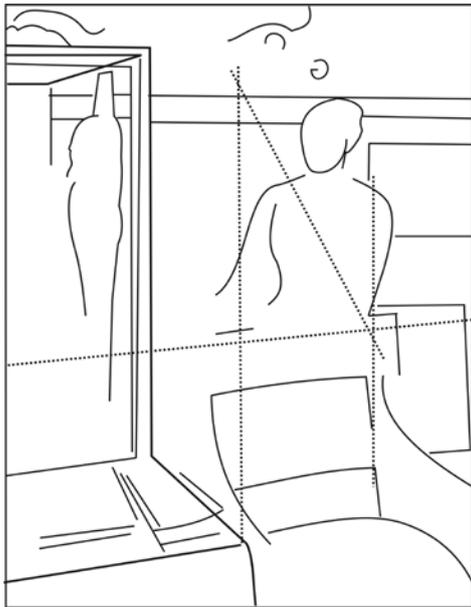


Fig. 1 -

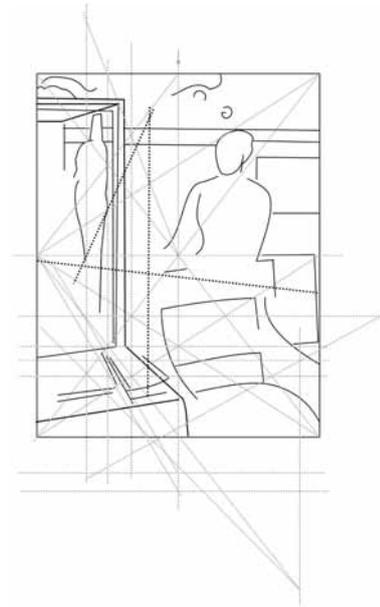


Fig. 1.1

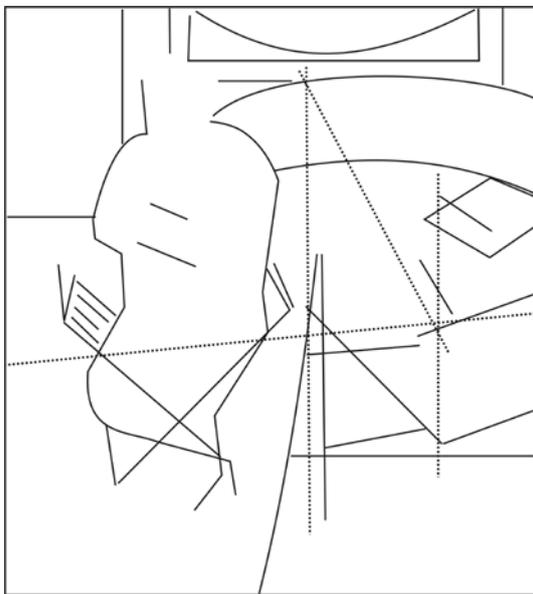


Fig. 2

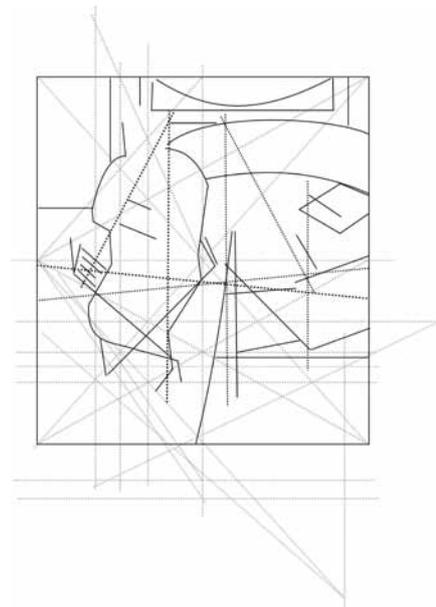


Fig. 2.1



Fig. 3

Fig. 1 - Edgar Degas, *Ritratto di Hélène Roualt*, 1886, olio su tela, Londra, National Gallery.

Fig. 1.1 - Analisi del quadro.

Fig. 2 - Edgar Degas, *Ritratto di Diego Martelli*, 1879, olio su tela, Edinburg, National Gallery of Scotland.

Fig. 2.1 - Analisi del quadro.

Fig. 3 - Vincent Van Gogh, *La berceuse*, 1889, olio su tela, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo. Oscar G.