

12 Febbraio 2006
6 Aprile 2009



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA
"TOR VERGATA"**

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELL'ARTE

CICLO XXII

LA CORNICE DELLA TRANSAVANGUARDIA.
FENOMENOLOGIA DELLA CORNICE NELLE OPERE DI
CHIA, CLEMENTE, CUCCHI, DE MARIA E PALADINO.

Dottorando:
ANGELA DI CURZIO

A.A. 2009/2010

Docente Guida: Prof. Stefano Gallo

Coordinatore: Prof.ssa Simonetta Proserpi Valenti

INDICE

	Introduzione	I
	<u>Capitolo I</u>	
	<i>Le cornici delle opere transavanguardiste</i>	
1.1	Chia. La cornice decorativa	2
1.2	Clemente. La cornice spaziale, simbolico-decorativa	17
1.3	Cucchi. La cornice come proiezione plastica	25
1.4	De Maria. La cornice spaziale architettonica	32
1.5	Paladino. La cornice scultura	37
	<u>Capitolo II</u>	
	<i>Breve storia della cornice</i>	
	<i>a) Dall'antichità fino al XVIII secolo</i>	
2.1	La cornice nel mondo antico	46
2.2	La cornice nel medioevo	55
2.3	La cornice nel quattrocento	62
2.4	La cornice nel cinquecento	66
2.5	La cornice nel sei e nel settecento	70
	<i>b) La crisi della cornice moderna. Nuovi linguaggi tra otto e novecento, nuove cornici, nuove idee di cornice</i>	
2.6	Sul rapporto tra parte e tutto, tra opera e ambiente. La riflessione di Simmel	75
2.7	<i>La croce sulla montagna (o pala di Tetschen)</i> di Caspar David Friedrich	81
2.8	I preraffaelliti	82
2.9	Gli impressionisti	86
2.10	James McNeill Whistler	89
2.11	Franz von Stuck e Gustav Klimt	92
2.12	Georges Seurat	96
2.13	Vincent Van Gogh	99
2.14	Francesco Paolo Michetti: <i>"un ventaglio in cornice"</i>	101
2.15	La frattura dell'avanguardia, dalla rappresentazione alla presentazione: <i>Natura morta con sedia impagliata</i> di Picasso	108
2.16	La cornice ironica. Le scelte di Picasso, Magritte e Dalí	114
2.17	Da oggetto a soggetto pittorico: la cornice mimetica. Le soluzioni di Robert Delaunay, Arthur Segal, Giacomo Balla	119
2.18	Il quadro senza cornice, ma anche la pittura-cornice. Piet Mondrian	123
2.19	La cornice senza quadro. L'apparente ironia di Francis Picabia e le scelte eretiche di Marcel Duchamp	126

	<u>Capitolo III</u> <i>La cornice e i linguaggi artistici nel secondo novecento</i>	
3.1	Il rilancio dell'avanguardia tra America, Europa e Oriente	131
3.2	Spazio interno e spazio esterno nei dipinti di Jackson Pollock	135
3.3	Spazio interno e spazio esterno nei dipinti di Mark Rothko	141
3.4	L'ambiguità del limite tra interno ed esterno nelle opere di Jasper Johns	157
3.5	L'idea di cornice in Pollock, Rothko e Johns	172
3.6	I <i>Combine-paintings</i> di Robert Rauschenberg	177
3.7	Roy Lichtenstein: la pittura che diventa fumetto, la cornice che diventa contorno	183
3.8	I primi anni sessanta: le nuove soluzioni formali di Lucio Fontana	191
3.9	Le cornici <i>scatola</i> di Piero Manzoni	199
3.10	Le cornici di Mario Schifano	206
3.11	L'ambiente come cornice. I land- artisti	221
3.12	L'Arte Povera: un nuovo modo di intendere l'arte, un nuovo modo di usare la cornice	223
3.13	Il valore concettuale delle cornici di Giulio Paolini	231
	<u>Capitolo IV</u> <i>Approfondimenti sul ruolo della cornice nelle opere della Transavanguardia</i>	
4.1	La Transavanguardia, la cornice e la cultura <i>post-modern</i>	236
4.2	Le cornici transavanguardiste a confronto con le cornici avanguardiste	245
4.3	Intervista ad Achille Bonito Oliva: <i>"io sono la cornice della Transavanguardia"</i>	266
	<u>Capitolo V</u> <i>Il rovesciamento del rapporto tra opera e cornice: le scelte di due collezionisti</i>	280
	<u>Capitolo VI</u> <i>Der Bildrahmen di Herbert Szusich</i>	290
	<u>Bibliografia</u>	296
	<u>Indice delle illustrazioni</u>	336

A Roma come nella Transavanguardia:

*“non vi è nulla di “archeologico” perduto
e inghiottito nel passato,
scomparso nel già irrimediabilmente trascorso,
ma tutto è assolutamente vitale,
palpitante e pieno di vita vissuta
ancora nel movimento del presente.
Convivono con esso, nel sempre attuale,
l’eternità, l’antico, il vetusto o l’arcaico”.*

Guido Zingari, Campo de' Fiori e Giordano Bruno

La Cornice della Transavanguardia

Fenomenologia della cornice nelle opere di Chia, Clemente, Cucchi, De Maria e Paladino

INTRODUZIONE

L'intento di questa ricerca è un'analisi del ruolo della cornice nel linguaggio della Transavanguardia. Con la Transavanguardia, infatti, con il suo recupero della pittura, anche la cornice riconquista un ruolo da protagonista nell'attività artistica. I transavanguardisti, recuperando la tecnica pittorica e il linguaggio figurativo, hanno riacquisito anche sia il ruolo fisico che il valore concettuale della cornice. Attraverso un'ampia documentazione fotografica delle cornici adoperate da Chia, Clemente, Cucchi, De Maria e Paladino, si è anzitutto evidenziato un aspetto del lavoro di questi artisti che rimane generalmente più in ombra rispetto ai loro dipinti, perché nonostante nelle opere dei transavanguardisti le cornici svolgano una funzione difficilmente separabile da queste, continua a farsi sentire sulla cornice una fondamentale distrazione, dovuta al suo ruolo tradizionalmente gregario. Distrazione che è all'origine della mancata o parziale riproduzione fotografica delle cornici anche in cataloghi e pubblicazioni relative alla opere del gruppo cui diede un profilo critico-teorico Achille Bonito Oliva.

Nel 1979 sulla rivista italiana "Flash Art" Bonito Oliva pubblicava un articolo dal titolo *La Trans-Avanguardia italiana*.¹ Egli presentava la formazione di un nuovo orientamento artistico, col quale "l'arte finalmente ritorna ai suoi motivi interni, alle ragioni costitutive del suo operare,

¹ Achille Bonito Oliva, *La Trans-Avanguardia italiana*, in "Flash Art", Milano ottobre-novembre 1979, n.° 92-93, pp. 17-20. Lo stesso articolo è stato pubblicato integralmente in vari cataloghi. Nel 1980 Bonito Oliva pubblica un libro specifico sulla Transavanguardia italiana. La pubblicazione esce in tre lingue: in italiano, inglese e francese: A. Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde, La Transavanguardia Italiana*, Giancarlo Politi Ed., Milano 1980. Nel proseguo di questa analisi si farà riferimento a questa pubblicazione per le citazioni.

al suo luogo per eccellenza che è il labirinto, inteso come “lavoro dentro”, come escavo continuo dentro la sostanza della pittura”.²

Nell’*incipit*, dunque, delineava la caratteristica principale della nuova idea di arte, quella del ritorno alla pittura e alle sue problematiche intrinseche. Ritornare a scoprire il piacere e al tempo stesso il pericolo di lavorare con la pittura, di entrare in un mondo fatto di “materia dell’immaginario, fatto di derive e di sgomitare, di approssimazioni e mai di approdi definitivi”.³

Vale la pena riflettere sul verbo, *ritornare*, usato da Bonito Oliva. Il verbo così inserito all’inizio del saggio evidenzia la paradossale novità del linguaggio della Transavanguardia e la contrappone subito sia all’Arte Povera, che la pittura aveva abbandonato, sia più in generale alla linea dell’avanguardia, che avrebbe sempre operato all’interno di uno schema culturale lineare, evolucionistico, tipico della mentalità propria del *darwinismo linguistico*.⁴

La nuova disposizione della Transavanguardia dimostrerebbe per Bonito Oliva come il concetto di arte non sia progressista ma *progressivo* e il suo andamento abbia una tendenza circolare⁵ e non lineare, in un’attitudine appunto al ritorno, al riattraversamento del passato. La nuova idea di arte sarebbe anche l’affermazione di un’ideologia di fondo condivisa da diverse persone, ma che non intendono omologarsi nella scelta di un medesimo linguaggio stilistico, come sarebbe accaduto nei gruppi dell’avanguardia: “ora invece l’arte tende a rimpossessarsi della soggettività dell’artista, di esprimerla attraverso le modalità interne del linguaggio. Il personale acquista una valenza antropologica, in quanto partecipa a riportare l’individuo, in questo caso l’artista, nello stato di una ripresa di un sentimento che è quello del *sé*”.⁶

La Transavanguardia si esprime secondo una creatività nomade, mettendo in atto “la possibilità di transitare liberamente dentro tutti i territori senza alcuna preclusione con rimandi

² A. Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde, La Transavanguardia Italiana*, Giancarlo Politi Ed., Milano 1980, p. 44.

³ *Ibidem*.

⁴ A. Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde, La Transavanguardia Italiana*, cit., p. 46.

⁵ “La nozione dell’arte come catastrofe, come accidentalità non pianificata che rende ogni opera differente dall’altra, permette ai giovani artisti una transitabilità, anche nell’ambito dell’avanguardia e nella sua tradizione, non più lineare ma fatta di affondi e di scavalcamenti, di ritorni e di proiezioni in avanti ed una peripezia che non sono mai ripetitivi in quanto segnano la geometria sinuosa dell’ellissi e della spirale”, *ivi*, pp. 53-54.

⁶ *Ivi*, p. 51.

aperti a tutte le direzioni”.⁷ Si recuperano i linguaggi del passato, ma questo guardarsi indietro non implica “avere nostalgia di niente, in quanto tutto è continuamente raggiungibile, senza più categorie temporali e generiche di presente e passato”.⁸

Ora, guardando alle opere dei cinque artisti che rappresentano agli inizi questa nuova tendenza, e cioè Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria e Mimmo Paladino appare evidente questa volontà di riattraversare le avanguardia storiche e anche del secondo novecento con grande libertà, senza sentirsi limitati dall’essere imitatori e debitori del passato; di ritornare ad adoperare la pittura come massima fonte di espressione artistica; di ritornare ad usare il linguaggio figurativo; di considerare nuovamente i titoli dei dipinti come necessari per avvicinare l’osservatore alla comprensione delle opere; e anche, si deve aggiungere, di ritornare ad utilizzare le cornici per i propri lavori.

Ma, come il linguaggio di questi artisti non appare banalmente retroverso, perché conserva in questa operazione nomade il taglio concettuale acquisito dall’arte moderna, così anche il ritorno alla cornice, che è un elemento fondamentale per riproporre l’idea del quadro, avviene secondo modi originali, raffinati e molto vari. Come la neofigurazione dei transavanguardisti è una figurazione concettuale, così anche il ritorno alla cornice non si presenta solo come il ristabilimento di un elemento fisico di protezione e separazione dell’opera dall’ambiente, ma come un suo ripensamento in rapporto allo specifico linguaggio di ciascun’opera. Nelle opere dei transavanguardisti viene ripreso e rielaborato anche il tema del limite o bordo del dipinto rispetto all’ambiente, tema nel quale la figura della cornice si ripresenta a partire dai linguaggi astratti europei del primo novecento e continua a riproporsi con novità importanti successivamente nei movimenti americani di metà e secondo novecento e negli sviluppi ulteriori europei.

Proprio la natura nomade del linguaggio transavanguardista impone agli artisti di fare i conti con la forma e l’idea di cornice, vale a dire di ripensarla a fondo, facendola divenire in questa

⁷ *Ivi*, p. 52.

⁸ A. Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde, La Transavanguardia Italiana*, cit., p. 54.

operazione, anche quando essa appare più tradizionale e dunque marginale, parte costitutiva dell'opera.

Tornare ad usare la cornice conferma la caratteristica del linguaggio della Transavanguardia. Infatti, usare la cornice intorno ai propri lavori vuol dire riappropriarsi totalmente del linguaggio della pittura. La cornice, tradizionalmente, non solo circonda il dipinto, ma così facendo segnala e rappresenta il luogo della pittura. Un quadro è completo e presentabile al pubblico solo dopo che viene corredato da una cornice. Ovviamente, la cornice deve rispettare il gusto del dipinto che contiene. Nel caso specifico, ogni artista della Transavanguardia instaura un rapporto personale tra quadro e cornice. Le cornici riescono a completare il senso delle opere, rendendo così i lavori artistici indissolubili da esse. Ogni pittore della Transavanguardia, attraverso apposite soluzioni di tipo estetico e formale, dota i propri lavori di specifiche cornici. Si può parlare di cornici d'autore, in quanto ogni transavanguardista sceglie e, spesso crea *ad hoc*, apposite strutture perimetrali ai propri quadri. Oltre ad avere un ruolo decorativo, spesso la cornice rappresenta l'elemento che completa il senso del dipinto, avendo così una funzione significativa in rapporto all'opera d'arte.

Questa ricerca analizza nel primo capitolo le svariate tipologie di cornici impiegate dai cinque pittori, mettendo in evidenza somiglianze e soprattutto differenze. Si vuole sottolineare proprio l'eterogeneità delle cornici impiegate dai cinque artisti. Ecco, dunque, che nel capitolo iniziale vengono commentate le cornici decorative di Sandro Chia; le cornici spaziali e simbolico-decorative di Francesco Clemente; le cornici intese come proiezione plastica di Enzo Cucchi; le cornici spaziali e architettoniche di Nicola De Maria e le cornici-scultura realizzate da Mimmo Paladino.

Ma, per comprendere il valore della cornice nell'arte di oggi, secondo l'esperienza nomade dei transavanguardisti, appare necessario guardare al passato e documentare il percorso di cambiamenti con cui la cornice ha accompagnato la storia secolare della produzione artistica. E dunque nel secondo capitolo si presenta una *breve* storia della cornice. Breve poiché ogni

qualvolta si tratta di delineare il lungo percorso storico di un argomento è inevitabile scontrarsi con l'impossibilità di essere esaustivi. Tuttavia è indispensabile fornire una mappa storica della fenomenologia della cornice.

Il secondo capitolo, quindi, è suddiviso in due sezioni. Nella prima parte, la parte *a*, si presentano le tipologie della cornice in uso dall'antichità fino al XVIII secolo. Mentre nella seconda parte, la parte *b*, si affronta la cornice alla luce della crisi linguistica dell'età moderna. Passando per una breve ma importante riflessione filosofica di Georg Simmel sulla cornice, vengono esaminate esempi particolarmente significativi di cornici relative a opere realizzate a cavallo tra XIX e XX secolo. In questo periodo storico, infatti, si affermano una serie di nuovi linguaggi di rottura, come quello impressionista, neoimpressionista, cubista, futurista, surrealista, dadaista insieme a quelli del tutto astratti. Pur essendo pochi gli artisti esaminati, essi sono i massimi rappresentanti dei nuovi linguaggi ed è utile ricordare che il discorso è accompagnato dalla presenza di molte immagini. Queste ultime offrono la visione delle opere corredate dalle cornici, circostanza sempre meno diffusa nell'editoria specializzata.

Con il secondo capitolo, dunque, ci si rende conto di come la cornice costituisca una parte fondamentale nella fruizione completa di un'opera d'arte. Tuttavia, se si chiedesse a un comune visitatore di una mostra o di un museo di ricordare le cornici intorno ai dipinti che ha osservato, sicuramente lo si metterebbe in difficoltà. Al contrario egli avrebbe certo notato opere, se esposte, prive di cornici o cornici prive di opere. Ciò accade in quanto il nostro modo di percepire un'opera d'arte è attraverso una cornice. Ovvero, consueta abitudine è quella di inserire un quadro in una cornice, quindi osservare un dipinto incorniciato rientra nella categoria delle cose ovvie e regolari. Quando, invece, tale abitudine è infranta, cioè quando un dipinto appare senza una cornice o si vede una cornice non occupata da un quadro, subito si nota l'anomalia fastidiosa e l'osservatore ricorda con curiosità, ma anche con disappunto, l'evento. Sappiamo, però, che non tutti i quadri hanno bisogno di una cornice.

Prendendo in esame alcuni linguaggi dell'arte contemporanea del secondo novecento, bisogna ammettere che in alcune circostanze la cornice sarebbe di troppo e andrebbe, addirittura, ad infastidire l'osservazione dell'opera. A tale proposito Barnett Newman afferma che i suoi dipinti non devono avere una cornice, in quanto caratterizzati da un linguaggio astratto e per questo in grado di isolarsi dal mondo circostante. Al tempo stesso però, l'artista americano ammette che ci sono determinati linguaggi di artisti le cui opere vanno osservate solo attraverso una cornice per comprendere pienamente il loro significato: "I, who was one of the first painters to reject the frame, feel that any presentation of my own pictures in frames would actually mutilate them. However, I think it is just as mutilating to exhibit Cézanne *without* a frame. Mr. Sweeney says that he is not involved in history, but showing Cézanne's *A Watchmaker* without a frame is to disturb its historical meaning (...). Like the Impressionists, Cézanne did not like the gold frames of the Salon, because they were authoritarian frames, but his intention was - and he in fact insisted - that his pictures should be exhibited in frames".⁹

Ciò significa che per ogni linguaggio esiste un'apposita cornice capace di integrare sia l'aspetto estetico che concettuale dell'opera. Questo argomento viene approfondito proprio nel terzo capitolo, dove si presenta il tema della cornice in rapporto ai linguaggi del secondo novecento. In questa parte della ricerca si chiarisce sempre meglio cosa bisogna intendere per cornice e come questa vada ricercata all'interno dei linguaggi astratti che si affermano soprattutto in America dagli anni '50 in poi. Il terzo capitolo si conclude analizzando la crisi dell'opera negli anni settanta, riflettendo sull'abbandono della cornice.

Il quarto capitolo tratta, invece, nuovamente della Transavanguardia. Questa volta si analizza il movimento italiano come orientamento artistico e culturale rappresentativo della cultura *post-*

⁹ Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews*, ed. John P. O'Neill, New York 1990, p. 40. Trad.: "Io, che ero uno dei primi a rigettare la cornice, sento che ogni presentazione delle mie stesse opere incorniciate verrebbe mutilata. Tuttavia, penso che sia anche mutilante esibire Cézanne *senza* una cornice. Mr. Sweeney dice che non si occupa di storia, ma mostrando *L'orologiaio - Uomo a braccia conserte* del 1895-1900 - di Cézanne senza una cornice significa distorcere il suo significato storico (...). Come gli Impressionisti, Cézanne non amava le cornici dorate del Salon, perché esse erano cornici autoritarie, ma la sua intenzione era - e infatti insisteva - che i suoi dipinti dovevano essere esibiti incorniciati".

modern. L'uso, o meglio il *ri-uso*, che i transavanguardisti fanno della cornice rientra perfettamente all'interno di questa ideologia culturale. Alla luce delle conoscenze acquisite sulle cornici d'avanguardia analizzate nei capitoli precedenti, si procede a un'analisi-confronto tra le cornici avanguardiste e quelle transavanguardiste, si verifica come queste ultime facciano tesoro di soluzioni già sperimentate.

Conclude il capitolo un interessante colloquio sulla cornice con Achille Bonito Oliva. Grazie alla disponibilità e alla curiosità intellettuale del critico, è stato possibile discutere e riflettere insieme sul tema della cornice sia in senso generale sia in stretto riferimento al linguaggio della Transavanguardia. Il dialogo con Bonito Oliva evidenzia il ruolo del critico nella costruzione del pensiero transavanguardista e conferma l'importanza del lavoro sulla cornice nell'attività degli artisti del movimento. Bonito Oliva conclude l'intervista autodefinendosi "la cornice della Transavanguardia".

La ricerca si sviluppa ancora in altri due capitoli, che arricchiscono la riflessione sulla cornice. Nel quinto capitolo si commentano alcuni dipinti presenti nelle raccolte di due collezionisti italiani. Le raccolte di questi due amatori, oltre a presentare delle importanti opere transavanguardiste, rientrano perfettamente all'interno del contesto culturale di riferimento della Transavanguardia, il *post-modern*. I due collezionisti, infatti, esprimono una particolare cura nell'abbinare a cornici antiche dipinti moderni. Aggiunge interesse alle due collezioni l'iniziativa comune dei due proprietari di dare incarichi specifici ad artisti contemporanei, tra cui alcuni transavanguardisti, per la realizzazione di dipinti da collocare entro cornici antiche già scelte.

Nell'ultimo capitolo si presenta la figura di Herbert Szusich. Un artista austriaco che si esprime solo attraverso le cornici, le sue opere d'arte sono concepite come cornici. A conclusione di questo studio, dunque, la sua esperienza cerca di dimostrare come la cornice, che abbiamo visto fin qui nelle sue svariate mutazioni essere il contenitore dell'opera, possa divenire allo stesso tempo contenuto, ovvero ambire a rappresentare per intero l'essenza fisica e concettuale dell'opera d'arte.

***“Trans-avanguardia significa apertura verso l’intenzionale scacco del
logocentrismo della cultura occidentale,
verso un pragmatismo che restituisce spazio all’istinto dell’opera
che non significa atteggiamento prescientifico
ma semmai maturazione di una posizione post-scientifica
che supera il feticistico adeguamento dell’arte contemporanea
alla scienza moderna:
l’opera diventa il momento di un funzionamento energetico
che trova dentro di sé
la forza dell’acceleramento e dell’inerzia”.***

Achille Bonito Oliva, *La Transavanguardia Italiana*, 1980

CAPITOLO I

Le cornici delle opere transavanguardiste

1.1 CHIA. LA CORNICE DECORATIVA

Sandro Chia¹, così come utilizza varie tecniche per realizzare le sue opere, si serve di materiali diversi per le cornici: legno grezzo lasciato a vista, legno grezzo dipinto, metallo; ma a guardare al corso della sua attività, si vede che non vi si manifesta uno svolgimento nel tempo delle soluzioni adoperate. Si può osservare, infatti, la medesima struttura di cornice per dipinti di anni lontani. L'artista sembra aver studiato in astratto una tipologia base di incorniciatura del suo lavoro, che viene variata solo nei particolari in rapporto alle esigenze espressive delle specifiche opere. Il ruolo che questa cornice "ideale" svolge appare immediatamente tutt'altro che secondario.

Si potrebbero definire decorative le cornici di Chia, intendendo richiamare con questo aggettivo il significato che la parola aveva nel linguaggio artistico a cavallo tra otto e novecento, quando si contrapponeva e si integrava con il concetto di realismo, rivendicando il valore formale dell'opera, ossia la rete di segni pittorici astratta dai particolari figurativi rappresentati.

Matisse nel 1908 per spiegare il suo linguaggio diceva: "Per me l'espressione non consiste nella passione che si accenderà su un volto o che si affermerà con un movimento violento.

¹ Sandro Chia nasce a Firenze il 20 aprile del 1946. Dopo aver frequentato l'Istituto d'Arte si iscrive all'Accademia di Belle Arti della stessa città e si diploma nel 1969. Al termine degli studi compie un lungo viaggio in India, Turchia e attraverso l'Europa. Nel 1970 si stabilisce a Roma. Proprio in questi anni il suo lavoro si stacca sempre più dall'arte concettuale a favore di una riscoperta del linguaggio pittorico. Dal settembre del 1980 all'agosto del 1981 è a Monchengladbach, in Germania, dove rimane lavora per un anno. Si trasferisce a New York subito dopo e vi rimane per due decenni pur continuando a spostarsi tra New York e Ronciglione e poi Montalcino. Ha esposto alle Biennali di Parigi e di San Paolo e più volte alla Biennale di Venezia. È stato presente in prestigiose mostre collettive e in alcuni dei maggiori musei del mondo. Ha tenuto importanti mostre personali in molti spazi museali internazionali. Nel 2003 il Senato Italiano ha acquistato tre importanti lavori per la collezione permanente di Palazzo Madama. Nel 2005 due sculture monumentali sono state acquistate dalla Provincia di Roma. attualmente vive e lavora tra Miami, Roma e Montalcino dove, tramite la sua azienda vinicola di Castello Romitorio, si occupa della produzione di pregiati vini tra cui il Brunello.

L'espressione è in tutta la composizione del mio quadro: lo spazio che occupano i corpi, i vuoti che li circondano, le proporzioni, tutto ne fa parte. La composizione è l'arte di sistemare in modo decorativo i diversi elementi che il pittore ha a disposizione per esprimere i suoi sentimenti".² I quadri di Chia sono figurativi; le loro cornici ne esaltano la vocazione espressiva autonoma, funzionando come segnali decorativi esterni, cioè come motivi astratti che collegandosi al dipinto riecheggiano ed esplicitano il movimento interiore della rappresentazione.

Dunque, le cornici di Chia, in quanto sono strettamente legate all'opera, non possono non avere caratteri molto particolari; esse sono sempre parti integranti dell'opera. Ma questa funzione la svolgono attuando una relazione, una relazione decorativa, stabilmente ripetuta.

Le prime immagini documentano l'uso delle cornici di legno grezzo (figg. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9). Le immagini mostrano delle cornici rettangolari composte da aste di legno lasciato allo stato grezzo. Come è evidente le cornici di legno grezzo risultano massicce e in grado di mettere in risalto il valore naturale del materiale adoperato. Osservando genericamente le immagini, si nota come le quattro aste che compongono la struttura di tutte le cornici sono ampie sia in spessore, quanto in superficie e non presentano zone dipinte lungo le fasce. Le strutture appaiono solide e pesanti e, indifferentemente, adoperate sia per contenere oli su tela, quanto tecniche miste su carta. La superficie delle cornici non è stata lucidata, dunque, al tatto risulterebbe ruvida e con delle imperfezioni.

Esaminando bene, si nota come spesso la superficie occupata dalle cornici di legno è maggiore rispetto a quella del lavoro contenuto nel suo interno, mi riferisco, maggiormente, a *Figure in rosa "Love"* del 1986 (fig. 1). La tempera è molto piccola e viene custodita da una cornice di legno grezza, ampia, dalla superficie ruvida e con degli elementi in rilievo lungo le fasce. L'impatto che ha la visione dell'opera sullo spettatore è particolare. Infatti, sembra di stare di fronte a un gioiello custodito in una cassaforte. La metafora vorrebbe indicare che il gioiello, pari alla tempera, è visibile dall'interno di una custodia, la cornice massiccia, che come una

² Cfr., H. Matisse, *Scritti e pensieri sull'arte*, Einaudi ed., Torino 1980.

cassaforte protegge la preziosità dell'opera. A differenza della cassaforte, però, la cornice non nasconde la bellezza del gioiello/tempera, al contrario la bellezza del lavoro artistico viene esaltata. È proprio la sicurezza dell'involucro massiccio, ovvero della cornice di legno, a conferire alla tempera, addirittura, un alone di preziosità, di inavvicinabilità. Il ruolo che Sandro Chia affida alle cornici di legno grezzo, dunque, è quello di mettere in evidenza la bellezza dei suoi lavori. In conclusione, attraverso la struttura della cornice di legno grezzo il pittore riesce sia ad aumentare il valore decorativo delle immagini, quanto ad esaltare il valore artigianale delle cornici di legno.

Costruita appositamente per un lavoro è, invece, la cornice rettangolare di legno grezzo intorno a *Elogio del dolore* del 1994 (fig. 10). La cornice intorno alla tavola si presenta di legno grezzo. Essa è composta da quattro aste asimmetriche e di diversa ampiezza. Lungo il profilo³ dell'asta posizionata a sinistra compaiono dei chiodi conficcati nel legno. I chiodi, ovviamente, legano indissolubilmente il soggetto della tavola con la cornice. Infatti, sulla tavola è raffigurata l'immagine di Gesù incoronato con una corona di spine. I chiodi sulla cornice sono un chiaro riferimento alla passione di Gesù. Inoltre, la cornice di legno grezzo asimmetrica potrebbe alludere, addirittura, alla croce sulla quale Gesù, dopo la salita del monte del Calvario, fu crocifisso. La cornice in questo lavoro svolge un ruolo narrativo più che decorativo. Sicuramente, essa aumenta la decoratività della tavola, ma, in questo caso, la forma e la composizione della cornice contribuiscono significativamente ad aumentare l'espressione del dolore che sta vivendo Gesù. La cornice di *Elogio del dolore*, dunque, è un esempio di come Sandro Chia usi, anche, personalizzare le cornici per singoli lavori, creando legami vincolanti tra i soggetti raffigurati e le cornici.

³ Nel linguaggio tecnico della cornice si intende per *profilo* la zona più esterna della cornice, la *fascia* è la zona centrale e il *battente* è la zona più prossima al dipinto. Lungo le fasce possono essere inserite delle decorazioni come nel profilo o nel battente. È possibile indicare queste zone con il termine ordine: I ordine, II ordine e III ordine. Il termine ordine indica il livello delle incisioni dall'interno all'esterno. Il I ordine corrisponde al battente, il II ordine alla fascia e il III ordine al profilo. Cfr., M. Trevisan, *Guida all'antiquariato. Le cornici*, De Vecchi ed., Milano 1994.

Altra tipologia di cornici usate dall'artista sono le cornici di legno grezzo dipinte (figg. 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25). Le immagini illustrano una serie di lavori custoditi all'interno di cornici di legno grezzo colorate di bianco dalla forma rettangolare. Le cornici presentano le aste non sempre simmetriche e dello stesso spessore. La maggior parte delle cornici presenta un battente sporgente, una fascia piatta e un profilo evidenziato. Anche queste cornici di legno grezzo colorato si presentano in modo massiccio e possente rispetto alle piccole dimensioni dei lavori custoditi nei loro interni e, ugualmente alle altre, le cornici sono usate, indifferentemente, sia per contenere tecniche miste che matite su carta. Tuttavia, si è notato che questo tipo di cornice viene impiegata da Chia, maggiormente, proprio per i disegni a matita e le tecniche miste su carta. La scelta del pittore, dunque, ci permette di capire la visione finale che l'autore auspica per una certa tipologia di opere della sua produzione. Si osservi come le cornici sono verniciate di bianco. Le immagini sottoposte alla nostra analisi documentano, inoltre, come l'artista, a volte, usi la tinta bianca solo per coprire il profilo, e adopera altri colori per dipingere, invece, il battente. Così facendo, le due tinte entrano in contrasto cromatico per far risaltare maggiormente il disegno inquadrato nella cornice. L'intento dell'artista è sempre quello di dare alle cornici un ruolo decorativo, tuttavia alcune cornici non sono colorate in maniera accurata. Sotto il colore bianco, infatti, si vedono benissimo tutte le venature del legno. È evidente che la tinta bianca viene applicata sul legno non per nascondere il materiale impiegato. Al contrario, la leggera tinta bianca è in grado di far risaltare proprio le caratteristiche del legno, quindi dell'artigianato alla base dell'esecuzione delle strutture.

Ci sono anche una serie di cornici colorate interamente di bianco in modo coprente, dove cioè non si vedono le venature del legno (figg. 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32). Le cornici hanno forma rettangolare. Esse sono composte da quattro aste dalla superficie ampia, un profilo rialzato, una fascia piatta e un battente poco spesso ed evidenziato. Tutta la superficie delle cornici è coperta di bianco. La tinta bianca entra in contrasto con i molteplici colori usati nei lavori e, tale contrasto, riesce ad esaltare le immagini delle opere. L'uso di questo tipo di cornici così semplici

e dipinte di bianco ricorda la medesima scelta effettuata dai pittori impressionisti.⁴ C'è da notare che molti collezionisti di opere di Sandro Chia attualmente scelgono di usare proprio delle cornici bianche intorno ai lavori dell'artista toscano. Le immagini 33, 34, 35, 36, 37 documentano, infatti, proprio questa scelta messa in opera da collezionisti privati e da gallerie. Le cornici si presentano bianche, tuttavia all'interno delle fasce centrali compaiono ricche decorazioni. Solo il colore delle cornici è uguale a quello scelto anche dall'artista, ma la semplicità delle aste a modulo piatto è stata sostituita con la ricchezza di profili sfarzosi, più consoni a un sobrio fasto tardo barocco, dunque, che ispirati alla eclatante semplicità impressionista.

Nella produzione dell'artista ci sono anche dei casi in cui le cornici di legno vengono colorate in maniera più precisa, più coprente, dove, in altre parole, il valore artigianale delle cornici diminuisce e aumenta, di conseguenza, il valore decorativo affidato alle strutture lignee (figg. 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49). Le immagini mostrano alcune cornici di legno dipinte. Le cornici si presentano di legno, con un'ampia fascia centrale arretrata rispetto al profilo e al battente. Questi due ultimi elementi, contrariamente, sporgono in rapporto alla fascia. La sagoma delle cornici è rettangolare. La dimensione delle cornici risulta essere sempre più estesa rispetto alla dimensione occupata dall'opera d'arte. Anche questa volta l'autore usa la medesima tipologia di cornice per custodire sia gli oli su tela, quanto le tecniche miste su carta. Le cornici sono interamente dipinte di bianco. La tinta bianca è applicata uniformemente su tutta la superficie delle cornici e copre tutte le caratteristiche naturali del legno. Sulla tinta bianca compaiono delle figure geometriche colorate.⁵ Le figure geometriche hanno forma rettangolare, triangolare, a rombo o circolare. Esse vengono usate singolarmente o combinate insieme. Le

⁴ Gli impressionisti, infatti, come Sandro Chia, sapevano che le cornici bianche a modulo piatto intorno ai propri lavori erano in grado di valorizzare i dipinti: Cfr., A. Di Curzio, *La cornice impressionista*, in "Arte & Cornice", Rima ed., Milano, dicembre 2002, numero 4, pp. 4-8.

⁵ Questo tipo di decorazioni si trovano nelle fasce delle cornici dipinte di bianco. Una spiegazione diversa riguarda alcune decorazioni di varie immagini. In *Uomo con cappello rosso e Madre e Figlio* le decorazioni non hanno forma geometrica, ma compaiono lunghe e spesse pennellate che coprono la superficie della fascia centrale. Anche in *Sulla strada* lungo le fasce della cornice le decorazioni non hanno una forma geometrica, ma sono create da linee serpentine che si avvinghiano su delle linee perpendicolari.

forme geometriche, inoltre, sono sparse sulle superfici delle cornici in modo ordinato. A volte, però, sembra che le figure colorate siano casualmente distribuite sulla superficie facendo percepire in chi guarda un senso di disordine, di confusione che spesso, però, corrispondere anche a un senso di allegria, di euforia, di entusiasmo e di vitalità. Lo sguardo dello spettatore, infatti, davanti alle opere è divertito dalla visione delle cornici. Queste ultime colpiscono fin dall'inizio l'attenzione del pubblico che viene, successivamente e proprio partendo dall'osservazione delle cornici, indirizzata verso le immagini dei dipinti. Dunque, la nota di vitalità suscitata nello spettatore con la visione delle cornici si conserva e viene, addirittura, adoperata anche per la comprensione delle immagini. Le immagini dipinte, ovviamente, rispecchiano la scelta di queste cornici decorative. Infatti il linguaggio di Chia è un linguaggio composto, prevalentemente, da miti e da leggende, quindi, ricco di personaggi di un mondo irreali, dove la realtà coincide con la possibilità dell'immaginazione. Per questo mondo fantastico le cornici decorative sono, perciò, perfette e in grado di esaltare proprio quel senso mitico, allegorico, fantastico e irreali che caratterizza i lavori artistici.

Sempre una cornice di legno dipinto è stata usata da Chia per inquadrare, però, un tema sacro: *San Sebastiano*, (fig. 50). Il dipinto ha una forma rettangolare e delle dimensioni monumentali. La cornice è di legno e lungo le fasce, maggiormente sui lati verticali, compaiono dei colori. I colori non formano nessun disegno geometrico, ma sembrano cadere a pioggia verso il basso. La caduta dei colori non è casuale. Va notato che i colori compaiono in prevalenza sui lati verticali proprio per stimolare nello spettatore l'associazione tra i colori e il loro movimento *naturale* di caduta gravitazionale, ovvero dall'alto verso il basso. La posizione dei colori sulle fasce verticali della cornice è strategica. Così percepita, infatti, la cascata cromatica si associa immediatamente alla fuoruscita del sangue dalle ferite del Santo trafitto dalle frecce. Ecco, dunque, che alla cornice viene affidato il compito di partecipare al tema della tela. Notando con attenzione l'immagine dipinta si osserva che dalla ferita inferta dalla freccia conficcata nella coscia a San Sebastiano non esce nessun rivolo di sangue. Sono, invece, i colori ad essere posizionati lungo i

lati della cornice come se fossero tanti zampilli di tessuto liquido che escono da un ferita. In conclusione, come è evidente, la cornice si lega in modo indissolubile al soggetto. Questa volta, però, l'immedesimazione al tema presuppone la partecipazione al dolore e alla sofferenza narrata dal soggetto dipinto.

Anche nello *Studio per la zattera temeraria*⁶ del 1982 è visibile intorno all'opera una cornice di legno interamente dipinta, (figg. 51, 51a, 51b, 51c, 51d). L'opera è composta da un sottile pannello di legno applicato su un altro più robusto pannello di legno di dimensioni rettangolari. L'opera è inserita in una cornice di legno, dal profilo liscio e caratterizzata da uno spessore minimo. Il formato della cornice è anche rettangolare. La particolarità dell'opera è che lo sfondo che vediamo nell'immagine dipinta, costituito da una serie di piccole onde di vario colore che simboleggiano il mare, continua sia nelle immediate vicinanze della cornice, quanto su tutta la superficie della cornice, invadendo, addirittura, il bordo interno della cornice (51a, 51b, 51d). Attraverso le decorazioni sulla cornice l'artista ingloba la struttura d'inquadramento nell'immagine dipinta. La cornice scompare nel soggetto, tanto da annullarsi anche come struttura che garantisce una divisione tra l'opera e l'ambiente circostante. In altre parole, una cornice mimetica,⁷ come in questo caso, camuffandosi con il dipinto non assolve più al suo compito di elemento di separazione tra ciò che è fuori e ciò che è dentro, cioè tra l'ambiente e l'opera d'arte. Da questa scelta di Chia si capisce, però, come la tendenza dell'arte è anche quella di inserirsi da sola nell'ambiente attraverso posizioni forti e determinate rinunciando, dunque, anche al ruolo di mediatore svolto della cornice.

Un'altra serie di cornici adoperata dall'artista è rappresentata dalle cornici di ferro colorate (figg. 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61). Le immagini mostrano una serie di oli e tecniche miste su carta presentate all'interno di cornici di ferro dallo spessore di 3 o di 4,5 cm. Le cornici sono

⁶ Il titolo e il soggetto dell'opera sono un chiaro riferimento alla *Zattera della Medusa* di Jean-Louis-Théodore Géricault del 1819.

⁷ A. Di Curzio, *Le cornici mimetiche di Delaunay, Segal, Theo Van Doesburg e Giacomo Balla*, in "Arte & Cornice", Rima ed., Milano settembre 2005, numero 3, pp. 16-19.

composte da quattro aste di ferro saldate agli angoli. Unite le aste viene fuori la sagoma rettangolare delle cornici metalliche. Le saldature sono chiaramente visibili e mettono in evidenza la caratteristica ferrosa del materiale. Le aste presentano un profilo piatto. La superficie delle cornici è colorata. Il colore, però, non copre uniformemente l'estensione delle cornici, ma lascia delle zone non dipinte creando un effetto di colore applicato a macchia di leopardo. Ciò che maggiormente si nota osservando le opere incorniciate sono le saldature agli angoli delle cornici, poiché luccicano e attirano immediatamente l'attenzione di chi guarda. In verità, sappiamo che coscientemente o incoscientemente la visione di un'opera d'arte comincia sempre partendo dall'osservazione della cornice. Tuttavia, queste cornici di Sandro Chia sono state costruite proprio per essere percepite prima di osservare i lavori. Le cornici si fanno notare, dunque, per mezzo del materiale che le compone. Infatti, lo spettatore immediatamente percepisce lo smeriglio agli angoli delle cornici e, di conseguenza, intuisce il materiale, insolito, adoperato. È interessante riflettere sul perché il luccichio metallico è esaltato soltanto agli angoli per mezzo delle lucidature, e, inoltre, è utile chiedersi perché agli angoli non c'è del colore che copra le giunture per nasconderle. La risposta è stata già fornita, ovvero Chia vuole esaltare il materiale metallico delle cornici. Sta di fatto che bisogna indagare più approfonditamente sulla presenza delle lucidature proprio agli angoli delle cornici. Le giunture sono state sempre un punto delicato per la struttura delle cornici dalla sagoma rettangolare o quadrata. Nelle attaccature avviene un'interruzione dell'asta della cornice. Ogni cornice presenta quattro angoli e, possiamo dire, facendo un discorso generico, che nella classicità dell'artigianato, in senso lato fino al XVIII secolo all'incirca, si è sempre cercato di camuffare l'interruzione delle cornici agli angoli con l'applicazione, a volte, anche di elementi decorativi esterni, cioè le accantonature.⁸ Se prendiamo ad esempio una cornice di legno a cassetta cinquecentesca, notiamo che nella cornice le quattro aste di legno vengono unite cercando di nascondere le giunture. Spesso si può notare, addirittura, il tentativo dell'artigiano di cercare di ricostruire negli attacchi proprio il medesimo

⁸ Dicesi accantonatura la decorazione di gesso, stucco, legno o metallo posizionata agli angoli di una cornice. Cfr., L. Rizzo, *Manuale per leggere una cornice*, Edup, Roma 2003.

motivo decorativo delle fasce perpendicolari per non far risaltare troppo il cambio di direzione tra il lato orizzontale e il lato verticale. Invece, in queste cornici, adoperate da Chia, si verifica esattamente l'opposto. Ovvero, le aste di ferro vengono unite mediante delle saldature che non vengono nascoste, bensì evidenziate per mezzo della lucidatura e private di colore per impedire di nasconderle. Va aggiunto, che mostrando le saldature Chia illustra il processo di produzione per la realizzazione delle cornici, e, dunque, in piena uniformità con il pensiero transavanguardista, la produzione artistica "è testimonianza del procedimento pittorico e ne svela l'interno circuito, la gamma complessa di riflessi, le possibili corrispondenze, gli spostamenti ed i rimandi fra le diverse polarità".⁹ Tale riflessione ci autorizza a dire che la progettazione delle cornici di ferro dipinte di Chia è stata fatta per evidenziare la struttura delle cornici mediante l'impiego del materiale metallico. Insomma, come dire le cornici ci sono e quindi vanno evidenziate. Il compito del pubblico sarà quello di percepire la loro presenza per riflettere sul loro valore sia concettuale, quanto materiale e artigianale. Riassumendo e in conclusione, possiamo dire che le cornici metalliche usate da Sandro Chia sono sempre delle cornici decorative e adoperate per accentuare il valore decorativo delle opere.

Alcuni lavori di Sandro Chia sono custoditi all'interno di cornici di bronzo (figg. 62, 63, 64). Le tre immagini mostrano l'uso di cornici rettangolari realizzate con il bronzo per custodire due oli su tela e una tecnica mista applicata su cartone. Il bronzo è una lega che è sempre stata usata per realizzare le sculture, invece ora l'artista la usa per le cornici. Questa scelta ci conferma che la cornice di bronzo può essere considerata a ragione una scultura. Inoltre, la cornice di bronzo posizionata vicino ai lavori pittorici indica la capacità eclettica di Chia di adoperare i diversi linguaggi artistici. Conoscere il materiale della cornice significa anche essere consapevoli della pesantezza delle cornici. Fa riflettere la scelta di Chia di usare le cornici di bronzo sia per dei lavori ad olio, quanto per delle tecniche miste su carta. La fragilità, la leggerezza delle opere entra, così, in forte contrasto con le strutture delle cornici. Il contrasto che si genera, però,

⁹ A. Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde, La Transavanguardia Italiana*, cit., p. 55.

permette di evidenziare maggiormente il ruolo svolto dalla cornice. Le cornici di bronzo delle tre immagini proposte appaiono molto lavorate. La loro superficie non è piatta e non è possibile, quindi, dividerla in ordini. Su tutta l'estensione delle cornici sono visibili delle decorazioni scavate che simulano l'immagine del legno inciso. Le decorazioni delle cornici ricordano le cornici barocche del XVII secolo. Queste ultime, anche se composte da legno, non presentano, ugualmente alle cornici di bronzo di Chia, una fascia centrale, ma solo tante decorazioni lungo i lati. L'impatto che le cornici di bronzo suscitano nello spettatore è soprattutto visivo, nel senso che il pubblico nota la presenza ingombrante, sfarzosa e massiccia delle cornici. Al tempo stesso, però, gli innumerevoli intrecci decorativi alleggeriscono le cornici bronzee che non danno l'idea né di essere composte da un materiale pesante, né di imprigionare i lavori soffocandone la visione. Durante la fruizione estetica lo spettatore, vedendo prima di tutto le cornici, è incuriosito anche verso le immagini che, in secondo tempo, passa ad osservare divertito. Come detto, le cornici anche se composte di bronzo risultano all'osservatore morbide, leggere e, si potrebbe dire, in movimento. Queste sensazioni sono causate dalle decorazioni sulle fasce. Le decorazioni, infatti, ricordano un flusso di materia, in questo caso si tratta di bronzo, allo stato liquido che fluttua intorno alle immagini creando un recinto rettangolare privo di angoli retti. Se si osservano le quattro giunture, infatti, si nota che non ci sono angoli di 90° che, rigidamente, segnano il cambio di direzione dei lati da verticali a orizzontali, ma ci sono, invece, delle ampie curve che dolcemente girano lungo i lati. Dunque, la leggerezza, la duttilità, la morbidezza sono tutti aggettivi che contraddistinguono le cornici e che vanno adoperati, però, anche per commentare le opere. Ecco, ancora una volta ribadita l'importanza della cornice che si abbina al tema e alle caratteristiche linguistiche dei lavori artistici.

Un'ultima osservazione riguarda la presenza della piccola scultura davanti a *Pastorale con proiettili*. La presenza della scultura indica la capacità di Chia, come del resto di tutti i transavanguardisti, di usare una molteplicità di linguaggi per esprimersi. Sandro Chia, inserendo davanti alla cornice la piccola statua dipinta di rosso, dimostra di essere un artista che non si

occupa solo di pittura, ma anche di scultura. La cornice di bronzo ha il compito di mediare tra il dipinto e la piccola scultura e di suggerire, inoltre, al pubblico di considerare il lavoro artistico composto da: il dipinto, la cornice e la scultura rossa. In verità, come già detto, non è la piccola scultura fuori la cornice ad indicare l'interesse scultoreo di Chia, ma la cornice di bronzo stessa. La cornice presenta un plasticismo scultoreo così raffinato che ci permette di dire che la cornice stessa è una scultura. Nel lavoro di Chia, dunque, il linguaggio scultoreo non è separato da quello pittorico, ma l'uno è a fianco dell'altro. La cornice, in questo caso, è l'emblema della scultura, come, del resto, la piccola immagine rossa all'esterno del dipinto; mentre la tela, coperta con colori ad olio e custodita dentro la cornice, rappresenta l'immagine classica della pittura. In altre parole, il pittore fa presente come un artista può adoperare contemporaneamente più di un mezzo espressivo per realizzare i suoi lavori senza l'obbligo né di separare i linguaggi, né di limitare la sua espressione dovendone scegliere uno solo. La cornice che ha avuto sempre il ruolo di separare la tela, dunque, si potrebbe dire il linguaggio pittorico, dall'ambiente circostante, quindi, in un certo senso, dal linguaggio scultoreo, ora ha il compito di unire i due linguaggi, quello della pittura e quello della scultura appunto. Ovviamente, per logica, questo nuovo ruolo assegnato alla cornice è sostenuto da Chia che si presenta come un artista conscio di essere, prima di tutto, un artista completo.

Di bronzo dipinto è la cornice intorno all'olio *Princess of Cina* del 1989, (fig. 65). La cornice è composta di bronzo e interamente dipinta di bianco in maniera tale da nascondere la natura della lega metallica. La dimensione della cornice è rettangolare. La cornice presenta un modulo potremmo dire pressoché piatto. Su tutta la superficie bianca della cornice sono stati disegnati nel bronzo dei triangoli. Questi elementi geometrici si confondono quasi sulla superficie della cornice, ma riescono a dare un lieve senso decorativo aggiuntivo all'immagine della tela. All'esterno della cornice, davanti al lato orizzontale inferiore, è posizionata una piccola statua di bronzo. L'immagine non ci permette di vedere bene la statua, ma il colore bronzo della scultura si percepisce e si nota bene, dunque, come la piccola statua si distingue rispetto alla cornice

bianca. Il contrasto tra il bronzo naturale della statua e il bronzo dipinto della cornice rende stimolante e non monotona la fruizione dell'opera. Lo sguardo del pubblico viene sollecitato a percepire il dipinto, la cornice e la statua. Davanti l'opera lo spettatore si rende conto della complessità del lavoro, stabilisce dei punti di contatto passando ad osservare ora il lavoro ad olio, poi la cornice in bronzo dipinto e poi la piccola statua di bronzo non dipinto. La funzione della cornice, oltre ad essere decorativa, è quella di mediare tra l'olio e la piccola scultura. In altre parole, la cornice ha il compito di creare un legame tra il linguaggio pittorico e quello scultoreo al quale lei stessa, dal punto di vista artigianale, appartiene. Il legame che la struttura della cornice genera, però, permette anche ad ogni elemento che compone l'opera d'arte di mantenere la propria specificità del proprio settore di appartenenza.

Un'altra serie di cornici usate da Sandro Chia è rappresentata dalle cornici bianche in schiuma poliuretanic (figg. 66, 67, 68, 69, 70, 71). Le cornici contengono opere applicate su carta e realizzate con tecniche miste. Le strutture delle cornici sono tutte rettangolari e della stessa dimensione e anno di produzione. In aggiunta, vanno notati altri elementi di unione tra i lavori: i titoli delle opere che indicano l'esistenza di una sequenza; le dimensioni delle opere che sono uguali e, come già detto, le strutture delle cornici che sono identiche. Questi indizi comuni confermano che le sei opere illustrate fanno parte di una serie. L'opera da osservare per prima è *Azione*, (fig. 64), segue *Reazione 1* e, in ordine, vanno osservate le altre tele fino ad *Reazione 5*. La prima immagine rappresenta l'azione principale che ha generato le cinque reazioni.¹⁰ La prima tela tratta di un incontro intimo tra innamorati. Le due figure sono nude e strette in un abbraccio, ma si nota che la figura femminile ha parvenza umana, mentre quella maschile è l'immagine mitologica di un centauro. Da questo incontro non naturale non nascono sogni idilliaci, ma visioni mostruose. Infatti, nelle *Reazioni* compaiono una serie di fantasmi. Si

¹⁰ Il titolo che Sandro Chia assegna alla prima opera descritta, *Azione*, e alle seguenti, *Reazione*, induce a far pensare al terzo principio della dinamica di Newton, conosciuto anche come terza legge di Newton. In termini correnti il principio dice che: "ad ogni azione corrisponde una reazione uguale e contraria". Parafrasando il principio di Newton, ma applicandolo per descrivere la serie delle sei tele di Chia, verrebbe da dire che l'azione dei due innamorati ha provocato una serie di reazioni opposte. Infatti, l'amore passionale è il tema proposto nell'*Azione*, mentre nelle *Reazioni* compaiono come temi una serie di fantasmi che fanno presagire sensazioni paurose.

potrebbe dire che i fantasmi materializzano gli incubi prodotti dalla consapevolezza di una relazione carnale non del tutto normale. Le opere sono interessanti e testimoniano l'interesse di Chia verso l'uso del linguaggio mitologico per esprimere il suo pensiero. Va ribadita, però, l'importanza delle cornici uguali adoperate in questa serie. Infatti, ciò che lega le sei tele tra loro e che induce il pubblico alla comprensione del tema dei soggetti, è la visione delle cornici in bronzo dipinto. Lo spettatore è stimolato a trovare un legame tra le opere che osserva proprio perché nota la medesima tipologia delle cornici adoperate. Vedere la stessa cornice intorno a più di un lavoro induce l'osservatore automaticamente a mettere in relazione le opere. Una volta che il fruitore procede al confronto tra le tele comprende il legame e, di conseguenza, afferra il significato della sequenza artistica. In conclusione, la comprensione del tema acquista il suo senso solo attraverso la ricostruzione del legame tra le sei tele, ricostruzione che ha inizio, però, con l'osservazione delle cornici uguali.

La stessa tipologia di cornici viene impiegata dall'artista anche per singole opere, (figg. 72, 73, 74, 75, 76, 77). Le immagini mostrano delle opere in olio e tecniche miste su carta presentate all'interno di cornici in schiuma poliuretana (?). Le cornici hanno la stessa struttura delle cornici adoperate per la serie già commentata. Interessante, però, è riflettere sui titoli di due opere del 2004: *Framed Angel* (fig. 72) e *Framed Figures* (fig. 73). Nella prima immagine è rappresentata la figura di un angelo, mentre, nella seconda immagine compaiono due figure anonime e difficile da distinguere se si tratta di due immagini maschili o femminili. Entrambi i titoli delle due opere mettono in risalto le cornici. La prima immagine si intitola *Framed Angel*, ovvero *Angelo incorniciato*. Il titolo della seconda immagine è *Framed Figures*, cioè *Figure incorniciate*. È evidente che Chia attraverso i titoli propone allo spettatore di osservare i soggetti all'interno della struttura della loro cornici. Inoltre, le cornici facendo parte del titolo fanno parte integrante del soggetto dell'opera. In altre parole, lo spettatore leggendo i titoli comprende che i temi proposti dall'artista hanno significato solo se visti all'interno delle loro cornici, perché sono le cornici a conferire il senso narrativo ai temi dipinti.

Ci sono dei lavori in cui l'artista inserisce dei tocchi di colore sulla superficie della cornice in schiuma poliuretana (?) (figg. 78, 79).¹¹ Le immagini mostrano, infatti, due lavori di Sandro Chia custoditi all'interno di cornici in schiuma poliuretana (?) bianca. Sulla superficie delle cornici, però, si vedono svariati tocchi di colore. Come è evidente la superficie della fascia delle cornici non è piatta, al contrario essa presenta un rilievo disomogeneo. Tra le irregolarità della superficie delle cornici Chia traccia delle strisce colorate. I tocchi di colore, distribuiti con un gusto armonico, conferiscono alla cornice una sensazione di leggerezza. Inoltre, le righe colorate riprendono le tinte dei soggetti delle tele. È proprio attraverso questa ripresa estetica che le cornici si legano in modo visivo, ma anche concettuale alle tele.

C'è una cornice adoperata da Sandro Chia molto particolare e solo per un'occasione, almeno conosciuta da noi fino ad oggi. Si tratta di un olio su tela realizzato nel 2004, *Sudden Inspiration*, (fig. 80). Il dipinto è rettangolare e custodito all'interno di una cornice composta da quattro bastoni di bambù. Sui bastoni è stata avvolta una corda a spirale. I quattro bastoni sono fissati a una tavola, sulla quale, a sua volta, è stato fissato il dipinto. Tutta la struttura della cornice compresa la tavola retrostante e la corda intorno ai bastoni è dipinta di bianco. La struttura della cornice è molto curiosa. Prima di tutto, però, bisogna capire quali sono gli elementi che compongono la struttura della cornice. Certamente i quattro bastoni con la corda, ma anche la tavola dietro al dipinto. La corda intorno ai bastoni ha il compito di abbellire la funzione svolta dalle aste di legno, la tavola ha il compito, invece, di sostenere il dipinto.¹² Tra il dipinto e i quattro bastoni c'è uno spazio abbastanza considerevole lasciato in modo tale che i bastoni non tocchino la tela. Quest'ultima risulta isolata, ma trattenuta nel recinto formato dai bastoni. Nello

¹¹ Le immagini sono state tratte da un catalogo privo di didascalie: *Sandro Chia. D'oro & d'argento*, a cura di M. Dalle Luche, Piazza del Duomo Chiesa e Chiostro di Sant'Agostino Pietrasanta, 16 luglio – 18 settembre 2005, ed. Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 2005. Dunque, non siamo a conoscenza di molte informazioni riferite alle immagini, quali: i titoli delle due opere; le dimensioni delle tele; le tecniche e i materiali di realizzazioni; gli anni di produzione; la collocazione attuale delle opere.

¹² Il formato di questa cornice ricorda le cornici, cosiddette, a "otto punte" adoperate già intorno al IV secolo in Grecia. La struttura era composta da quattro assi di legno che si intersecavano formando un rettangolo o un quadrato. Gli assi delle cornici sporgevano, però, oltre il punto di incontro. In tal modo si creavano le otto terminazioni che hanno dato, appunto, il nome alla cornice. Cfr., A. Di Curzio, *La cornice. Margine di uno spazio indefinito*, Prospettiva ed., Roma 2001, pp. 98-99.

spazio che si genera si nota con evidenza la tavola dietro la tela. Tutta insieme la struttura della cornice ricorda l'immagine di una lettiga trasportabile. Le uniche differenze, in senso generale, tra la cornice di Chia e una classica portantina sono, oltre al materiale adoperato: l'assenza dei manici e l'assenza della corda. Cioè, in una normale barella le sbarre metalliche verticali proseguono fuori dal perimetro per creare così dei manici indispensabili per il trasporto del lettuccio, inoltre, in una lettiga classica non ci sono delle corde intorno alle sbarre metalliche. Come si vede, i quattro bastoni della cornice del dipinto non escono oltre il perimetro della tavola bianca. Riassumendo, possiamo dire che la struttura della cornice ha un ruolo prettamente funzionale in rapporto al dipinto, nonostante l'assenza dei manici e la presenza della corda. Sono proprio questi ultimi due elementi che fanno deviare lo spettatore dal percepire la cornice come un mezzo di trasporto.

In conclusione, il confronto tra la cornice e la lettiga ci permette di riflettere su come Chia, per mezzo di questa cornice analizzata, ha usato il senso decorativo per camuffare, per quanto è possibile, il valore strettamente funzionale della cornice. La cornice, infatti, non serve solo per aumentare la bellezza del dipinto, per proteggere il dipinto da qualsiasi eventuale danno commesso dall'esterno o per separare il mondo della finzione pittorica dalla concreta realtà circostante, ma anche per facilitare il trasporto dei quadri.

Un'altra analisi interessante riguarda la soluzione ideata da Sandro Chia di usare delle statue di legno come sostegni per appendere alcuni lavori. Le statue ricordano la figura di angeli, ma al posto delle loro ali sono stati posizionati dei dipinti (figg. 81, 81a, 82, 82a). Le immagini, prese da diverse angolazioni, mostrano le statue e le relative opere applicate dietro. I lavori su carta sono custoditi all'interno di cornici poco ampie di legno colorato uniformemente di tinta in grigio per un lavoro e di colore blu per l'altro. La curiosità sta, ovviamente, nel notare che le statue-angeli al posto delle ali hanno i quadri. Risulta impossibile vedere prima la statua, poi, il quadro e poi la cornice, ma tutto il lavoro si percepisce nella sua complessa costruzione. In queste opere, dunque, il ruolo della cornice va inserito all'interno del lavoro globale. In altre

parole, le opere non possono essere viste fuori dalla cornice e svincolate dalla statue, ma il lavoro va percepito nella sua interezza. Se si osserva dal vivo l'opera si ha la sensazione che la cornice medi la fruizione estetica tra le statue e i lavori dipinti. È la cornice, dunque, il punto di congiunzione tra il linguaggio pittorico e quello scultoreo. Allo stesso tempo, però, la struttura della cornice, come un recinto, riesce anche ad isolare i lavori artistici mantenendoli veri protagonisti del mondo pittorico mitologico, dunque, irreali di Sandro Chia.

Anche le cornici spaziali, simbolico-decorative di Francesco Clemente sono particolari e offrono svariati punti di ampia riflessione.

1.2 CLEMENTE. LA CORNICE SPAZIALE E SIMBOLICO-DECORATIVA

Francesco Clemente,¹³ scrive Bonito Oliva, “opera sullo spostamento progressivo dello stile, sull'uso indifferenziato di molte tecniche: pittura, fotografia, disegno, affresco, mosaico”.¹⁴ C'è una pluralità alla radice del suo linguaggio, che non è solo di tecniche e materiali, ma deriva al fondo dall'intreccio della tradizione artistica occidentale con quella orientale¹⁵ e ancora con la cultura visiva popolare dei mass media, e più in particolare con immagini partorite dalle

¹³ Francesco Clemente è nato a Napoli nel 1952, dove trascorre l'infanzia e l'adolescenza in una famiglia e in un clima culturale vivace. Inizia a scrivere poesie e disegna da autodidatta. Frequenta a Napoli il liceo classico e presso la Galleria Lucio Amelio entra in contatto con Cy Twombly, successivamente con Joseph Beuys e gli artisti dell'Arte Povera. Nel 1970 si trasferisce a Roma e frequenta la Facoltà di Architettura. Nel 1973 viaggia e va in India, a Delhi e nel 1974 in Afghanistan con Alighiero Boetti. Si interessa sempre più della cultura indiana e si trasferisce per un anno nella città di Madras, presso la sede della Società Teosofica. Nel 1979 si avvicina al gruppo della Transavanguardia e ne diventa uno dei massimi esponenti. Partecipa alla XXXIX Biennale di Venezia nel 1980 e viene così decretato il suo successo internazionale. Nel 1981 si trasferisce a New York. Lavora con vari artisti tra cui Andy Warhol e Jean-Michel Basquiat. Attualmente lavora e vive tra New York, l'Italia e Madras.

¹⁴ A. Bonito Oliva, *Francesco Clemente*, in “Domus”, Milano 1981, n.° 613, p. 52.

¹⁵ Cfr., M. C. Strati, *Il volto e i suoi simboli*, in catalogo *Francesco Clemente. Opere scelte*, Galleria In Arco, Torino, 18 marzo-17 maggio 2008: “Da questo affascinante *melting-pot* di diverse suggestioni culturali nasce così una grammatica nuova, fatta di segni, colori e figure”.

sue ossessioni¹⁶ e soprattutto – negli innumerevoli autoritratti¹⁷ – dalla rappresentazione del sé,¹⁸ “il sé diviso, il sé doppio, il sé catturato nell’istante di un mutamento di identità”¹⁹.

Sono opere di spiccato valore simbolico, con evidenti richiami ad aspetti erotici e mistico-religiosi. I soggetti emergono dal mondo interiore dell’artista, dal suo relazionarsi con il mondo e di considerare il mondo. Il pubblico è chiamato a uno sforzo dell’immaginazione e della sensibilità, avverte di essere chiamato a entrare nel *mondo* di Clemente. E le porte sembrano aperte; infatti, diversamente da Chia, nella sua produzione sembra rifiutata la cornice che definisce l’opera separandola dall’ambiente. Anzitutto i quadri si mostrano per lo più senza cornice.

Guardiamo nel suo studio: queste fotografie (figg. 84a, 84b, 84c) mostrano tele finite, pronte per essere esposte; esse appaiono tutte senza cornice. Ma se è vero che Clemente tende a evitare l’effetto di chiusura della cornice, si può osservare che spesso interviene sul bordo esterno della tela, quello dello spessore del telaio. È con le bordure cromatiche che lo troviamo a incorniciare alcuni suoi lavori, una soluzione che consente al dipinto di entrare in relazione con lo spazio circostante, di proiettarsi in esso, ma conservando intatta la propria identità, il proprio essere unitario.

Osserviamo il caso interessante di una coppia di dipinti del 1980 (fig. 85). La didascalia, al Castello di Rivoli, ci dà questa informazione: «*Senza titolo*, due affreschi montati su pannelli». Insieme dunque costituiscono un’opera, sono in qualche modo un dittico. Ebbene, sappiamo che nei polittici la cornice è un elemento necessario a dare unità al soggetto raffigurato in più scomparti. Sia nei polittici antichi che in quelli di artisti moderni, come per esempio di

¹⁶ Cfr., Henry Geldzahler, *L’universo in frammenti. Francesco Clemente e la molteplicità*, in “Flash Art”, Milano 2002, n.° 232, pp. 72-73.

¹⁷ Clemente riguardo la produzione dei suoi autoritratti dice in un’intervista rilasciata a Michael Auping: “Per me l’autoritratto è l’inizio di una conoscenza essenziale, per scoprire chi sta parlando. Nel mondo in cui viviamo, è molto difficile trovare anche brevi momenti di verità”, in *Francesco Clemente*, Charta, Milano, 2000 (a cura di M. Auping), p. 12.

¹⁸ Cfr., O. Calabrese, *Guardarsi guardare*, in “Alfabeta”, Milano 1981, n.° 23, pp. 23-24.

¹⁹ Luisa Perlo, *Clemente. Il nomade dell’arte*, in “Flash Art”, Milano 2000, n.° 328, pp. 88-95.

Magritte,²⁰ le diverse parti che compongono l'intera opera sono corredate da cornici uguali. Proprio grazie all'uguaglianza delle cornici si crea l'unione tra le parti del lavoro.²¹ Davanti a questo dittico di Clemente, invece, si prova un certo smarrimento. Le due superfici sono vicine, ma tra loro – sembra – nessun elemento che possa stringere un legame! L'assenza della cornice è determinante nel sottrarre unità di visione alle due immagini. L'osservatore avverte l'ambiguità della situazione, la natura divisa di questa unità. Ma ecco il residuo di cornice costituito dal bordo in spessore colorato, che mentre non nega quell'assenza, anzi la fa avvertire come voluta, riesce a stabilire una sottile continuità tra i dipinti e tra questi e lo spazio circostante.

Questo tipo di soluzione al rapporto tra l'opera e il suo esterno, caratterizzato dalla rimozione della componente fisica della cornice per conservarne un "estratto" attraverso la pittura, potremmo definirla spaziale perché la cornice, fisicamente assente attorno ai quadri, è sostituita da modi essenzialmente artistici che ne conservano e sviluppano appunto la funzione di stabilire una relazione con lo spazio esterno.

Tuttavia, la cornice nel linguaggio di Clemente potrebbe essere definita più precisamente come spaziale e simbolico-decorativa. Nelle sue soluzioni di inquadramento c'è un'esigenza di apertura spaziale, come abbiamo visto; ma nelle sue opere si fa valere anche una funzione simbolico-decorativa, connessa ai soggetti dipinti, che si riverbera su di esse.

Per il Museo d'Arte Donna Regina di Napoli realizza nel 2005 un lavoro molto complesso, nel quale sembra rinunciare programmaticamente del tutto alla cornice (figg. 86, 86a, 86b, 86c). Si tratta di dipinti murali dispiegati su due piani del museo, in collegamento tra loro tramite un'apertura; un aspetto non secondario è costituito dal proseguimento dell'intervento artistico nella decorazione con maioliche del pavimento delle sale. Siamo di fronte a un lavoro totale,

²⁰ Cfr., A. Di Curzio, *Le cornici ironiche di René Magritte e Salvador Dalí*, in "Arte & Cornice", Rima ed., Milano, giugno 2005, numero 2, pp. 28-31.

²¹ Anche nelle collezioni private d'arte è possibile notare che le cornici hanno la medesima struttura. I collezionisti, infatti, scelgono una certa tipologia di cornice che poi adattano a tutte le opere che compongono la loro collezione. La medesima struttura di cornice certifica, in un certo senso, l'unità della collezione. Uno spettatore, davanti a una collezione osservando la somiglianza di tutte le cornici, è facilitato a capire che tutte quelle opere così presentate hanno un solo proprietario: il collezionista.

l'opera d'arte non si presenta sotto la forma di un dipinto, ma come ambiente.²² Il pubblico si vede circondato dall'arte, letteralmente dalla testa ai piedi. Avverte di non potersi distanziare dall'opera. Sarebbe impossibile qui per l'artista inserire soluzioni di distinzione tra lo spazio dell'opera e quello dell'architettura e insensato: egli ha voluto questo effetto di totalità figurativa e decorativa, questo insieme simbolico.

E tuttavia il museo, il complesso del museo, funziona come il contenitore dell'opera, di questa totalità che si avverte far parte di una più vasta dimensione. Ecco che la saturazione dello spazio realizzata dal linguaggio decorativo dell'artista non si chiude in se stessa, ma al contrario genera un'espansione spaziale.

La presenza nell'arte di Clemente del mondo orientale, della natura decorativa e artigianale dell'arte orientale, assimilata anche dall'amico Alighiero Boetti, appare importante nel determinare la dialettica tra la chiusura e l'apertura dell'opera che osserviamo realizzarsi in modi essenziali, leggeri e fantasiosi nei suoi lavori.

Prendiamo in considerazione, per esempio, alcuni particolari del ciclo *Story of my country* (figg. 88, 89, 90). Il ciclo si divide in tre sequenze. Ognuna è composta da diciotto immagini rettangolari della stessa dimensione e tutte realizzate con inchiostro a china e *gouache* su carta. Il ciclo è composto nel suo insieme da un totale di cinquantaquattro immagini rettangolari che contengono la narrazione di alcuni episodi. Alcuni ritagli rettangolari sono suddivisi in due parti. La dimensione dei ritagli rettangolari misura cm 23 x 46, mentre la suddivisione del rettangolo in due sezioni genera la creazione di due quadrati che misurano cm 23 x 23 su ogni lato. Bisogna aggiungere che in ogni scena, sia rettangolare che quadrata, sono disposte forme geometriche, come il cerchio, il triangolo equilatero o il quadrato. Esse rinviano alla struttura del Mandala,²³

²² Il lavoro di Francesco Clemente richiama alla mente gli ambienti *Art Nouveau*, dove tutti gli oggetti, presenti negli ambienti, erano coordinati tra di loro attraverso il ripetersi del motivo serpentino e sinuoso della linea. Gli ambienti venivano così trasformati in un *Gesamtkunstwerk*. Clemente presenta la sua opera come un *total work of Art*: non ha la necessità di inserire oggetti di arte applicata nella sala, si serve in modo essenziale della pittura e della ceramica.

²³ Il Mandala è una parola che in sanscrito significa cerchio o ciclo. In origine significava: "quello che possiede (la) essenza e totalità (manda)". È associata alla cultura veda ed in particolar modo alla raccolta di inni o libri chiamata

concetto e costruzione geometrica della cultura buddista. L'uso delle forme geometriche perfette è finalizzato, dunque, a richiamare sia il cosmo che la storia personale dell'artista. Come dice il titolo, infatti, il tema del ciclo è la narrazione della storia del paese di Clemente. Il paese che ci propone l'artista non è l'immagine di un mondo materiale, ma di un mondo interiore, il suo mondo interiore ricco di aspetti mistico-religiosi, di erotismo e di sensualità.

Ritornando all'analisi delle immagini, si nota che ogni figura inserita nelle diverse forme geometriche è contenuta all'interno di più cornici. Infatti, in prossimità dell'esterno, ovvero verso il perimetro delle immagini, compaiono delle fasce di diverso colore che hanno al loro interno motivi decorativi vegetali, realizzati in modo da rendere la suggestione della loro continuità infinita. Le decorazioni delle cornici-fascia creano, così, un flusso decorativo continuo che circonda le immagini trasferendo in queste un senso dinamico infinito. Superando con lo sguardo la prima cornice-fascia decorativa e andando verso l'interno, si notano altre piccole cornici-fascia di altri colori e anche queste, allo stesso modo, riempite con motivi decorativi semplificati. Altre sottili cornici-fascia piene di elementi decorativi formano tutte le figure geometriche inserite nelle immagini quadrate o rettangolari.

Concludendo e osservando le 54 scene, tutte le fasce decorative di diversa ampiezza debbono essere considerate delle cornici interne alle immagini tenendo presente, però, la loro variabile posizione e il loro ruolo specifico in rapporto all'immagine che contengono. Prendendo in esame, ora, soltanto le cornici-fascia più esterne, sembra di avere di fronte un enorme polittico dove le cornici simili suggeriscono all'osservatore di legare tra di loro le varie parti. Come delle cornici esterne, dunque, le cornici-fascia, sempre quelle posizionate lungo il perimetro esterno delle immagini, riescono a isolare ogni singola scena e, al tempo stesso, a suggerire di cogliere una connessione con le altre scene. Ogni scena fa parte di un insieme e, contemporaneamente,

Rig Veda, che è uno dei testi sacri più antichi della storia dell'umanità. Il termine Mandala è usato anche per indicare un disegno composto dall'associazione di diverse figure geometriche: le più usate sono il punto, il triangolo, il cerchio ed il quadrato. Queste figure rappresentano spesso solo una base, cui vengono poi aggiunti altri oggetti. Il Mandala rappresenta, secondo i buddhisti, il processo mediante il quale il cosmo si è formato dal suo centro; attraverso un articolato simbolismo consente una sorte di viaggio iniziatico che permette di crescere interiormente.

ogni singola parte sembra anche isolata dalle altre immagini. Si nota bene come le svariate cornici colorate sono in grado sia di separare le singole scene come di unirle alle altre. Le cornici-fascia sono usate da Clemente per creare un legame tra le 54 parti che compongono l'intero ciclo della *Story of my country* e, in effetti, ci si accorge che osservando il loro funzionamento si riflette su temi come l'infinito, la perfezione, l'equilibrio, la bellezza, la decorazione, l'unione e la divisione: concetti questi che formano il pensiero mistico-filosofico dell'artista.

Prendiamo ora in esame un'opera che sembra contraddire apparentemente quanto finora si è visto e detto, se non altro perché questa volta l'immagine dell'opera è collocata all'interno di una cornice, anche di grande evidenza. In *Autoritratto*, del 1980 (fig. 91). L'artista si effigia con la matita su un foglio di carta di piccole dimensioni: intorno un'ampia cornice di legno, rettangolare, dal profilo molto elaborato. Nella fascia compare un insieme di decorazioni lineari basate su semplici forme geometriche. Lo spessore della cornice è realizzato in modo tale che il profilo risulti avanzato rispetto al battente. In tal modo si crea in prossimità dell'immagine del volto un lieve ma percepibile cono d'ombra. Tale effetto rende l'immagine meno leggibile. Questo modo di percepire il disegno è stato fin dall'inizio ricercato dall'artista. Infatti sappiamo che Francesco Clemente ha dato incarico a esperti artigiani indiani di realizzare questa cornice, pensata appositamente per il suo ritratto a matita. Presumibilmente egli desidera che lo spettatore guardi attentamente il disegno e anche che avverta, con altrettanta adesione, la complessa fattura artigianale della cornice. Se si osserva l'opera nella realtà, direttamente, si nota che il tratto leggero della matita non è visibile se ci si allontana di qualche passo. Per percepire l'immagine è necessario avvicinarsi all'opera, solo una volta vicini alla parete si distingue con attenzione il tratto a matita sulla carta. La cornice, invece, anche a una certa lontananza, viene subito notata dallo spettatore, ma sembra vuota, priva di un contenuto. Ecco che ci si avvicina sempre di più alla cornice e solo alla fine ci si accorge che al suo interno c'è un disegno.

Si può dire che Clemente ha azionato un contrasto. Si è servito di una cornice appariscente e minutamente lavorata per un disegno eseguito con estrema leggerezza di tratto. Un foglio di carta, sul quale l'immagine appare in alcune parti appena accennata, congiunto a una cornice ricca di intagli nel legno; un'immagine esigua in un ampio contenitore. Tuttavia da questo contrasto emerge anche un'affinità. Il disegno il più delle volte precede la realizzazione di un'opera, la concepisce e abbozza; cioè il disegno è il progetto di un lavoro, la sua idea e al tempo stesso la sua prima concreta realizzazione. Si ha l'impressione che l'immagine del ritratto di Clemente rappresenti qualcosa del genere. L'artista incorniciando il disegno richiama l'attenzione su un lavoro avvertibile come un'elaborazione *in fieri* ed ecco che questa cornice così decorativa, apparentemente eterogenea al disegno, ne richiama invece potentemente la sua natura altrettanto artigianale. Il disegno mostra la fase che precede l'esecuzione di un'opera pittorica, mentre la cornice finita con intagli fa pensare a come sia lungo il processo della sua esecuzione. Si potrebbe dire che la cornice e il disegno sono per Clemente due lati della medesima medaglia, la medaglia della sua concezione dell'arte. Da questo punto di vista allora ci si può rendere conto che anche nel caso di quest'opera la cornice non svolge veramente una funzione di chiusura e separazione dall'ambiente, quanto, come accade ai dipinti murali nelle stanze del museo napoletano, di generare una continuità con lo spazio attraverso il medium della sostanza decorativa e manuale dell'arte, concettualmente intesa.²⁴

Abbiamo visto fino ad adesso come Clemente sceglie di usare delle cornici simbolico-decorative con un forte valore artigianale; di non adoperare le cornici per i suoi polittici; di rinunciare alla tela, dunque alla cornice, a favore di un inserimento nell'ambiente della sua opera, ma ci sono anche dei casi in cui l'artista presenta la cornice come parte integrate del lavoro artistico, si veda ad esempio (fig. 90). L'immagine presenta una mano aperta. Su ogni dito sono in equilibrio cinque diversi animali. Intorno all'immagine compare una spessa fascia

²⁴ L'artista, affascinato dalla cultura orientale e condividendone in assoluto il pensiero, è del parere che non ci sono distinzioni tra l'artista, il creatore e l'artigiano. A tale proposito: Cfr., Elena Di Raddo, *La "distanza". Alighiero Boetti, Francesco Clemente, Luigi Ontani*, in "Titolo", ed. Benucci, Perugia 2002, n.° 38, pp. 11-13.

rettangolare di colore blu che viene percepita come una cornice. Si tratta, in realtà, di una linea perimetrale di una certa ampiezza interna all'immagine, quindi, non di una struttura esterna. Tuttavia, la fascia colorata si comporta come una cornice. Essa, infatti, circonda la mano mettendo in evidenza la porzione umana. La fascia-cornice riesce, isolando il dettaglio anatomico, a mettere in evidenza la diversa proporzione tra la dimensione della mano e quella degli animali sulle dita. La fascia-cornice, dunque, riesce a far catalizzare l'attenzione sull'immagine proprio separando il dettaglio della mano da un qualsiasi contesto logico correlato ad essa. La sproporzione è evidente e anche un po' ironica. Riflettendo e aiutati dal titolo, però, capiamo che l'ironia di fondo è un po' critica e sarcastica. Infatti, nonostante la reale dimensione dell'uomo, dunque, inferiore a quella degli animali e nonostante la minore potenza dell'uomo in rapporto a quella di alcuni componenti del mondo animale, l'umanità, sappiamo, possiede la capacità di dominare le bestie.

In altre parole, l'uomo controlla il mondo animale con una semplicità elementare e tale compito, verrebbe da dire, gli risulta facile come contare fino a cinque sulle dita. Ovviamente, Clemente con questa immagine metaforica invita lo spettatore a riflettere, genericamente, sulle reali dimensioni dell'essere umano e su quelle delle bestie. La diversa dimensione è un fattore che denota anche il potere, la forza di un essere vivente. Si sa, anche per esperienza, che più si è grandi in statura e più si è facilitati, fisicamente, ad imporsi sugli altri. Tuttavia, tale verità è ogni tanto dimenticata dall'uomo quando entra in rapporto con il mondo degli animali. La razza umana, indubbiamente, è superiore a quella animale per tecnologia e per intelligenza, ma non per dimensione.²⁵ Se si confrontano le grandezze degli animali con quella dell'uomo, la forza umana appare un po' ridicola. Ecco che allora il pittore sembra volere mettere in evidenza proprio questo aspetto e, dunque, cercare di far riflettere su come sia giusto ristabilire le giuste

²⁵ Il discorso che si porta avanti è molto generico. Si precisa che, quando si parla della dimensione degli animali come di una dimensione superiore a quella dell'essere umano, si prende in considerazione soltanto la dimensione degli animali di statura più grande rispetto a quella dell'uomo. Viene esclusa dal discorso la considerazione di animali di una dimensione inferiore rispetto alla razza umana. Si tiene a precisare che il commento sul rapporto tra la dimensione degli animali e quella dell'essere umano è una considerazione del tutto personale e non basata su basi specifiche scientifiche.[ndr]

proporzioni. Ricordare la reale dimensione potrebbe servire a riflettere su come saper dominare non sempre deve coincidere con reprimere, distruggere ed uccidere. Necessario ricordare, però, che la mano aperta è anche uno dei simboli ricorrenti che si trovano nei santuari yoni-linga del Rajasthan.²⁶ In tutto questo discorso la cornice assume un ruolo importante. Come già detto, la cornice-fascia blu che isola la mano ha il ruolo di evidenziare il dettaglio umano per rendere immediatamente palese l'assurdità del confronto tra la grandezza della mano e quella delle belve selvagge e, così, indurre lo spettatore a cogliere subito il contenuto allegorico e morale dell'immagine.

Anche la serie delle cornici poetiche, ovvero le cornici che si presentano come proiezioni plastiche adoperate da Enzo Cucchi ci permettono di giungere a strutturare una serie di riflessioni e meditazioni profonde sull'Arte.

1.3 CUCCHI. LA CORNICE COME PROIEZIONE PLASTICA

Enzo Cucchi²⁷ è solito esprimersi con frasi semplici e lapidarie,²⁸ a volte anche provocatorie. Questo suo atteggiamento lo ha caratterizzato come un personaggio bizzarro.²⁹ Egli

²⁶ Ivan Quadroni, *Francesco Clemente*, in "Flash Art", Milano (maggio) 2005, n.° 251, p. 131.

²⁷ Enzo Cucchi è nato a Morro D'Alba (Ancona) nel 1949. Pittore autodidatta. Inizialmente i suoi interessi sono maggiormente orientati verso la poesia. Dalla metà degli anni '70 si trasferisce a Roma e si dedica completamente all'arte. Entra in contatto con Sandro Chia, Francesco Clemente, Mimmo Paladino e Nicola De Maria. Dal 1979 instaura un rapporto di collaborazione con il gallerista modenese Emilio Mazzoli, tra il 1981 e il 1985 con Gian Enzo Sperone, che espone spesso i suoi lavori nelle gallerie di Roma e New York, e, dal 1981, con Bruno Bischofberger a Zurigo. Dall'inizio degli anni '80, i riconoscimenti internazionali si susseguono. A parte le numerose esposizioni del gruppo della Transavanguardia, gli vengono dedicate mostre monografiche in gallerie, musei e spazi culturali di tutto il mondo. Esegue sculture all'aperto per il Brueglinger Park di Basilea nel 1984, per il Louisiana Museum di Humblebaek in Danimarca nel 1985, una fontana per il giardino del Museo d'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato nel 1988 e la Fontana d'Italia alla York University di Toronto. Tra il 1992 e il 1994 collabora con l'architetto Mario Botta alla costruzione della cappella sul Monte Tamaro, vicino a Lugano (Svizzera). Intrattiene uno stretto rapporto e un proficuo scambio con poeti e scrittori come Paolo Volponi, Goffredo Parise, Giovanni Testori, Ruggero Guarini, Alberto Boatto e Paul Evangelisti. Attivo anche nel campo della scenografia, disegna costumi e scene per varie produzioni dal 1986 al 1996. Vive e lavora tra Roma e ad Ancona.

²⁸ Demetrio Paparoni considera Enzo Cucchi come "un equilibrista della parola, abile ingegnere nel costruire una fitta nebulosa attorno alla sua pittura", in D. Paparoni, *Enzo Cucchi. Il volto guerriero dell'arte*, in *Enzo Cucchi. Secondo giorno*, Galleria Paolo Curti & Co., Milano 13 marzo - 24 aprile 2001 (testi di Demetrio Paparoni e Giacinto Di Pietrantonio).

²⁹ Il 28 settembre del 2007 alle ore 21 è stata organizzata una serata dedicata a Enzo Cucchi e alla sua arte dall'Università Roma Tre al Teatro Palladium. Ero personalmente presente all'evento e posso raccontare ciò che è

ha alzato intorno a sé un alone di mistero, ha acquisito un'immagine d'irrequietezza. Il linguaggio artistico di Cucchi, come del resto quello degli altri transavanguardisti, può attraversare tutti i territori della storia dell'arte, con un eclettismo che porta l'autore a considerare la pittura, la scultura e il disegno come strumenti tutti validi,³⁰ uguali e necessari per esprimersi.³¹ Nel suo lavoro i motivi figurativi risultano irrimediabilmente enigmatici, tanto che dei suoi quadri è stato scritto: "non ci sono proporzioni: ogni immagine porta un peso, e se il quadro pende dall'una o dall'altra parte il soggetto si ingrandisce o rimpiccolisce. Non c'è narrazione, e non necessariamente gli elementi formali evidenziano una parentela tra di loro, [...]. Non c'è amicizia tra un soggetto e l'altro. A volte si ignorano. E non necessariamente il paesaggio è la naturale dimora del soggetto o dell'oggetto dipinto".³² Anche i commenti verbali ai quadri svolgono una funzione deviante, in quanto i titoli usati o le poesie che affiancano i dipinti, risultano estranei e inutili per comprendere il significato dei lavori. Si è arrivati alla conclusione che i dipinti "vengono a spiegare che non c'è nulla da capire".³³

A fronte di questa disposizione volutamente criptica, tuttavia, si segnala la circostanza che Cucchi ha toccato verbalmente il tema della cornice dell'opera d'arte. In un'intervista del 2002 afferma: "Sto pensando anche a delle cornici, che è un altro problema della storia dell'arte. L'immagine della cornice va dentro il lavoro, perché la cornice è il problema dell'arte e non solo, perché tutti noi siamo una cornice di qualcosa, quando vai alla Tate vai in una grande cornice. Il problema è come fare la cornice oltre questo *ready made* continuamente ripetuto".³⁴

accaduto. L'evento è stato seguito da moltissime persone, giovani e personaggi della mondanità romana. L'incontro è iniziato con la comparsa di Cucchi su di un'altalena che ondeggiava al centro del palcoscenico. L'artista era lì, ovviamente, per dialogare con il pubblico e rispondere alle sue domande. Ad ogni domanda posta, però, l'artista ha risposto con: "Non lo so". Dopo una serie di varie domande e della solita risposta una persona tra il pubblico si è irritata animando la serata. Tuttavia, l'artista non è sembrato minimamente turbato. La serata è finita così. [ndr]

³⁰ In un'intervista risponde Cucchi alla domanda di G. Di Pietrantonio: "La tua attività si espleta in pittura, scultura, disegno: come si relazionano tra di essi, ovvero come definisci differenze e similitudini tra questi diversi specifici?"; E. Cucchi: "Pittore, scultore, disegnatore? Essere artista mi permette di vestire abiti diversi a seconda del mio umore giornaliero. Lunedì sono pittore, martedì disegnatore, sabato scultore", in *Enzo Cucchi. Entra*, catalogo a cura di Roberto Giustizi, Emanuela Nobile Mino, Académie de France, Villa Medici, Roma, 21 marzo - 21 aprile 2006, ed. Nuova Officina Poligrafica Laziale, Roma.

³¹ Cfr. *Enzo Cucchi*, cit., p. 39.

³² D. Paparoni, *Enzo Cucchi. Il volto guerriero dell'arte*, in *Enzo Cucchi. Secondo giorno*, cit..

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ivi*, p. 91.

Non è una dichiarazione di poco interesse, perché nel gruppo della Transavanguardia, nel quale il lavoro sulla cornice ha un suo spazio evidente e rilevante, risuona complessivamente un grande silenzio sulla questione. Cucchi invece riconosce che opera e cornice si appartengono, che la seconda anzi è parte interna alla prima. E dà a questa relazione un orizzonte non solo specialistico, in un certo senso non solo estetico, ma insieme più reale e concettuale osservando che il tema della relazione con la cornice si ripropone in altre, più ampie dimensioni. Egli coglie l'aspetto non materiale ma semantico della relazione con la cornice, con quanto cioè può assumere la funzione di cornice. Su questa base è chiaro che fare la cornice significa riformarla. Infatti le cornici di Cucchi si presentano come lavori unici, parti integranti delle rispettive opere, a tal punto da non essere separabili da esse. Se si intendesse la cornice nei suoi termini materiali tradizionali, queste di Cucchi non si potrebbero definire tali.

Esaminiamo alcune opere: *I pesci santi delle strade* e *Ancona al mare, a casa* (figg. 91, 92). Si tratta di due lavori realizzati all'inizio della sua carriera artistica. Se usiamo il termine *cornice* per intendere una struttura esterna che chiude l'intero perimetro di una sagoma pittorica, dobbiamo dire che questi quadri di Cucchi sono senza cornice. Ma com'è chiaro, in questo caso il termine cornice va usato per specificare che oltre la dimensione della tela, cioè oltre il formato del lavoro pittorico, c'è qualcosa che entra in relazione sia con quanto è esterno alla tela sia con il soggetto della tela, assumendo così la funzione di cornice.

Queste cornici di Cucchi sono sculture,³⁵ ovvero proiezioni plastiche in ceramica delle tele dipinte. In *I pesci santi delle strade*, del 1979, una tela di formato rettangolare si sviluppa in orizzontale con una predominante tinta gialla. In basso a sinistra compare un uomo in bicicletta, all'interno di una forma a goccia colorata di verde; all'esterno della goccia un pesce rosso con un

³⁵ Cucchi sostiene di non essere uno scultore. Tuttavia, egli considera la scultura come una proiezione collocata fuori al quadro. Per questa sua opinione le applicazioni in ceramica collocate lungo i bordi delle tele possono essere definite correntemente come delle sculture: "Io non sono uno scultore, cioè per me una scultura è una presenza buia, oscura fuori dal quadro, è come fuori da un'immagine, ecco. Le mie sculture sono sempre delle proiezioni fuori dai quadri", in *Mosche da bar/Barflies*, a cura di Marcello Smarrelli, Rotonda a Mare, Senigaglia (Ancona), 20 luglio – 24 agosto 2003.

nimbo e un sole giallo, poco visibile sul fondo giallo. Ma, proprio all'altezza del pesce e del sole, dal bordo di destra della tela si allunga verso l'esterno una forma smussata, a goccia, un'applicazione in ceramica dipinta anch'essa di giallo. È evidente che non riecheggia il formato della tela e che si armonizza invece per dimensione e forma con la goccia verde. In definitiva la sagoma esterna in giallo stabilisce un dialogo con quella interna in verde; addirittura tra i due motivi si può leggere una relazione di contenuto. Infatti la forma esterna al telaio del dipinto appare come una proiezione di quella all'interno: si può immaginare che l'uomo, pedalando nella sua goccia verde, sia entrato nel dipinto dall'angolo a sinistra della tela e, incuneandosi nel campo giallo, abbia esercitato una pressione che ne ha fatto fuoriuscire un equivalente. A seguito di questo processo, sensorialmente avvertibile, tra il campo interno dell'opera e quello esterno, il motivo dell'uomo sulla bicicletta si carica di energia. In *Ancona al mare, a casa*, sempre del 1979, osserviamo un caso analogo. La tela è di formato rettangolare, sviluppata in verticale. Quasi l'intera superficie è dipinta di rosso. Un po' sulla destra, nella zona mediana del quadro, è il motivo figurativo di una casetta elementare, infantile, leggermente inclinata verso il basso. Sopra di essa si delinea una curiosa sagoma gialla, allungata; al suo interno una striscia di verde. Sopra il lato alto del quadro, all'esterno della tela, è una scultura in ceramica di colore giallo. La sua forma, di sapore primitivo, ricorda quella di una zanna d'elefante. Anche questa volta l'oggetto tridimensionale, sia per la forma che per il colore, sembra legarsi alla sagoma delineatasi nel campo generale del dipinto. Si crea, dunque, di nuovo un rimando legame tra un motivo plastico esterno e uno pittorico interno. Ecco che nuovamente Cucchi personalizza la cornice in rapporto al dipinto che entra in stretto legame visivo e concettuale con il soggetto della tela.

Anche in *Le case vanno indietro*, del '79-'80, vediamo un elemento in ceramica, di color rosso, fuoriuscire dal lato destra della tela (fig. 93). In quest'opera è ancora più stretta la relazione tra il soggetto del quadro e la sua proiezione plastica. Al centro della tela le sagome allungate di un uomo e di una casa, risucchiati verso l'alto e divergenti. La casa sembra incunarsi nell'angolo in

fondo a sinistra, mentre l'uomo all'opposto tende verso l'angolo basso a destra. Nella sagoma entro cui riconosciamo il volto appare una forma a cuneo, appuntita, che si protende all'esterno in forma tridimensionale. Sembrerebbe che l'uomo, risucchiato dalla forza di una tempesta, sia riuscito a staccare una porzione di mondo esterno, concretizzata nell'oggetto in ceramica sul bordo della tela.

In molti altri dipinti Cucchi applica al bordo delle tele delle sculture in ceramica che si armonizzano con i soggetti delle tele (figg. 94, 95, 96, 97). In *Senza titolo*, del 1978-1979, una scultura in ceramica di forma rettangolare è collocata sul bordo in basso a sinistra della tela. In *Buon vento*, del 1997, un'applicazione di ceramica nera fuoriesce dall'angolo inferiore del quadro, continuazione della scia nera lasciata dal piede³⁶ dipinto sulla tela. In *Ascolto*, del 1997, una testa di lupo in ceramica³⁷ completa la rappresentazione dipinta. In *Peccato*, dello stesso anno, un rilievo a forma di L contorna l'angolo superiore destro della tela riecheggiando con i colori e il modellato la figura dipinta del lupo con la bocca aperta e la lingua penzolante.

Non è facile, e forse anche non indispensabile, individuare il significato particolare racchiuso in ciascun'opera di Cucchi. Quel che appare chiarissimo è la ricerca di un legame intenso e palese tra i rilievi in ceramica e le rappresentazioni dipinte. Queste appendici plastiche, che possiamo considerare come cornici delle opere in una concezione più concettuale della cornice (in cui risulta essere cornice una dimensione ulteriore posseduta dall'opera), impediscono a

³⁶ L'immagine del piede è un simbolo ricorrente nella pittura di Cucchi. Cucchi racconta di essere rimasto profondamente impressionato quando ha visto per la prima volta la *Crocefissione di San Pietro* del Caravaggio nella chiesa di Santa Maria del Popolo a Roma. L'elemento che più lo ha colpito della tela di Caravaggio sono stati i piedi del Santo. Da quel momento Enzo Cucchi chiama Caravaggio "il pittore dei piedi sporchi". Dice l'artista a riguardo: "quando ho visto per la prima volta questo dipinto sono rimasto impressionato, non solo perché esso aveva aperto una nuova via nella storia dell'arte, e aveva definito con chiarezza gli ecclesiastici che l'avevano commissionato, ma perché era un atto d'audacia da parte di un giovane artista". Cucchi inserisce l'immagine del piede nei suoi dipinti in quanto questa "rappresenta la vita, la maestà e il procedere verso un più elevato livello spirituale. [...] L'impronta del piede è vista quasi universalmente come simbolo di ricerca spirituale", Cfr., A. Schwarz, *Enzo Cucchi: un'opera senza fine in divenire*, in *Enzo Cucchi: Desert Scrolls*, Tel Aviv Museum of Art – Charta, Milano, 2001 (testi di O. Mordechai), p. 77.

³⁷ Cucchi usa l'immagine del lupo perché "il lupo ha la capacità di vedere nel buio, il lupo rappresenta la luce, e per tale ragione era uno degli animali protetti da Apollo", in A. Schwarz, *Enzo Cucchi: un'opera senza fine in divenire*, in *Enzo Cucchi: Desert Scrolls*, cit., p. 85.

qualsiasi collezionista di inserire i lavori di Cucchi in cornici tradizionali. Esse sono dunque allo stesso tempo opera e cornice dell'opera.

Nel 1997 Cucchi realizza delle cornici in ceramica nelle quali compaiono teschi (figg. 98, 99, 100). In *Solco* è stata posizionata una struttura in ceramica a forma di L che copre una parte del lato destro e una parte del lato alto della tela. La sagoma è di colore nero e presenta immagini di teschi dipinti di bianco e rosso. In *Casa imbambolata* l'oggetto in ceramica è collocato in alto a destra lungo il bordo esterno della tela. Il colore della ceramica è bianco, compare un solo teschio giallo e tre piccole foglie anch'esse gialle. In *Sonouomo* la scultura in ceramica ricopre interamente il lato superiore del bordo esterno della tela e arriva fino alla metà dei bordi esterni verticali destro e sinistro dell'opera. Tutta la ceramica è bianca e spiccano tantissimi teschi gialli di varie dimensioni. È ricorrente l'immagine del teschio³⁸ e del cimitero³⁹ nelle opere di Cucchi. L'immagine del teschio è per l'artista qualcosa di rassicurante, poiché “è solo un elemento primario, elemento di conoscenza, la cosa più vecchia e tranquilla che abbiamo”.⁴⁰ Ebbene, questo ciclo di opere rende palese come l'artista attribuisca al motivo “di cornice” del dipinto l'espressione di un contenuto profondo dell'opera. Come dunque in questa parte dell'opera che chiamiamo cornice egli faccia passare non qualcosa di secondario, un'appendice dell'opera, bensì motivi essenziali dell'espressione.

Curiosa e particolare è la cornice visibile in *Dimestichezza* del 1997 (fig. 101). L'immagine mostra una tela rettangolare. Il bordo alto della tela è ricoperto per intero da un'applicazione in

³⁸ Dice Cucchi: “A Napoli, ogni donna ha in casa un teschio, e sulla polvere che gli si accumula sopra scrive i suoi desideri, le sue aspirazioni per il futuro. Il teschio non è un oggetto alchemico, non è nemmeno un feticcio. È parte integrante della nostra vita quotidiana e la sua presenza è promessa del futuro”, in Mordechai Omar, *Enzo Cucchi: Rotoli del deserto*, in *Enzo Cucchi: Desert Scrolls*, Tel Aviv Museum of Art – Charta, Milano, 2001 (testi di O. Mordechai), p. 21.

³⁹ “Il cimitero fa parte del mio paesaggio; è una delle cose che conosco meglio. Ho sempre vissuto in luoghi dove il cimitero era la cosa più importante. Nelle campagne si trovano molto spesso dei teschi. È una immagine, non un soggetto. È un legame spirituale e morale molto forte con quello che mi sta intorno. Nel villaggio è un po' come il cuore che batte e tiene unita simbolicamente la comunità. Il cimitero vive. Tutto vi è collegato. È rifugio dei demoni, ma non è mai un inferno descrittivo. È una cosa naturale. A Napoli, fra una compera e l'altra, le donne vanno a parlare con un teschio. È la stessa cosa. E non c'è nulla di drammatico. Cézanne dipingeva mele. I miei teschi sono le mie mele. [...]”, in *Enzo Cucchi*, Museo d'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato 1989.

⁴⁰ G. Mercurio, *Il sentimento della pittura*, in *Enzo Cucchi*, cit., p. 187.

ceramica rossa, dalla inequivocabile forma di fiamma.⁴¹ Sulla superficie della tela, quasi completamente dipinta di rosso, si intravede la linea scura di contorno di una figura maschile e spiccano un paio di stivali gialli. Se immaginiamo che gli stivali richiama l'idea dell'acqua e poggiando quella della terra, così come la fiamma ardente oltre all'idea del fuoco richiama quella dell'aria, ci accorgiamo di essere di fronte a una coincisa ma espressiva rappresentazione delle quattro "radici empedocliane", i quattro elementi naturali alla base della vita.⁴² Ancora una volta assistiamo al funzionamento integrato della rappresentazione dipinta e della proiezione plastica. La cornice figurativa di Cucchi si amalgama a fondo con il dipinto realizzando insieme ad esso il significato dell'opera. I quattro elementi ritornano in un altro lavoro di Cucchi, del 1999: sono i soggetti di quattro sfere rivestite a mosaico. Curiosamente il titolo è *La cornice delle stagioni* e su ciascuna sfera è il nome di una delle "radici" empedocliane (figg. 102, 103, 104, 105). In queste opere tridimensionali la relazione e lo scarto tra tela e rilievo, che abbiamo esaminato finora, non può essere riproposta. È interessante allora che l'artista replichi l'idea della cornice, ripresentandola in termini affatto concettuali. Ecco che le cornici delle quattro stagioni sono per Cucchi i quattro elementi della natura: essi ne sono i contenitori. Le stagioni come gli elementi sono sempre in movimento. Le stagioni si alternano, ma anche i quattro elementi della vita interagiscono l'uno sull'altro. Osservando la forma sferica di queste opere, comprendiamo che essa è stata scelta dall'autore proprio per indicare esteticamente questa condizione di perpetuo divenire. Si può inoltre pensare che l'idea della cornice abbia anche il compito di creare la connessione tra le quattro parti che compongono il lavoro artistico. Si potrebbe dire che si è come di fronte a un polittico: nei polittici la cornice ha il compito di legare le diverse parti dell'opera, in questo caso avviene qualcosa di analogo, ma il legame non è generato da una cornice fisica.

⁴¹ Per Cucchi la fiamma è il simbolo della luce, non soltanto come fenomeno fisico, ma è anche come luce interiore, spirituale: "Io dico che la luce (nel senso della fiamma) è la cosa più importante della pittura", in A. Schwarz, *Enzo Cucchi: un'opera senza fine in divenire*, in *Enzo Cucchi: Desert Scrolls*, cit., p. 39.

⁴² Il filosofo greco Empedocle, attivo nel V sec a.C., è uno dei primi filosofi a far riferimento ai quattro elementi naturali (Aria, Acqua, Terra, Fuoco). I quattro elementi furono definiti da lui *radici*. Cfr., *Ad vocem: Empedocle*, in *Enciclopedia della Filosofia*, Garzanti, Milano, 1981.

Un'osservazione particolareggiata meritano ancora le cornici di una serie di opere realizzate nel 2004 (figg. 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125). Per incorniciare i venti lavori l'artista usa due tipi di cornici: uno di formato rettangolare, l'altro circolare.⁴³ Le opere ne risultano racchiuse, la cornice circolare fa proprio pensare a un nido d'uccelli. L'artista ha voluto donare a queste raffigurazioni un'intimità, allontanarle dal mondo esterno.

All'opposto in altre opere, come in *Senza titolo* del 1980, ma anche in *Grande disegno della terra* o in *Pensiero millenario*, entrambe del 1984 (figg. 126, 127, 128), dalle tele si diramano dei getti, i quali piuttosto che funzionare come delle proiezioni plastiche della raffigurazione pittorica sembrano volere difendere la tela, impedire che qualcosa le si avvicini e sovrapponga. Un esito alternativo a quello fin qui osservato, che riconferma la centralità nel lavoro di Cucchi del tema del rapporto tra l'opera e il suo al di là.

1.4 DE MARIA. LA CORNICE SPAZIALE ARCHITETTONICA

Nicola De Maria⁴⁴ è un artista che, rispetto agli altri componenti del gruppo della Transavanguardia, si esprime usando un linguaggio astratto.⁴⁵ Il colore assume un ruolo

⁴³ Le opere sono state pubblicate nel catalogo: *Enzo Cucchi. Prima Neve*, Paolo Curti/Annamaria Gambizzi & Co., Milano 2004. Nel catalogo mancano informazioni complete sulle opere, per cui purtroppo non siamo a conoscenza né delle loro dimensioni, che tuttavia è ragionevole immaginare ridotte, né del materiale delle cornici, che si presume sia il gesso

⁴⁴ Nicola De Maria è nato il 6 dicembre del 1954 sulle montagne del Sannio. Trascorre a Napoli l'infanzia iniziando a disegnare su quaderni e carte della spesa. Nel 1963 si trasferisce nel nord Italia, prima sul Lago Maggiore e poi a Torino dove oggi lavora e vive. Si iscrive alla Facoltà di Medicina e si specializza in Neurologia, professione che non eserciterà mai, scegliendo, invece, di dedicarsi all'arte. Nel 1973 viene organizzata la sua prima mostra personale. Conosce Mimmo Paladino nel 1974 a Milano. Con Paladino instaura fin da subito un legame artistico e di amicizia. Ricorda con affetto ancora oggi l'incontro con Mimmo Paladino e lo racconta dicendo: “[...] Rimasi colpito dapprima dalla bellezza delle sue opere, che anche allora erano splendide, e poi dalla sua limpidezza. Quando ci presentarono mi parve che ci conoscessimo da sempre, perché nel suo sorriso riconobbi qualcosa d'eterno. Aveva il sentimento dell'amicizia impresso nel volto [...]. Dopo essere passato da una breve esperienza fotografica, dal 1975 inizia una prolifica produzione di disegni su pagine di quaderno, prima in matita e poi a pastello, olio e acquerello. Questi primi successi spingono l'artista a dipingere direttamente sulle pareti e a realizzare le prime piccole tele ad olio. Nella pittura De Maria trova il linguaggio più appropriato per esprimersi, mescolandosi così alla vivacità artistica della città di Torino. De Maria ha esposto alla Biennale di Venezia, presso *Documenta 7* a Kassel (Germania), alla XVI Biennale di San Paolo (brasiliana), alla *Biennale di Sydney* (Australia), alla Quadriennale di Roma. Retrospective del suo lavoro si sono svolte al Museum Haus Lange (Krefeld), alla Kunsthalle di Basilea

fondamentale nel suo linguaggio, tanto che si potrebbe addirittura dire che il colore è il linguaggio dell'artista.⁴⁶ Tuttavia si possono rintracciare nei suoi lavori alcuni segni iconici che ritornano di frequente. I più ricorrenti sono le immagini del fiore e delle stelle. È intuitivo che il fiore evoca la terra e le stelle rinviano alla volta. Per De Maria, infatti, i due mondi sono in stretta relazione tra loro: “il numero delle stelle che brillano nell'universo equivale a quello dei fiori che sbocciano sulla terra, la luce delle prime e i colori dei secondi sono voci di un respiro cosmico che si espande ovunque e penetra ogni aspetto della vita”.⁴⁷

Alla tela De Maria preferisce la superficie della parete. Egli sente che la pittura porta con “sé il senso della dilatazione, espansione”.⁴⁸ L'arte, espressa attraverso il colore, è “qualcosa che l'ambiente deve accogliere”.⁴⁹ Ecco, dunque, che il linguaggio di De Maria espandendosi nell'ambiente abbandona la dimensione della tela. Ma, per diffondere i colori nella stanza o nella sala del museo, De Maria non solo emigra dalla superficie della tela alla parete, abbandona la cornice: “mediante un linguaggio astratto, sfonda la cornice del quadro e invade l'architettura del vissuto”.⁵⁰ La cornice è tradizionalmente un elemento di chiusura, rappresenta un limite, un recinto; il linguaggio di De Maria tende esattamente all'opposto, all'espansione. Egli sostiene: “Lo spazio interno di un'opera d'Arte deve sempre misurarsi o propagarsi con la proporzione del mondo per diventare Universo ed io, pur sviluppando il lavoro nei centimetri quadrati di una bella tela, devo assolutamente continuarlo in una architettura diversa, nuova, da conquistare, in un processo ininterrotto di transiti [...] e trasformazioni [...] il rapporto con lo spazio per me dunque è fondamentale. Insomma, perché lo spazio viva deve riempirsi di anima, spirito, cuore, verità”.⁵¹

(1983), al Museum of Modern Art di Tokyo (1988). Importanti monografie sono state organizzate, ovviamente, anche in Italia e nella città di Torino.

⁴⁵ Cfr., Giorgio Verzotti, *Nicola De Maria*, in “Flash Art”, Milano 1983, n.° 111, p. 62.

⁴⁶ Cfr., Danilo Eccher, *I fiori sognano*, in *Nicola De Maria. Elegia Cosmica*, catalogo a cura di Paola Bartolomei, Macro (Museo d'Arte Contemporanea), Roma, 31 gennaio- 9 maggio 2004, ed. Electa, Milano 2004, pp. 106- 111.

⁴⁷ Danilo Eccher, *I fiori sognano*, in *Nicola De Maria. Elegia Cosmica*, cit., p. 95.

⁴⁸ G. Di Pietrantonio, *Nicola De Maria*, in “Flash Art”, Milano 1987, n.° 137, p. 59.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ A. Bonito Oliva, *Pittura tersa e disegni sottovento*, in *Nicola De Maria. Elegia Cosmica*, cit., p. 46.

⁵¹ Nicola De Maria, *Segno*, 2003, p. 57.

De Maria realizza opere ambientali, invadendo gli ambienti espositivi col colore, dalle pareti al soffitto (figg. 129, 130, 131, 132). Questi spazi sono invasi dal colore. Sulle pareti si vedono appesi anche dei dipinti; ma fanno parte di un'opera d'arte totale che consta di quadri, pareti, soffitti, porte, ecc.. È stato detto che il linguaggio di De Maria “non ha uno sviluppo lineare, bensì uno sviluppo concentrico, che si espande in tutte le direzioni”.⁵² In effetti le sue opere coinvolgono lo spazio architettonico nel quale sono introdotte. Gli ambienti non ospitano sulle loro pareti passivamente i lavori dell'artista, ma sono chiamati a collaborare, entrando a far parte del disegno dell'intera opera d'arte.

Ecco, dunque, che i colori ricoprono le pareti e i soffitti. Tutto lo spazio diventa opera d'arte. È stato rilevato che “non è lo spazio a impaginare formalmente l'opera ma la stessa pittura a costringere la percezione dell'ambiente”.⁵³ In altre parole, “sono i colori a disegnare lo spazio distribuendo nuove armonie e nuovi volumi”⁵⁴ nell'ambiente dell'esposizione. Osservando le immagini notiamo come i dipinti alle pareti sono privi di cornice. De Maria ha scelto di rinunciare alla struttura della cornice intorno ai quadri. Infatti, se le sue opere fossero state provviste di una cornice limitativa, non sarebbero state in grado di interagire con la totalità dell'ambiente. Per consentire ai suoi dipinti di integrarsi all'insieme, De Maria non incornicia i suoi quadri ma ne dipinge i bordi⁵⁵ dello spessore. Attraverso questo procedimento il colore defluisce verso le pareti per poi propagandarsi ai soffitti. Come “una polvere sottile”⁵⁶ il colore si deposita ovunque, ricoprendo “le pareti, i soffitti, gli spigoli, gli anfratti”.⁵⁷ Possiamo vedere in molte immagini come tutti i bordi in spessore delle tele che fanno parte degli ambienti artistici di Nicola De Maria, sono riempiti di colore (figg. 133, 134). Colorando i bordi in spessore, dunque, egli permette alle tele di inserirsi negli ambienti, ma va notato, però, che non si dà una

⁵² Jean-Christophe Ammann, «*O alberi, proteggete questa mostra: sono uno di voi*», in “Domus”, Milano 1984, n.° 650, p. 70.

⁵³ Cfr., Danilo Eccher, *I fiori sognano*, in *Nicola De Maria. Elegia Cosmica*, cit., p. 106.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ “[...] chi ha potuto osservare nei dipinti di Nicola quello straripare della pittura oltre i bordi, fin sul telaio, può capire come per lui un dipinto sia sempre anche il corpo di quel dipinto”: Jean-Christophe Ammann, «*O alberi, proteggete questa mostra: sono uno di voi*», cit., p. 70.

⁵⁶ Danilo Eccher, *I fiori sognano*, in *Nicola De Maria. Elegia Cosmica*, cit., p. 106.

⁵⁷ *Ibidem*.

rinuncia completa alla cornice. Questa infatti permane nell'ambiente; l'architettura è la cornice, la stanza invasa dai colori fa da cornice al lavoro artistico.

Per De Maria allora possiamo parlare di cornice spaziale architettonica. Gli ambienti custodiscono ed evidenziano le opere esposte, svolgendo in tal modo il ruolo della cornice. È al loro interno che il linguaggio del pittore acquista il suo significato. Nella cornice dell'architettura De Maria crea un mondo privo di differenze, dove gli opposti coabitano creando in armonia una dimensione di pace e di bellezza. Tale dimensione è il frutto dell'uomo-artista, ma, per deduzione, di noi essere umani e, quindi, in grado, per l'artista, di testimoniare che "Dio esiste".⁵⁸ Il dualismo che compare nelle opere di De Maria è tra elementi apparentemente diversi: la parete e il quadro, che possono, però, essere intesi più ampiamente come un insieme infinito di coppie di opposti in conflitto come: il macrocosmo e il microcosmo; l'universo e l'io; l'universale e il particolare; l'ordine e il disordine; il clima lunare e il clima solare; l'interno e l'esterno; il tempo e lo spazio; l'attenzione e la distrazione sociale; avanti o dietro delle tele; la frontalità e la lateralità dello sguardo; la contrazione e l'espansione; l'arte e la vita; *l'io* dell'arte e il *noi* del mondo; l'inerzia del quotidiano e l'intensità del campo estetico; l'uomo e la natura; la terra e il cielo; ecc..⁵⁹ Gli elementi opposti, che separati generano il male o il bene, in De Maria si uniscono armonicamente nelle cornici-architettoniche. In queste ultime, dunque, è possibile trovare il mondo sognato da De Maria. Un mondo, cioè, senza conflitti dove attraverso il colore il quadro si unisce alla parete; l'io al Cosmo; il microcosmo al macrocosmo; l'uomo alla natura;⁶⁰ il recto a il verso delle tele;⁶¹ la pittura alla scrittura;⁶² gli occhi chiusi agli occhi aperti,⁶³ e via dicendo.

⁵⁸ Nicola De Maria, *Il segno*, 2003, p. 57.

⁵⁹ Cfr., A. Bonito Oliva, *Pittura tersa e disegni sottovento*, in *Nicola De Maria. Elegia Cosmica*, cit., pp. 23-51.

⁶⁰ Dice Nicola De Maria: "Ho intenzione di muovere emozioni che siano capaci di portare uomini e donne ad un avvicinamento ai ritmi della natura, ad un addensamento simile a quello che esiste fra i venti o le correnti del mare. Questo è quanto mi sta a cuore che si occupano del mio lavoro", in Piquè F., *Nicola De Maria*, in "Flash Art", Milano 1981, n.° 105, p. 66.

⁶¹ Coerentemente con questa sua idea Nicola De Maria usa scrivere, disegnare e dipingere su entrambe le facce e sui lati dei propri dipinti. Cfr., John Yau, *Quattro ritratti di Nicola De Maria*, in *Nicola De Maria. Elegia Cosmica*, cit. p. 209.

Riassumendo, De Maria elimina la cornice intorno alle tele per permettere la fusione totale tra il quadro e la parete, ma, al tempo stesso, egli ha bisogno di considerare le architetture come delle cornici per rappresentare il suo mondo cosmico dove le differenze coesistono l'una accanto all'altra generando visioni armoniose e belle. In definitiva, la cornice scompare intorno ai quadri, ma compare sottoforma di stanza, o di sala espositiva del museo, in sostanza come architettura.

Ci sono alcuni dipinti, però, in cui l'artista usa la cornice. Si osservi ad esempio *Regno dei fiori*, del 1983-84 (fig. 135). L'immagine presenta una piccola⁶⁴ tela custodita all'interno di un'ampia cornice. La cornice ha una fascia piatta e larga. La superficie della cornice è intermante ricoperta di colore blu e di segni simbolici di altri colori. Lungo i due lati orizzontali è scritto a lettere in rosso il titolo dell'opera: *Regni dei fiori*. Lungo la fascia verticale destra della cornice compaiono due fiori colorati in verde. Vari punti bianchi di diverse dimensioni, che ricordano un cielo stellato, invece sono sparsi ovunque. Il tema della tela sono dei fiori che ricordano, però, anche delle stelle. Dunque, il soggetto del dipinto è il mondo cosmico di De Maria, ovvero un mondo in cui è in atto la lieta fusione tra il cielo e la terra. Va notato che gli steli dei fiori fuoriescono dalla superficie della tela e proseguono sulla cornice. In tal modo la tela si lega concettualmente alla cornice. È impossibile separare la tela dal suo contenitore. Osservando l'opera capiamo che la cornice viene mimetizzata mediante il soggetto rappresentato sulla tela. Si potrebbe addirittura pensare che l'opera sia priva di cornice per come questa è integrata con la tela. Usare una cornice mimetica, come in questo caso, significa: prima di tutto rendere la cornice dipendente concettualmente e materialmente dal dipinto e viceversa, e in secondo luogo, con l'uso della cornice mimetica si annulla il ruolo di contenitore neutro affidato alla cornice che

⁶² Dice Nicola De Maria a proposito: "Pittura e scrittura sono sorelle, ma sono anche come il gatto e il cane chiusi dentro la stessa tana. Qualcuno sta scrivendo un poema con le dita sporchissime di colore", in A. Mendini, *Colloquio con De Maria*, in "Domus", Milano 1983, n.° 640, p. 1.

⁶³ "Occhi chiusi o occhi spalancati il paesaggio è uno solo, è unito", Nicola De Maria, in A. Mendini, *Colloquio con De Maria*, cit, p. 1.

⁶⁴ Supponiamo che la tela sia di piccole dimensioni, ma in verità la fonte da dove è stata tratta l'immagine non presenta una didascalia completa dell'immagine. Non siamo a conoscenza del formato della tela, della dimensione della cornice e delle tecniche di realizzazione.

Si coglie l'occasione per invitare a riflettere sulla mancanza di questi dati in molte pubblicazioni e sulla loro, invece, utilità al fine di comprendere pienamente le immagini e il pensiero degli autori.

diventa invece soggetto pittorico. La cornice mimetica è una cornice assoggettata al dipinto, che non ha, quindi, un' autonomia.⁶⁵ In un certo senso la cornice mimetica annullandosi nel quadro non viene più percepita dall'osservatore come cornice.

Riflettendo sul lavoro di De Maria, in senso generale, capiamo che le cornici mimetiche, usate in prevalenza agli inizi della carriera dal pittore, documentano come egli, prima di dedicarsi alla realizzazione di interi ambienti artistici, già davanti al quadro pensava a come aprirlo all'ambiente. Raffinando il suo linguaggio nel corso degli anni, l'artista ha eliminato le cornici, anche quelle mimetiche, riuscendo così sia a unire i quadri con gli spazi dell'esposizione attraverso la colorazione dei bordi in spessore delle tele, che a trasformare le architetture espositive in cornici architettoniche per i suoi lavori artistici.

1.5 PALADINO. LA CORNICE SCULTURA

Mimmo Paladino⁶⁶ è tra gli artisti d'oggi uno dei più noti su scala internazionale. Tra i transavanguardisti egli si distingue in quanto il suo linguaggio risulta meno dipendente dagli stili

⁶⁵ È utile confrontare la riflessione sulla cornice mimetica proposta per analizzare l'uso che ne fa Nicola De Maria con il parere contrario di Georg Simmel. Il filosofo berlinese, infatti, sostiene che la cornice non deve mai armonizzarsi con i soggetti dei quadri altrimenti perderebbe la sua funzione di isolatore acquistando un carattere personale: "quando il quadro continua nella cornice; aberrazione rara, per fortuna, si nega l'essere di per sé dell'opera e, proprio in questo modo si smentisce completamente il senso della cornice". Cfr., Georg Simmel, *La cornice del quadro*, in *I Percorsi delle forme. I testi e le teorie*. A cura di M. Mazzocut-Mis, Mondadori, Milano 1997.

⁶⁶ Mimmo Paladino è nato a Paduli, provincia di Benevento il 18 dicembre del 1948. Nel 1968 si diploma presso il liceo artistico della sua città. Ebbe luogo la sua prima personale nello Studio Oggetto di Enzo Cannaviello a Caserta nel 1969. Nel 1977 si trasferisce a Milano e nel 1979 è a New York dove tiene contemporaneamente personali da Marian Goodman Gallery e Annina Nosei Gallery. Sempre nello stesso anno inizia a dedicarsi anche all'incisione. Nel 1980 incomincia a realizzare le prime sculture. Partecipa alla sezione *Aperto '80* della Biennale di Venezia insieme a Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi e Nicola De Maria. Nel 1981 è presenta alla mostra *A New Spirit in Painting* alla Royal Academy of Art di Londra. È tra i partecipanti a *Documenta 7* a Kassel del 1982. Nel 1984 decide di costruirsi una casa e uno studio a Paduli e da quel momento si divide tra Paduli e Milano. L'azienda Swatch dà incarico all'artista di realizzare in 100 pezzi l'edizione 1989 di un orologio. Paladino accetta la proposta con l'intento di voler disegnare il tempo: "Il mio Swatch è come una *vanitas* divertente, un simbolo poetico del tempo che passa, prodotto industrialmente". È chiamato nel 1990 dal regista Elio De Capitani per creare la scenografia dell'opera *La sposa di Messina*, basata sulla tragedia di Friedrich Schiller e rappresentata a Ghibellina in Sicilia al festival Orestyadi. Nel 1992 realizza l'installazione permanente *Hortus Conclusus* nel chiostro di San Domenico a Benevento, dice per l'occasione: "Mi piacerebbe l'idea di un *hortus conclusus* come di un posto per guardare e contemplare i lavori d'arte lontano dalla costruzione della galleria d'arte". Nel 1993 tiene una grande mostra personale al Forte Belvedere di Firenze. Del 1995 è la famosa e discussa *Montagna di Sale* eretta in Piazza Plebiscito a Napoli. Nel 1999 l'artista crea l'installazione *I Dormienti* nel sotterraneo della Roundhouse a Chalk Farm. L'opera è stata accompagnata da musiche realizzate da Brian Eno e per l'occasione la Royal Academy lo insignisce del titolo di Membro Onorario. Numerosi le mostre dedicate al pittore da importanti musei pubblici e

del passato. Certo, in sintonia con il pensiero *madre* della Transavanguardia, anche Paladino lo elabora partendo dallo studio e dalla riconsiderazione di vari altri esempi: “l’espressionismo astratto di Kandinskij, la liricità del segno di Klee, la figurazione stravolta di Picasso, ma anche la pittura arcaica, quella soprattutto della tradizione popolare e rituale delle leggende e delle epiche locali del sud Italia, fino a quella mitico-popolare del Teatro dei Pupi”.⁶⁷ Tuttavia la produzione di Paladino appare meno immediatamente dipendente; è più facile rintracciare al primo sguardo i riferimenti artistici alla base della produzione di Chia, Cucchi, De Maria o Clemente, piuttosto che le fonti di Paladino. È utile, però, ricordare in senso generale che la relazione che i transavanguardisti stipulano con l’arte del passato è *nomade*.⁶⁸ Per loro, infatti, gli artisti del passato prossimo⁶⁹ e remoto vanno studiati e considerati come un vasto serbatoio dal quale attingere spunti per il proprio linguaggio⁷⁰, ma non si tratta di un citazionismo; il confronto vuole essere un punto di partenza non un punto d’arrivo. Dal passato i pittori prendono dei *segni*⁷¹. Spesso sono segni delle diverse arti.

Il linguaggio di Paladino infatti mostra la frequente articolazione di pittura e scultura.⁷² Intorno alle tele o sulla loro superficie compaiono strutture tridimensionali in vari materiali. Queste applicazioni trasformano le sue opere da *semplici* lavori pittorici in lavori *complessi*. In tale

gallerie private in tutto il mondo. Intensa anche l’attività di illustratore di importanti testi si ricorda la parte grafica dell’*Iliade* e dell’*Odissea* di Omero, pubblicate in due volumi dalla casa editrice Le Lettere di Firenze.

⁶⁷ *Ad vocem: Paladino Mimmo*, in Lara-Vica Masini, *Dizionario del fare arte contemporaneo*, Sansoni ed., Firenze 1992.

⁶⁸ Cfr., A. Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde, La Transavanguardia Italiana*, Giancarlo Politi Ed., Milano 1980, p. 52: “L’arte degli anni settanta trova nella creatività nomade il proprio *movimento eccellente*, la possibilità di transitare liberamente dentro tutti i territori senza alcuna preclusione con rimandi aperti a tutte le direzioni”.

⁶⁹ Cfr., Rolando Giglio, *Cinque esempi di nostalgia*, in “Il Messaggero”, 19 novembre 1979, p. 3: “Chia dipinge ora alla maniera di Chagall, ora come Picasso, o come Cézanne, o Picabia, o come il Carrà futurista, o come il Carrà metafisico perché sa che portare sulle spalle il passato non sottrae originalità al presente”.

⁷⁰ Cfr., *EC and EC. Salute Enzo Cucchi*, a cura di Roberto Giustini e Emanuela Nobile Mino, Phillips de Pury & Company, New York, 21 settembre – 15 novembre 2006, testi di Ester Coen, Nova Officina Poligrafica Laziale, Roma 2006: “Gauguin, Picasso, Matisse, Van Gogh, Malevich...rappresentano una forma di assoluta necessità per me, un bisogno quasi fisico. [...] Mi piace rubare l’anima dell’artista o il carattere di quel segno, il respiro di Gauguin, quella qualità di lavoro, di luce. Ma cerco di bere fino all’ultima goccia quell’intuizione voglio estrarre quel graffio, quel cenno, al massimo per indicare qualcosa. È come un desiderio, un’idea che è nell’anima la uso. Io cerco un segno. Faccio segni sul tempo e lo taglio. Per allontanarsi dalla citazione devi cercare i segni, forzarli, devi osare, devi essere sprezzante. Solo allora la pittura non è più rappresentazione”.

⁷¹ Cfr., *EC and EC. Salute Enzo Cucchi*, cit..

⁷² “In ogni caso io metto insieme le tradizionali tecniche della scultura, della pittura, del mosaico in un modo che in un’altra era sarebbe stato impensabile”, in A. Vettese, *Mimmo Paladino*, in “Flash Art International”, Milano maggio 1987, n.° 134, p. 99.

approfondita intersezione di pittura e rilievo, di superficie e tridimensionalità si inseriscono l'immagine e la funzione della cornice. Si deve dire che ogni opera di Paladino prende senso in rapporto all'idea di cornice che l'artista ha concepito.

Iniziamo da *En De Re*, un quadro del 1977 (fig. 136). L'opera, dalle dimensioni ridottissime, propone l'immagine di una bambina visibilmente sorpresa dall'apertura di una scatola, dalla quale fuoriesce un piccolo mostriattolo nero. Il colore predominante è il rosso e di rosso è colorata anche la cornice. Questa ha un formato rettangolare, presenta un profilo piatto e un'estensione ridotta. Lungo il suo lato orizzontale superiore appaiono distanziate le tre sillabe, dalle quali il quadro riceve nome ed enigmaticità.⁷³ Tralasciando il mistero della composizione, va notato il ruolo attivo affidato alla cornice. Su di essa infatti compare la scritta⁷⁴. Nonostante tale particolarità, per cui la cornice è portatrice del significato (enigmatico) del quadro, la sua struttura è molto tradizionale. Ma è proprio questa semplice normalità, in fondo, a rafforzare il senso di mistero del lavoro.

Negli anni ottanta Paladino presenta delle tele dipinte, lungo il cui perimetro applica vari oggetti (figg. 137, 138, 139). Le tele appaiono prive di una cornice tradizionale. Si presentano come lavori aperti, i bordi in spessore colorati servono appunto a rinsaldare l'unità del dipinto senza che il suo perimetro debba essere marcato da altro che non sia pittura. Quest'apertura è d'altra parte la condizione del rapporto che Paladino istituisce con i motivi plastici. La cornice andrebbe sia a coprire i bordi che ad ostacolare quel dialogo che si genera nei lavori tra il linguaggio della pittura e quello della scultura.

⁷³ Cfr., A. Bonito Oliva, *EN DE RE*, Emilio Mazzoli Editore, Modena 1980. Nel testo viene narrata quasi una favola che vede coinvolto un re, i suoi sudditi e un buffone. Tutte le persone si chiedono il significato della parola *En De Re* che pronuncia il re. Il personaggio del re coincide con la figura dell'artista, i sudditi del regno sono gli spettatori e il buffone di corte personifica il ruolo del critico d'arte. Tutti i sudditi (il pubblico) cercano di dare una logica spiegazione alle parole pronunciate dal re (l'artista). Ognuno propone una soluzione ma nessuna coincide con il pensiero del re. La soluzione che trova il buffone (critico d'arte) sembra essere la migliore. Egli suggerisce di dare alle parole il loro reale senso, ovvero di leggere *En De Re* come *En De Re*. Il significato di questa favola sta nel capire che l'artista è l'autore di opere che vanno lette per quello che sono e che non bisogna interpretare il linguaggio dell'artista per quello che si vorrebbe che fosse. In conclusione, il linguaggio che usa l'artista ha una natura doppia, come duale è la natura del re. Quest'ultimo, infatti, è umano e divino al tempo stesso, ugualmente il linguaggio dell'artista è sia significato quanto significante.

⁷⁴ Cfr., C. Christov-Bakargiev, *La Transavanguardia italiana: una rilettura*, in *Transavanguardia (1979-1985)*, catalogo a cura di Ida Gianelli, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli (Torino), 13 novembre 2002 - 23 marzo 2003, Skira, Milano 2002, p. 60.

I corpi oltre la superficie delle tele trasformano i dipinti da quadri in lavori complessi. La fusione dei due linguaggi, quello proprio della pittura e quello plastico della scultura, crea un nuovo tipo di lavoro, un ibrido in sostanza. A tale proposito dice Paladino: “oggi basta un oggetto che fuoriesca dal quadro per poter parlare di scultura invece che di pittura e, in fondo non si tratta né di pittura né di scultura in senso tradizionale”.⁷⁵ Questo modo *new dada*⁷⁶ di abbinare la pittura con la scultura consente all’artista di sperimentare l’uso di materiali diversi per raffinare le infinite possibilità di combinazione tra linguaggi.⁷⁷ Ma osservando nuovamente le opere si nota che, nonostante i lavori siano privi di cornice e per giunta refrattari ad essere incorniciati, essi riescono isolarsi dall’ambiente circostante.

Infatti le opere appaiono isolarsi per loro stesse da qualsiasi rapporto con l’esterno. Sappiamo che la cornice serve proprio per separare i dipinti dall’ambiente, ma in questo caso le opere da sole sono già in grado di distinguersi dal mondo circostante. Ciò si verifica in quanto le opere trovano nel loro interno, ovvero tra gli svariati elementi che compongono i lavori, un loro equilibrio. Dunque, lo spettatore riesce a percepire l’opera, certamente come una struttura complessa, ma dotata di una vita propria autonoma, quindi, libera, in grado, cioè, di trovare il suo pieno equilibrio formale indipendentemente da un rapporto con l’esterno. Tale sensazione che riscontra lo spettatore coincide perfettamente con l’ideologia del pittore. A conferma di questa impressione, infatti, l’artista afferma che i suoi lavori non hanno, e non devono avere, la necessità di rivolgersi all’esterno per cercare elementi d’equilibrio che completino la visione finale della composizione: “il rapporto che il mio lavoro ha con l’esterno non mi interessa, perché deve avere rapporto con se stesso e con quello che contiene”.⁷⁸

È possibile, allo stesso modo, percepire il senso d’equilibrio che caratterizza i lavori di Paladino, in molte altre opere (figg. 140, 141, 142, 143).

⁷⁵ A. Vettese, *Mimmo Paladino*, in “Flash Art”, Milano maggio-giugno 1987, n.° 139, p. 66.

⁷⁶ Cfr., M. Paladino, *Mimmo Paladino*, cit., p. 11.

⁷⁷ Cfr., A. Vettese, *Mimmo Paladino*, cit., p. 66: “A me piace scoprire ogni giorno nuovi materiali diversi, per misurarmi sempre con una sfida più rischiosa”.

⁷⁸ M. Paladino, *Mimmo Paladino*, cit., p. 17.

Ci accorgiamo che tutte le opere hanno delle dimensioni considerevoli. E diventa dunque visibile il ruolo che gioca la scultura in questo equilibrio. Diversamente dalle proiezioni plastiche di Cucchi, che sono una fuoriuscita in rilievo di motivi in qualche modo presenti nel dipinto, la componente plastica nelle opere di Paladino, pur presente con elementi frammentari, attribuisce alla rappresentazione dipinta quella consistenza in se stessa, quella oggettualità che è stata sempre una funzione svolta dalla cornice.

Se i quadri di grandi dimensioni, in questo loro peculiare equilibrio tra superficie e rilievo, sono in grado di fronteggiare bene il rapporto con l'esterno, è interessante osservare che le esigenze mutano nella produzione di opere piccole: anche in questi casi la tensione tra interno ed esterno trova un equilibrio nel rapporto tra pittura e scultura, ma il ruolo che Paladino affidava all'oggettualità plastica di motivi direttamente espressivi viene ora adempiuto dal recupero letterale della forma-cornice.

Osserviamo alcune opere di ridotte dimensioni, custodite in cornici molto particolari (figg. 144, 145). Paladino dice di considerarle *icone*. Chiama icone i lavori più piccoli in quanto con questi stabilisce una relazione quasi mistica, tanto da sentirsi come nei panni di un monaco medievale, in religioso silenzio davanti all'immagine sacra: "Io chiamo ICONE i miei lavori più piccoli, perché sento di trovarmi nella situazione del monaco di fronte alla tavola da dipingere è come un esercizio spirituale....chiamo ICONE solo i miei lavori più piccoli: essi mi richiedono molto pensiero, molto intelletto".⁷⁹ L'alta cura messa nella realizzazione di queste opere si esprime anche nell'attenzione alla scelta delle cornici. I due dipinti sono custoditi all'interno di cornici a tabernacolo di stile⁸⁰ quattrocentesco. In *Senza titolo*, del 1980, la cornice di legno è impreziosita da decorazioni a intaglio, essa ostenta la sua bellezza d'un'altra epoca, evocativa anche dello stretto rapporto formale che vi era con l'architettura. Ma, anche se stilisticamente ci parla del passato, essa sembra ben corrispondere al linguaggio pittorico dell'opera. Tra il quadro e la sua cornice agisce uno scambio sia estetico che concettuale. Subito si percepisce, infatti,

⁷⁹ Papanoni Demetrio, *Il Corpo parlante dell'arte*, Castelvevchi, Roma 1997, pp. 10-11.

⁸⁰ Sappiamo che le opere sono fin dall'inizio apparse all'interno delle cornici.

come la tela stia bene all'interno della cornice quattrocentesca. La distanza nella cultura artistica tra il quadro e la cornice sembra annullarsi. In altre parole, il legame estetico è così forte che il lavoro artistico deve essere osservato e valutato unitamente alla cornice. Il legame concettuale tra il quadro e la cornice si stabilisce invece su un comune senso di sacralità. La cornice a tabernacolo conteneva per lo più rappresentazioni di soggetti sacri, ora che Paladino la usa per le sue figure in un certo senso "astratte" essa è in grado di trasmettere sacralità all'opera. Questi quadri piccoli diventano così delle icone laiche anche grazie alla cornice a tabernacolo.

Troviamo ugualmente lo stesso forte legame estetico-concettuale tra il quadro e la cornice, però in quest'opera l'artista interviene pittoricamente sulla cornice. Sulle fasce laterali e lungo i lati orizzontali si notano appoggi di colore (blu e giallo) ora informi ora definenti segni. Il colore non è adoperato per nascondere gli intagli della cornice, ma steso con poca densità di materia cromatica. Inoltre nella parte inferiore della tela la pittura trapassa in rilievo, figurando una maschera che si sovrappone alla cornice. Si crea così una continuità plastico-pittorica tra il quadro e la sua cornice, un'unione indissolubile.

Osserviamo anche altre casi nei quali l'artista impiega tipologie di cornici di altre epoche (figg. 146, 147, 148, 149). In *Le Tane di Napoli*, del 1983, e in *Hotel B*, del 1987, l'artista applica sulla superficie dipinta degli oggetti tridimensionali che si sovrappongono alle cornici.

In *Ué*, del 1989, il legame tra la tela e la cornice è dato dal colore; infatti sulla superficie della tela compare una marcata striscia bianca che, dopo aver curvato sopra un corpo tridimensionale di ferro nel mezzo del quadro, si sovrappone alla cornice a destra e a sinistra. Anche in *Senza titolo*, del 1992, sono visibili alcune spesse pennellate bianche lungo i lati della cornice: non proseguono sulla superficie della tela, tuttavia sono proprio le pennellate sulla cornice che, ricollegandosi al bianco del volto raffigurato sul fondo rosso della tela, donano equilibrio all'intera composizione. Infatti la testa bianca, se guardata neutralizzando la cornice, sembra dissolversi nel colore rosso; osservando invece la tela nel suo essere dentro la cornice, la testa umana emerge imponendosi sul colore rosso che fa da sfondo.

Anche in altri dipinti l'artista interviene con il colore sulla cornice, unendo così il soggetto alla sua struttura di delimitazione (figg. 150, 151, 152).

Quando Paladino è impegnato nella realizzazione di temi che si sviluppano su più tele, usa la cornice per creare il legame tra esse. Attraverso la cornice le incatena concettualmente. Si osservino queste due opere (figg. 153, 154). Fanno parte di un "polittico" composto da sei tele. Il tema è la figura teatrale di Pulcinella. Le tele hanno lo stesso formato rettangolare e le cornici sono le medesime. Si tratta di cornici a modulo piatto, poco ampie e tinte di verde. L'artista invade col colore anche parte delle cornici. Vediamo il colore fuoriuscire dal bordo delle tele e coprire in alcune zone le cornici. In questo modo Paladino unisce ogni tela alla sua cornice specifica. Abbiamo, dunque, due tipi di legami. Un legame che si genera tra le sei opere e uno tra ogni singola opera e la sua rispettiva cornice.

In altre occasioni Paladino affida soltanto alla struttura della cornice il compito di unire le tele che compongono un polittico. È il caso di quattro opere che rappresentano le quattro stagioni (figg. 155, 156, 157, 158).

Il tema delle quattro stagioni è già un argomento che si riconduce da solo all'idea unitaria del tempo e quindi in grado di indicare all'osservatore che le quattro opere, anche se osservate separatamente, vanno interpretate insieme. Paladino sceglie di adoperare la stessa struttura di cornice intorno alle quattro tele per rafforzare l'unione concettuale dell'argomento presentato. Ancora una volta la cornice rafforza le intenzioni espressive dell'artista.

Infine, possiamo osservare che vi sono dei lavori di Paladino che propongono un uso molto particolare della struttura della cornice. Vediamone un esempio. *Senza titolo*, del 1992 (fig. 159), è un dipinto collocato all'interno di una struttura di legno che fa da cornice, ma entro cui il dipinto può essere chiuso, come la pagina di un libro. Sembra di osservare un libro dalla coperta rigida aperta. Si notano anche le cerniere che, oltre a trattenere la coperta di legno alla cornice, rivelano il meccanismo di funzionamento del quadro-libro.

Fin dall'antichità il quadro era concepito come una finestra aperta sul mondo, dove la cornice indicava il limite fisico tra la realtà e la finzione pittorica. La cornice aveva dunque la funzione di separare il quadro dall'ambiente circostante soprattutto perché il linguaggio dei dipinti imitava le cose oggettive illudendo della loro presenza. Il linguaggio di Paladino, al contrario, non vuole ingannare l'occhio dell'osservatore e questo suo lavoro suggerisce di esser guardato diversamente da un quadro tradizionale. Il linguaggio che compone l'immagine pittorica già rende autonomo il lavoro in rapporto a ciò che è fuori e la cornice del quadro-libro invita a meditare sull'icona, custodita come qualcosa che mette in contatto con un contenuto metafisico.

Concludendo, si è visto l'uso particolare che gli artisti della Transavanguardia fanno della cornice. Attraverso l'analisi di alcuni esempi si è giunti a comprendere l'uso delle cornici decorative adoperate in prevalenza da Sandro Chia; la scelta di usare delle cornici spaziali, simbolico-decorative da parte di Francesco Clemente; le cornici poetiche usate da Enzo Cucchi; la rinuncia a utilizzare delle tradizionali cornici e l'uso, invece, di cornici architettoniche proposto da Nicola De Maria; infine si è riflettuto sullo svariato uso che Paladino fa della cornice. È facile intuire che è impossibile analizzare tutte le soluzioni che ogni artista adotta per ogni singola opera. Tuttavia, dopo aver fornito un'idea generale sulle cornici scelte e preferite dai transavanguardisti e prima di cercare di rintracciare, per quanto è possibile, le fonti storiche dalle quali gli artisti hanno dedotto un rapporto così particolare tra il proprio linguaggio e la cornice, è utile fornire una breve panoramica delle cornici usate nella storia dell'arte, dall'antichità fino al XX secolo.

*Il mostro, in origine, stava al centro,
al centro della terra e del cielo,
là dove sgorgano le acque.
Quando il mostro fu ucciso dall'eroe,
il suo corpo smembrato migrò
e si ricompose ai quattro angoli del mondo.
Poi cinse il mondo in un cerchio, di squame e di acque.
Era il margine composito del tutto.
Era la cornice.
Che la cornice fosse il luogo del mostro
lo sapevano anche gli artefici delle cornici barocche:
ben più intricate, ben più folte, ben più arcaiche di tutti gli idilli che
racchiudevano - e forse, un giorno, avrebbero soffocato.
Poi venne il momento in cui non si vollero più le cornici.
I musei ospitarono quadri senza cornici,
che sembravano spogliati.
La cornice non è l'antiquato, ma il remoto.
Scomparsa la cornice, il mostro perde la sua ultima dimora.
E torna a vagare, ovunque.*

Roberto Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, 1981

*“Molto spesso la gente non capisce
il significato di spazio.
Pensano sia qualcosa di vuoto.
Ma lo spazio ha un ruolo vitale
nella nostra esistenza.
Lo spazio ha atmosfera
e quello che ci metti dentro
colorerà i tuoi pensieri
e le tue consapevolezze”.*

Louise Nevelson

CAPITOLO II

Breve storia della cornice

a) Dall'antichità fino al XVIII secolo

2.1 LA CORNICE NEL MONDO ANTICO

La cornice compare fin dall'antichità: “le origini della cornice sono da rintracciare nella necessità di delimitare un'immagine in rapporto a ciò che la circonda; delimitarla e di conseguenza anche evidenziarla rispetto allo spazio circostante in cui si trova”.¹ Bisogna considerare, però, che le prime cornici non furono strutture esterne a figure bidimensionali, ma un insieme di linee a ridosso di immagini scolpite nella pietra. La più antica testimonianza riguardo all'uso di una struttura di incorniciatura risale all'inizio dell'età del bronzo (3000 a.C. ca.) e si trova in Svezia, nella città di Kivik.² Si tratta delle decorazioni della *Stele di Kivik*,³ (fig. 160).

Nella tomba del Re si trovano otto lastre di pietra incise collocate l'una al fianco dell'altra, (fig. 160a). Le lastre sono numerate da uno a otto. Esaminiamone alcune (figg. 160b, 160c, 160d, 160e, 160f). Le immagini⁴ mostrano sia la tomba per intero che singolarmente le lastre incise. Si vede molto bene che tutte le otto lastre presentano delle rappresentazioni sia figurative sia astratte, racchiuse entro cornici. Sulla settima lastra è stato scolpito un rettangolo all'interno del quale è inserita una scena composta da uomini e animali. In alto a destra si vede la figura di un uomo su un carro con ruote trainato da due cavalli. Sotto al carro compaiono due animali, forse un cane con una balena o un cervo. Nell'angolo in alto, ma a sinistra, si osservano quattro

¹ M. L. Papini, *La cornice: procedimenti esecutivi ed evoluzione tipologica*, in AA.VV., *Preparazione e finitura delle opere pittoriche. Materiali e metodi*, a cura di C. Maltese, Mursia ed., Milano 1993, p. 181.

² La Tomba del re di Kivik è situata nella parte est della Svezia nella città di Kivik. La grotta risale al 3000 a. C. e fu scoperta nel 1748 da due contadini. Per approfondimenti sul sito archeologico, si suggerisce di consultare il testo realizzato da: ATA (Antiquarian-Topographical Archives), *The Kivik Grave*, Centraltryckeriet AB, Borås 1992.

³ http://www.raa.se/cms/extern/en/places_to_visit/our_historical_sites/the_king_s_grave.html

⁴ Si ringrazia la Dott.ssa Catrin Rigefalk del Riksantikvarieämbetet dell'Archivio topografico di Stoccolma per la collaborazione assicurata nel reperire il materiale fotografico e le informazioni circa la tomba del Re a Kivik. Per ulteriori approfondimenti si rinvia al sito: <http://www.illustrata.com/pages/skaneo/kivik/kivik.html>

persone che parlano tra di loro. Infine, nella parte bassa della lastra, allineati uno al fianco dell'altro, compaiono delle sagome di animali e di uomini. La figura a sinistra con le braccia alzate è probabilmente il defunto, seguito da otto immagini che potrebbero essere sagome di uccelli. Tutta questa scena è inserita all'interno di un rettangolo, anch'esso inciso nella pietra. È proprio questa forma geometrica a incorniciare la scena, a valere dunque come cornice della rappresentazione.

È interessante riflettere sulla necessità che ha indotto l'autore primitivo a ritagliare uno spazio ben delineato sulla lastra di pietra, creando in tal modo una cornice alla sua scena. In altre parole, chi ha inciso la scena ha avvertito il bisogno di inserire le figure all'interno di una forma. Il ruolo svolto dalla linea-cornice è quello di evidenziare ed isolare ogni scena rispetto alle altre.

Anche la terza lastra mostra un'incisione, una linea-cornice; all'interno della linea-cornice l'autore ha suddiviso lo spazio in tre zone formando tre rettangoli. Nel primo riquadro in alto sono contenuti due sagome di cavalli entrambi direzionati verso sinistra. Nel riquadro mediano compaiono dei disegni geometrici a zig-zag, e nel riquadro inferiore vengono ripetute le figure di due cavalli, uno rivolto verso destra e l'altro verso sinistra. Anche la quarta lastra di pietra presenta le stesse caratteristiche delle altre: disegni di forme geometriche come il cerchio e linee astratte inserite dentro una linea-cornice incisa nella pietra. Osservando per intero la tomba è possibile notare che tutte le otto scene sono inserite in linee-cornici. Potremmo dire che le immagini incise formano nell'insieme un polittico. Infatti, così come davanti a un polittico medievale o rinascimentale l'osservatore è invitato dalla struttura della cornice a comprendere che il soggetto si svolge su più pannelli, così l'artista primitivo attraverso le linee-cornici visualizza l'unità della sua rappresentazione.

L'inserimento di figure o di iscrizioni in incorniciature analoghe, ma dipinte, si ritrova in civiltà antiche, come quella egizia e quella cretese.⁵ Basti pensare, ad esempio, ai geroglifici. Spesso il carattere di scrittura ideografica si presenta racchiuso in sagome geometriche disegnate

⁵ Per altri esempi cfr., Ehlich W., *Bild und Rahmen im Altertum*, E. A. Seemann, Leipzig 1954.

sulle pareti. Le sagome dipinte diventano cornici che racchiudono tutti quegli elementi che compongono la frase comunicata con i caratteri grafici della scrittura. In altre parole, anche in questo caso le cornici dipinte hanno uno scopo pratico, ovvero, raccogliere tutti quei segni che devono essere coordinati tra di loro per formare sensatamente il concetto che si vuole far leggere (fig. 161).

Le prime tipologie di cornici usate sono state delle linee di demarcazione per circoscrivere una zona nella quale inserire sia immagini che iscrizioni. Il ruolo attribuito alle prime cornici rispondeva verosimilmente più a un'esigenza pratica che a soddisfare un gusto estetico; tuttavia, come si è visto, esse erano in grado di migliorare la sintassi visiva delle raffigurazioni. La cornice ha dunque attinenza con il mondo della storia dell'arte, ma la nozione di cornice ha un'estensione maggiore e riguarda più generalmente il comportamento dell'essere umano.

L'istinto dell'uomo è profondamente legato alla funzione della cornice, al ruolo di demarcazione che questa interpreta. L'uomo è un essere socievole e "programmato" per intrattenere relazioni con altri uomini, ma come ricorda Braudel "tende a vivere all'interno di uno spazio chiuso, limitato. Ha bisogno di avere attorno a sé una barriera che delimiti lo spazio che ha occupato, lo separi e lo protegga".⁶ All'interno della comunità nella quale vive, per consentirsi di mantenere una relazione armoniosa con gli altri esseri viventi, si dà delle regole. Chiunque infranga le regole viene espulso dal clan d'appartenenza. Possiamo intendere le regole come delle *cornici sociali* che permettono all'uomo di vivere all'interno di una comunità. Fuori delle regole, ovvero fuori della cornice, non c'è armonia, ma isolamento. La cornice svolge la funzione di isolare e al tempo stesso di unire⁷; isola dal mondo esterno ciò che contiene, ma al tempo stesso unisce nel suo interno le parti che trattiene nei suoi confini.⁸

⁶ F. Braudel, *L'identità della Francia. Spazio e storia*, Il Saggiatore, Milano 1988, p. 301.

⁷ Cfr., G. Simmel, *La cornice del quadro*, in *I Percorsi delle forme. I testi e le teorie*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Mondadori, Milano 1997, pp. 208-217.

⁸ Cfr., P. Zanini, *Significato del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Mondadori ed., Milano 1997.

L'aspirazione di un gruppo è anche quella di acquisire il potere su altri gruppi. Ecco, dunque, che per la nascita di nuova società, più complessa, è necessario lo scontro⁹ tra due società.¹⁰ Lo scontro tra diverse società avviene tramite battaglie ed è, in sostanza, uno scontro tra cornici differenti. È attraverso questi conflitti tra cornici che avvengono arricchimenti culturali e sociali.¹¹ In seguito al conflitto, che presuppone l'abbattimento delle rispettive cornici sociali delle due comunità in lotta, si genera un nuovo gruppo sociale.¹² Iniziando così un nuovo percorso, la nascente comunità, per mantenere la propria stabilità, si darà nuove leggi da rispettare, ovvero nuovi limiti invalicabili, nuove cornici.

È evidente, anche attraverso questo rapido discorso, che la cornice è un concetto complesso, un argomento ambiguo che offre ampie riflessioni all'indagine sia nel campo artistico, che in quello filosofico, antropologico e delle scienze sociali.

Ritornando alla nostra analisi storica sulle varie tipologie di cornici usate nei secoli e concludendo questo discorso è utile ricordare che, secondo molti pareri, il primo gesto artistico prodotto dall'uomo è stato la creazione di un contorno, in sostanza di una cornice. A tale proposito, ricorda, infatti, Plinio il Vecchio che la prima forma di disegno che la storia ricorda riguarda esattamente una linea di contorno: “sugli inizi della pittura regna grande incertezza,....,

⁹ Cfr., K. R. Popper, *Il mito della cornice*, Il Mulino ed., Bologna 1994, p. 63: “Ciò che intendo può essere sintetizzato nella tesi secondo cui la nostra civiltà occidentale è l'esito di uno scontro o confronto tra culture diverse, e perciò di uno scontro o confronto tra cornici differenti”.

¹⁰ Cfr., K. R. Popper, *op. cit.*, p. 80: “Le prigioni di cui parlo sono le cornici, e chi non ama restarsene recluso si opporrà al loro mito. Poiché ciò gli assicura l'opportunità di scoprire le sue insospettite catene, di romperle e perciò di trascendere se stesso, sarà felice di discutere con chi proviene da un mondo diverso, da un'altra cornice, sebbene evadere dalla propria prigione non sia certo questione di *routine*: non può essere che il risultato di uno sforzo critico e creativo”.

¹¹ Cfr., K. R. Popper, *op. cit.*, p. 63: “Ciò che intendo può essere sintetizzato nella tesi secondo cui la nostra civiltà occidentale è l'esito di uno scontro o confronto tra culture diverse, e perciò di uno scontro o confronto tra cornici differenti”.

¹² Cfr., K. R. Popper, *op. cit.*, p. 91: “[...] le cornici possono trasformarsi in barriere e persino in prigioni; ma proprio come una lingua straniera, una cornice concettuale a noi estranea non è un limite invalicabile: possiamo superarlo, così come forziamo la nostra stessa cornice, la nostra stessa prigione. Spezzare la barriera di una lingua è difficile, ma merita i nostri sforzi, e con ogni probabilità ci ripagherà sia allargando i nostri orizzonti intellettuali, sia assicurandoci piacere. Infrangere la barriera di una cornice ha lo stesso significato. Un tale tipo di trascinamento rappresenta per noi una scoperta. Ha consentito passi avanti alla scienza e può farlo ancora”.

tutti però concordano nel dire che nacque dall'uso di contornare l'ombra umana con una linea. Pertanto la prima pittura fu così".¹³

Composta da semplici linee che formano delle riquadrature, la cornice diventa più elaborata quando si raffina l'abilità architettonica della civiltà umana. Infatti, molti elementi che si ritrovano inseriti nelle cornici prendono a modello le strutture architettoniche, soprattutto quelle derivate dal tempio: come il frontone, la trabeazione, i pilastri o le colonne.¹⁴ Queste forme architettoniche vengono sia dipinte e inserite negli affreschi che scolpite a tutto tondo intorno agli affreschi. Esempi più "recenti" di questo uso di cornici possono essere rintracciati negli scavi di Pompei (figg.162, 163, 163a).

Nella prima immagine (fig.162) è visibile l'uso di una cornice architettonica che racchiude un affresco che raffigura la divinità dei Lari. La cornice ha una forma ad edicola. Essa è composta da due colonne con capitelli laterali. Le colonne poggiano su uno stilobate e sorreggono una trabeazione. Su quest'ultima poggia un frontone il cui timpano racchiude degli elementi decorativi. In definitiva la cornice che circonda l'affresco riproduce in formato ridotto l'architettura di un tempio. Le due immagini successive (figg.163, 163a) mostrano da due diverse angolazioni la visione di un *thermopolium* di Pompei. La curiosità sta nel notare alla fine del bancone l'affresco di un larario presentato all'interno di una cornice architettonica dipinta. Infatti quest'ultima, come l'immagine precedente, ripropone fedelmente la struttura di un tempio, ma questa volta, l'immagine è affrescata. È utile riflettere che sia la cornice architettonica scolpita quanto quella dipinta racchiude un'immagine sacra. In entrambi i casi proposti, infatti, le cornici esibiscono la divinità dei Lari, divinità custode della casa. Usare per la struttura delle cornici caratteristiche architettoniche prese dal tempio sacro ha dunque suggerito il soggetto destinato ad essere incorniciato. Come il tempio era dedicato alle divinità, allo stesso modo le prime cornici architettoniche, dipinte o scolpite, contenevano immagini di figure divine o di defunti. In sostanza, l'incorniciatura aveva il compito di ritagliare uno spazio in memoria di

¹³ Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, libro XXXV.

¹⁴ Cfr., Ehlich W., *op. cit.*; Moscati S., *La stele di Sulcis. Caratteri e confronti*, C.N.R., Roma 1986.

qualcosa considerato nella società del tempo come un soggetto sacro. Le cornici intorno alle immagini avevano, dunque, il compito di dare risalto alle personalità inquadrare per rivolgere a queste attenzione e preghiere.

Possiamo concludere dicendo che le prime cornici adoperate sono nate in corrispondenza con i soggetti da inquadrare. Ovvero, nella prima fase dell'impiego delle cornici, queste, caratterizzate da semplici forme geometriche e da strutture architettoniche essenziali, venivano composte ora dipinte, ora scolpite, ora incise, “contestualmente alla raffigurazione”.¹⁵

Il primo esempio di una cornice intesa come una struttura autonoma, ovvero separata materialmente dall'immagine, risale al IV secolo a. C. e lo si trova in Grecia. Si tratta della cornice a “otto punte”.

La struttura della cornice a “otto punte” consiste in una cornice composta da quattro assi di legno “predisposte con delle fessure per incastrarsi l'una nell'altra nei quattro angoli”.¹⁶ Nel punto in cui si incrociano le quattro assi vengono lasciate libere le otto terminazioni che danno il nome alla tipologia della cornice¹⁷ (fig. 164). All'interno della forma geometrica quadrata o rettangolare che deriva dall'assemblaggio delle quattro assi in legno viene inserita la tavola dipinta. Molto probabilmente la cornice a “otto punte” è nata con l'affermarsi della pittura su tavola. Una necessità pratica, dunque, ha fatto nascere questa tipologia. Infatti, due erano i problemi da risolvere con la realizzazione dei dipinti su tavola. Per primo si doveva pensare a come trasportare le opere, e in secondo luogo si doveva trovare una soluzione per trattenere unite le svariate parti di legno che compongono le opere di ampie dimensioni. Così, sia per consentire il trasporto delle tavole, quanto per tenere unite le aste di legno, la cornice a “otto punte” è risultata la sagoma più funzionale come “sostegno tecnico al supporto dipinto”.¹⁸

Questa tipologia di cornice si è diffusa ampiamente nell'antichità greco-romana.

¹⁵ M. L. Papini, *op. cit.*, p. 182.

¹⁶ *Ivi*, p. 183.

¹⁷ Il termine di “cornice a otto punte” è la traduzione del termine tedesco *achteckig* usato dall'autore nel suo dettagliato libro sulla cornice: cfr., W. Ehlich., *op. cit.*, p. 104.

¹⁸ *Ivi*, p. 182.

Possiamo osservare molte immagini,¹⁹ risalenti al passato, in cui è visibile l'impiego della tipologia della cornice a "otto punte"(figg. 165, 166, 167, 168, 169, 170).

Pur appartenendo al mondo antico, nella produzione di alcuni artisti contemporanei è possibile notare l'impiego della struttura antica della cornice a "otto punte". È il caso di alcune opere di Jean-Michel Basquiat²⁰ (figg. 171, 172, 173, 174, 175, 177, 178). Si potrebbe continuare ad inserire altre immagini in cui è evidente l'uso della cornice a "otto punte" da parte del "randagio di Brooklyn".²¹ Il giovane artista usa spesso la tipologia arcaica di incorniciatura forse perché, istintivamente, la sente più vicina al suo linguaggio anch'esso primitivo e infantile. Il linguaggio di Basquiat è composto dal colore, dal gesto, da parole, da segni indecifrabili, da simboli presi dal codice di comunicazione della pubblicità e dei fumetti, ma anche da testi di canzoni, quindi dalla musica. Tutti questi elementi vengono combinati tra di loro e danno vita a un modo di esprimersi che lo stesso artista definisce *primitivo*.²² Primitivo perché istintivo, privo di concetti corrotti indotti dalla società occidentale incentrata sul potere politico e sociale dei bianchi sui negri.²³

Basquiat amava frequentare musei e leggere libri di storia dell'arte, ed è stato sempre interessato allo studio dell'arte africana.²⁴ La cornice a "otto punte" è talmente usata dal giovane

¹⁹ Le immagini sono tratte dall'unico testo dettagliato e esistente sulla evoluzione tipologica della cornice antica, pubblicato per la prima volta nel 1950 e poi ristampato, cfr. W. Ehlich, *Bild und Rahmen im Altertum*, E. A. Seemann, Leipzig 1954. Le immagini che lo studioso fornisce sono una preziosissima testimonianza. Purtroppo nel testo non sempre le didascalie sono dettagliate. Al contrario, esse sono lacunose nell'indicare la collocazione attuale delle opere, l'epoca di produzione e la loro dimensione. Per tale ragione anche le indicazioni fornite nella nostra ricerca sono forzatamente incomplete.

²⁰ Jean-Michel Basquiat è nato a Brooklyn il 22 dicembre del 1960. Insieme a K. Haring è stato protagonista del graffitismo statunitense. La sua carriera si apre a New York con una serie di graffiti su muro siglati SAMO (Same Old Shit). Dai primi anni Ottanta abbandona l'uso di supporti generici per passare alla tela, sollecitato indubbiamente dalla collaborazione e amicizia con A. Warhol e F. Clemente. Muore il 12 agosto nel suo appartamento per un'intossicazione da stupefacenti, a ventisette anni.

²¹ G. Mercurio, *Basquiat*, Giunti ed., Firenze 2006, p. 46.

²² Dice J.-M. Basquiat: "Guardate *io stesso* sono un primitivo, più di quanto avreste mai potuto sognare voi – "un ragazzo di New York", un primitivo urbano, proprio come voi siete tutti 'primitivisti' urbani – per cui la lavagna che desideravate cancellare rivolgendovi alla *sauvagerie* arcaica non può essere una mia preoccupazione (in parte grazie a voi); il mio mondo, e quindi la mia arte, è, *in partenza*, tras-realistica e post-metafisica, in essa i gesti – quelli artistici in primo luogo – hanno significato solo nell'immediatezza del loro contesto", in F. Pellizzi, *Jean-Michel Basquiat contro il muro*, in *Jean-Michel Basquiat. Fantasma da scacciare*, a cura di Oliver Berggruen, Fondazione Memmo, Roma, 2 ottobre 2008 – 1 febbraio 2009, Skira ed., Milano 2008, pp. 36-37.

²³ Cfr., L. Emmerling, *Basquiat*, Taschen ed., Köln 2007.

²⁴ La cornice a "otto punte", come si è detto, è una tipologia molto antica. Non è possibile escludere che tale struttura sia presente anche nell'artigiano africano del passato e che per qualche motivo, durante magari alcuni

artista che non è possibile pensare ad una accidentalità fortuita rintracciabile nella sua produzione. È del tutto lecito pensare che il pittore abbia incrociato in qualche studio o abbia visto da qualche parte questo tipo di incorniciatura.

La cornice a “otto punte” spesso era dotata di due ante di legno laterali con cerniere. Era possibile chiudere le ante e quindi nascondere il dipinto. La funzione delle ante apribili era, però, legata a una questione pratica. Infatti le ante impedivano alla polvere, alla luce o ad accidentali urti di creare dei danni alle opere. Esempi di questa tipologia di cornici li troviamo negli affreschi della Villa della Farnesina a Roma (figg. 178, 179).

Lo studioso W. Ehlich²⁵ ipotizza un'affinità tra la struttura della cornice a “otto punte” con ante lignee e il telaio delle finestre.²⁶ Prima di tutto, scrive il maggiore studioso della tipologia della cornice arcaica, bisogna ricordare che nell'antichità le finestre non erano dotate di vetri intelaiati fissati nel legno a causa dell'elevato costo di una simile rifinitura. Le prime finestre consistevano in semplici strutture di legno apribili. Di conseguenza, si deduce che le ante delle finestre avevano una struttura comune con quella delle cornici a “otto punte” provviste di pannelli laterali. Oltre a questa matrice tecnica comune tra la finestra e la cornice risalente ai tempi antichi, è possibile trovare un'ulteriore affinità di tipo concettuale tra le due strutture valida ancora oggi. Come la finestra, la cornice permette allo sguardo di passare dall'interno all'esterno. Il parallelo tra la finestra e la cornice è un confronto concettuale, dunque, e strutturale. Tale confronto è riproposto anche in altre epoche, come, ad esempio, nel

soggiorni in Africa che l'artista ha effettuato, Basquiat abbia avuto modo di vederne qualche esemplare. È utile e curioso sapere che la cornice a “otto punte” è attualmente una tipologia presente nel mercato delle cornici, la si può facilmente trovare e, dunque, acquistare nei grandi magazzini del fai-da-te.

²⁵ Cfr., W. Ehlich, *op. cit.*, 1950, p. 105.

²⁶ In italiano il termine *cornice* si indica anche il telaio delle finestre o delle porte. Anche in altre espressioni linguistiche troviamo la medesima, non casuale, coincidenza. Ad esempio in inglese *frame*; in francese *cadre*; in spagnolo *marco*; in tedesco *Rahmen*; in portoghese *moldura*. Quest'osservazione conferma quanta affinità c'è tra la cornice e la finestra.

Rinascimento da Leon Battista Alberti. A tale proposito ricorda l'architetto italiano che il dipinto va considerato come "una finestra aperta sul mondo".²⁷

Un'ulteriore considerazione è necessaria e riguarda le cornici dei ritratti del Fayūm. In questa città del basso Egitto sono state ritrovate al posto delle maschere funerarie una serie di tavole di legno dipinte a tempera, ad encausto o su tela applicata alla tavola. Intorno alla metà del I secolo d. C., per tutto il II secolo e gran parte del III, infatti, ebbe inizio nell'Egitto romano l'usanza di applicare sul volto del defunto mummificato l'immagine del suo ritratto da vivo. Questi dipinti con molta probabilità venivano realizzati quando le persone erano ancora in vita e conservati nelle abitazioni. Alla morte dell'interessato le opere venivano posizionate sul volto del defunto imbalsamato. Alcune di queste tavole sono giunte fino a noi e documentano l'alta capacità realistica raggiunta nella ritrattistica in tarda epoca romana (figg. 180, 181). Il formato delle tavole è rettangolare e posizionato in senso verticale sul lato breve. Le tavole hanno gli angoli superiori tondeggianti. La cosa più interessante, però, è che alcune di queste opere sono ancora corredate di cornici. Le cornici seguivano tutto il perimetro delle tavole, tranne che sul quarto lato inferiore, ovvero in corrispondenza del collo. Per la particolare sagoma sono dette anche cornici a "ferro di cavallo"²⁸ (figg. 182, 183, 184).²⁹ Il materiale che componeva le cornici era spesso l'oro. Queste fasce metalliche presentano delle decorazioni a fascia continua lungo tutta la bordura con motivi simbolici a carattere religioso, come tralci di vite e grappoli d'uva, o semplici motivi ornamentali. Senza dubbio le cornici avevano prima di tutto il compito di tenere unite le tavole sulle quali era raffigurato il volto del personaggio. Al tempo stesso, però, le cornici avevano anche una funzione, potremmo dire, più astratta. Ovvero, alle cornici veniva dato il compito di mettere in risalto il viso del defunto rispetto a tutto il resto del corpo. Ciò significa che il volto era considerato come la parte del corpo più significativa della persona.

²⁷ L. Battista Alberti, *De Pictura*, in *Opere volgari*, (1435), a cura di C. Grayson, Laterza, Bari 1973, I, 19, p. 36: "dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto".

²⁸ Cfr., M. L. Papini, *La cornice: procedimenti esecutivi ed evoluzione tipologica*, in AA.VV., *op. cit.*, p. 185.

²⁹ Per ulteriori esempi si rinvia al testo di W. Ehlich, *op. cit.*, pp. 249-251.

Tuttavia, il volto non doveva sembrare separato dal corpo della persona defunta. Infatti, se la cornice avesse circoscritto tutta la tavola il ritratto sarebbe apparso diviso dal corpo, proprio quello che si voleva evitare. Ecco spiegata l'assenza della cornice lungo il lato breve inferiore. Inoltre, mancando questa porzione di cornice era possibile inserire il lato privo di incorniciatura "tra le fasce all'altezza del collo, così da dare anche un'impressione di naturale continuità tra le sembianze ritratte e il resto del corpo".³⁰ Già si era capito il naturale ruolo isolante svolto dalla cornice.

2.2 LA CORNICE NEL MEDIOEVO

Nel IV e nel V secolo d.C. si afferma il culto delle icone. Le icone nascono nel periodo proto-cristiano probabilmente a Bisanzio.³¹ La produzione delle icone continuò nelle regioni orientali, soprattutto in Russia, fino al XVIII secolo. Le icone sono delle immagini dipinte su tavole lignee raffiguranti scene e soggetti sacri. La produzione delle icone maggiormente ebbe luogo nelle regioni orientali del Cristianesimo. La loro diffusione fu massiccia nelle chiese di culto cristiano orientali e avvenne, maggiormente, dal V secolo fino ai primi decenni del VIII secolo. "L'icona, in quanto immagine di culto, non era concepita come semplice rappresentazione del ritratto della Vergine o dei Santi, bensì come teofania, come emanazione del suo modello: la divinità stessa presente in effigie".³² Il fedele prostrandosi davanti all'immagine entrava in contatto diretto con il mondo divino. A questo punto diventa fondamentale la presenza della cornice intorno alle icone per dividere la sfera sacra, propria della divinità, dalla zona umana propria del credente. In altre parole, la cornice serve per distinguere il soggetto divino dall'ambiente quotidiano, ovvero "il piano umano da quello divino".³³ Oltre ad adempiere a questo compito, la cornice serve anche per proteggere le immagini sacre dalla

³⁰ M. L. Papini, *La cornice: procedimenti esecutivi ed evoluzione tipologica*, in AA.VV., *op. cit.*, p. 185.

³¹ Cfr. *Ad vocem: Icona*, in Luigi Grassi, Mario Pepe, *Dizionario di Arte*, Utet, Torino 1995.

³² M. L. Papini, *La cornice: procedimenti esecutivi ed evoluzione tipologica*, in AA.VV., *op. cit.*, p. 188.

³³ *Ibidem*.

moltitudine dei fedeli che durante le preghiere, gli atti di devozione, le celebrazioni religiose o le processioni avrebbero potuto rovinarle.

Abbiamo relativamente pochi esemplari di icone originali giunti fino ad oggi. Tuttavia, questi rari esempi sono in grado di mostrare le icone provviste di cornici. Le cornici delle icone “erano costituite da quattro assi lignee scanalate all’interno; la tavola dipinta andava così a infilarsi dentro delle guide e veniva fissata mediante l’incastro delle quattro assi trasversali della cornice. In alcuni casi la cornice poteva essere fissata mediante chiodi, in legno o in metallo”.³⁴

L’esempio più antico di una cornice inchiodata si trova intorno all’icona del *Cristo in piedi*, datata tra il VI e il VII secolo, presso il Monastero di S. Caterina sul Monte Sinai.³⁵ Solitamente, ancor prima della cornice, una linea rossa delimita il perimetro delle icone (fig. 185). A volte può accadere che le linee rosse non coprano per intero tutto la zona perimetrale, ma solo alcune parti. Inoltre, in casi più rari, le linee intorno alle icone possono essere anche di color verde (fig. 186). Lungo queste fasce colorate è possibile trovare anche delle iscrizioni che riguardano il tema trattato. Pensando alle fasce rosse che avvolgono le icone sacre, quasi subito viene in mente di associare questa pratica alle decorazioni nelle catacombe. Le catacombe sono dei cimiteri sotterranei dislocati lungo le vie consolari all’esterno delle città romane. Il seppellimento dei defunti nelle catacombe smise come usanza di essere praticato all’incirca nel IV secolo, proprio quando ebbe inizio la produzione delle icone. Questa ‘strana’ coincidenza, porta doverosamente a proporre un confronto tra le decorazioni nei cimiteri sotterranei e l’uso di rifinire le icone con delle linee rosse di contorno, che diventano, così, delle linee-cornice delle scene sacre.

Come ho detto, le strisce rosse si ritrovano anche nelle catacombe, così come le strisce verde scuro. Infatti, come mostrano numerosi esempi (figg. 187, 188, 189, 190), le scene che decorano i cimiteri cristiani sotterranei appaiono inserite all’interno di cornici dipinte in rosso e/o in verde. È risaputo che nelle catacombe, a causa della scarsa luminosità, non si usavano molti colori per le decorazioni. L’uso di più colori era considerato uno spreco inutile. In conclusione, chi scrive

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ Cfr., W. Ehlich, *Bilderrahmen von der Antike bis zur Romanik*, Verlag der Kunst, Dresda 1979, p. 25.

ipotizza che dalle cornici in rosso che decoravano le pareti nelle catacombe potrebbe derivare l'uso di contornare le scene sacre delle icone con tinta rossa. Il paragone è sostenuto cronologicamente, esteticamente e anche concettualmente. Infatti, le cornici rosse sono usate per soggetti reputati sacri e le catacombe sono luoghi sacri come le icone sono immagini sacre.

La più antica icona con cornice originale che possiamo osservare in Italia si trova a Roma. L'immagine sacra rappresenta la *Madonna della Clemenza* ed è custodita nella Chiesa di Santa Maria in Trastevere. L'icona risale al secolo VIII (fig. 191). Al centro della tavola compare la Vergine seduta in trono con il piccolo Gesù adagiato sulle sue gambe. Ai lati della Vergine ci sono due angeli. Ai piedi del trono c'è, ma è poco riconoscibile, la figura di un pontefice in adorazione. L'immagine, come è evidente dalla foto, è molto danneggiata sia dalle ingiurie del tempo che per via di un incendio. L'icona è ritenuta acherotipa,³⁶ ossia un'opera eseguita da mano divina. Si racconta, infatti, che essa pose fine a una lunga carestia dopo che fu portata in processione il 2 novembre del 1659.³⁷ La cornice è “di legno, dipinta di rosso, con un'iscrizione in nero”.³⁸ La scritta, leggibile partendo dal bordo superiore destro, recita così: “Poiché Dio stesso si fece dal suo ventre...i principi degli angeli ristanno e stupiscono di Te che porti in grembo il Nato”.³⁹ La sagoma della cornice è “a sezione rettangolare, terminante a gola diritta sul lato rivolto verso il dipinto; il regolo trasversale inferiore della cornice è oggi andato perduto”.⁴⁰ Tuttavia, le quattro assi di legno che compongono la cornice sono di legno di castagno. Esse presentano delle scanalature dove è stata incassata l'immagine applicata sulla tavola di cipresso. Dunque, il dipinto “presupponeva un legamento perimetrale, entro una robusta cornice, che avesse, al suo interno, una sede per ricevere i bordi della tavola, lasciando una particolare scorrevolezza lungo i lati superiore ed inferiore, ove le assi si incastravano di testa

³⁶ Il De Locis Sanctis Martyrum molto probabilmente si riferisce a questa icona quando scrive: “est imago sanctae Mariae quae per se facta est”, ovvero “qui è l'immagine di Santa Maria che è stata fatta per suo tramite”.

³⁷ Per la storia dettagliata della chiesa si invita alla lettura di: *S. Maria in Trastevere*, a cura di C. Marchei, Silvana ed., Milano 1999.

³⁸ *Ivi*, p. 189.

³⁹ Traduzione e trascrizione di Carlo Bertelli. Cfr. C. Bertelli, *Osservazioni sulla tecnica*, in “Bollettino dell'Istituto centrale di restauro”, 1964, pp. 193-219.

⁴⁰ M. L. Papini, *La cornice: procedimenti esecutivi ed evoluzione tipologica*, in AA.VV., *op. cit.*, p. 189.

entro guide costruite nel senso della fibra”.⁴¹ Uno dei tanti restauri al quale è stata sottoposta l'icona ha rinvenuto sulla cornice i segni lasciati da vari chiodi. Con probabilità i chiodi sorreggevano un velo, forse di porpora, per coprire e proteggere l'immagine sacra: “questo velo, che si ricollega al culto e all'iconografia imperiale, doveva essere levato in occasioni determinate e l'apparizione subitanea della Vergine con il Figlio in Maestà tra gli angeli, doveva costituire una ripetizione visibile della più misteriosa teofania”.⁴²

Sempre a Roma abbiamo altri esempi⁴³ di icone in cornici originali, come l'icona di S. Maria Nova, nella chiesa omonima conosciuta anche come Santa Francesca Romana. L'icona risale al V secolo (fig. 192). L'icona era nascosta dietro a un dipinto ottocentesco. Secondo la tradizione l'immagine sacra fu portata a Roma dall'Oriente da Angelo Frangipane intorno al XII secolo. Nel 1950 i Monaci Benedettini di Monteoliveto, custodi della Basilica, diedero incarico al Prof. Pico Cellini di restaurare il dipinto dell'altare maggiore. Lo studioso subito si accorse che sotto al dipinto del secolo XIX di Pietro Tedeschi era nascosta un'icona antichissima. Così venne alla luce l'immagine della Madonna con in braccio Gesù bambino.⁴⁴ Oggi la vera icona è visibile in sacrestia e sull'altare maggiore è stata inserita una copia (fig. 193). Tuttavia, è utile osservare il punto preciso dove l'*Imago Antiqua* è stata collocata per svariati anni, ovvero sull'altare maggiore. Come si vede la riproduzione dell'immagine della Madonna appare attraverso una cornice/finestra, realizzata appositamente per ospitare l'icona.⁴⁵ Con molta probabilità le ante venivano aperte solo in specificate occasioni, consentendo ai fedeli la visione della venerata

⁴¹ Cfr., R. Carità, *La parchettatura del dipinto*, in “Bollettino dell'Istituto centrale del restauro”, 1964, nn. 41-44, pp. 33-35.

⁴² Cfr., C. Bertelli, *Osservazioni sulla tecnica*, in cit., p. 218.

⁴³ Altre icone antiche a Roma da ricordare sono l'icona di Santa Maria del Rosario della fine del VIII secolo e l'icona del Pantheon del 609 ca..

⁴⁴ Per ulteriori precisazioni si rinvia al testo: *Basilica di Santa Maria Nova, Santa Francesca Romana*, a cura dei PP. Benedettini Olivetani, MC grafica editoriale, Roma.

⁴⁵ Ogni qualvolta si vuole ritrovare la storia della costruzione di una chiesa antica è molto difficile avere notizie certe su come questa apparisse all'inizio della sua edificazione. Oggi la basilica di Santa Francesca Romana testimonia anche il tempo che è trascorso, dunque gli interventi che si sono susseguiti al suo interno e all'esterno hanno inevitabilmente cambiato il suo aspetto. Riguardo la cornice/finestra che presenta la Vergine con il Bambino sull'altare maggiore non si è riuscito ad avere notizie certe circa la sua realizzazione. Tuttavia, si ipotizza che la cornice/finestra sia stata eseguita intorno al XII secolo, periodo in cui l'icona giunse in Italia. A conferma di questa data è la notizia certa di un restauro che interessò la Basilica e della realizzazione, nello stesso periodo, dei mosaici dell'abside, proprio nelle vicinanze dell'immagine sacra.

immagine. Ritorna, dunque, l'idea del dipinto inserito in una cornice che possiede la medesima struttura della finestra. Come la finestra, anche la cornice/finestra permette all'osservatore di *vedere attraverso*, cioè di varcare con lo sguardo il telaio per godere dell'apparizione dall'immagine. È da notare che alcune zone della copia dell'immagine sacra sono – perché erano nella versione originale – rivestite con lamine d'oro, come lo sfondo alle spalle dei protagonisti, la corona in testa alla Vergine e le decorazione sui polsi del Bambino e della Madonna. Queste applicazioni d'oro servono per conferire all'immagine dipinta una certa regalità che solo il metallo prezioso riesce a trasmettere. Il rivestimento con metalli preziosi dell'immagine successivamente riguarderà anche la cornice. Infatti dal secolo XI in poi anche le cornici intorno alle icone vengono rivestite di lamine di metallo prezioso, come l'oro e l'argento. Un esempio di una cornice del genere è visibile attorno all'icona conservata nella Basilica di San Marco a Venezia, la *Madonna Nicopeia* del XII secolo (fig. 194).

Dal XIII secolo in poi vengono impiegate altre tipologie di cornici, come la cornice rettangolare e la cornice a cinque angoli e la cornice architettonica o gotica.

La cornice rettangolare prende tale denominazione dal suo formato. Tale tipologia è la più diffusa nel Medioevo. La cornice rettangolare presenta una sagoma molto semplice. Essa consiste in un bordo intorno ai dipinti realizzati su tavola. La bordura della cornice non viene applicata ma ricavata dalla tavola stessa. La tavola viene piallata “in modo da lasciare un bordo rialzato su tutto il perimetro della superficie”.⁴⁶ Un esempio di questa tipologia è visibile intorno a due opere di Coppo di Marcovaldo della seconda metà del XIII secolo: la *Madonna in trono* per la Chiesa dei Servi a Orvieto e la *Madonna col Bambino* della Chiesa dei Servi di Siena (figg. 195, 196). Le due opere hanno una cornice rettangolare simile; rappresentano lo stesso soggetto e, sono state realizzate in anni vicini, all'incirca intorno al 1260. Tuttavia, la prima cornice che circonda la *Madonna in trono* di Orvieto è diversa da quella di Siena. La prima tipologia di cornice rettangolare è composta da due fasce di legno unite tra di loro di diversa

⁴⁶ M. L. Papini, *La cornice: procedimenti esecutivi ed evoluzione tipologica*, in AA.VV., *op. cit.*, p. 192.

ampiezza e profondità. Una fascia, quella più esterna, ha un profilo completamente obliquo, l'altra, quella più interna, inizia con una parte piana, ma degrada verso la tavola. Dei chiodi fissano le due fasce di legno lungo il fianco esterno della tavola dipinta. Si creano così tre zone disponibili per le decorazioni. Infatti, ognuna delle tre parti è coperta da diverse motivi decorativi: “la fascia più esterna presenta un motivo a piccoli rombi e puntini su fondo dorato; quella centrale, un motivo nastriforme composto da foglie e viticci sui toni del rosso e del blu, è interrotta da piccole borchie a piramide; quella più interna è decorata ancora a piccoli rombi ma di colore più scuro”.⁴⁷ La cornice rettangolare della *Madonna col Bambino* di Siena manca del profilo collocato più all'esterno, dunque manca di una fascia decorativa. Inoltre, la cornice non è stata fissata a fianco della tavola dipinta, bensì appoggiata sopra. Sul lato inferiore della cornice è incisa la firma dell'artista e la data dell'opera, il 1261. Vi sono ancora molti dubbi riguardo alla datazione certa della tavola orvietana, tuttavia osservando la maggiore semplicità della struttura della cornice intorno alla Madonna di Siena è lecito pensare che sia stata eseguita prima di quella di Orvieto, che ha una cornice più elaborata.

Un primo esempio della tipologia pentagonale⁴⁸ è offerto da un'opera di Bonaventura Berlinghieri (fig.197). La cornice consiste in un semplice bordo di legno tagliato in obliquo verso il dipinto e applicato sulla tavola. Ci sono molte varianti riguardo ai motivi decorativi sulle fasce che compongono queste cornici; si osservino le opere di Duccio di Buoninsegna, Cimabue e Giotto (figg. 198, 199, 200, 201). È interessante notare che la fascia mediana della cornice a cinque angoli intorno alla *Maestà di Santa Trinita* di Cimabue e alla *Maestà* di Giotto è dipinta di rosso. Queste fasce colorate di rosso ricordano le linee rosse dipinte intorno alle icone bizantine. Sicuramente gli artisti italiani si sono serviti della cornice per trasmettere alle immagini la sacralità che è propria delle icone. Infatti, dipingendo la cornice di rosso il confronto con le icone è immediato. Tuttavia, bisogna ricordare che con Giotto e Cimabue siamo in un periodo storico diverso rispetto a quello in cui venivano prodotte le icone. Nella società

⁴⁷ Ivi, p. 193.

⁴⁸ W. Ehlich parla di *fünfeckform*, cfr., W. Ehlich, *op. cit.*, 1979, pp. 136-138.

trecentesca si era affermato, ormai, il ruolo dell'artista. Il pittore era considerato come un uomo capace, grazie alla sua abilità riconosciuta, di dare visibilità al divino per facilitare la comprensione delle sacre scritture da parte dei fedeli.⁴⁹ Ciò significa che le immagini della Maestà pur richiamandosi alle icone per via delle cornici dipinte di rosso non venivano più considerate come delle immagini sacre, cioè dipinte da Dio.⁵⁰ Ovviamente le immagini avevano ugualmente un alone di sacralità, ma questo era data dai soggetti di natura sacra rappresenti e dalle chiese dove solitamente le opere venivano esposte. In questo periodo l'ambiente assume un'importanza fondamentale per i dipinti, tanto che le cornici assumono la conformazione architettonica della chiesa. Questa tipologia di cornice è nota come cornice architettonica o gotica.

Le cornici architettoniche o gotiche sono strutture caratterizzate da una forma lignea molto elaborata. Si è già osservato il caso in epoca greco-romana di cornici scolpite che riproponevano motivi degli edifici classici, come il timpano e l'arco. Tuttavia, "è solo nel XIV che si afferma un tipo di cornice completamente strutturata su modelli architettonici".⁵¹ Vengono proposte un'infinità di varianti, ma rimane comune il concetto base che vede queste cornici come complesse strutture che imitano tutti i particolari dell'architettura gotica. Basta guardare la complessità d'esecuzione e la moltitudine dei dettagli per avvertire la bellezza di tali cornici, veri e propri edifici in miniatura (fig. 202). Il polittico di Andrea Vanni è custodito all'interno di una cornice architettonica di legno dorato che simula la struttura di una chiesa. La cornice, oltre ad essere un esempio di un raffinato lavoro di intaglio ligneo, ha il compito di trattenere unite le tre tavole che compongono il lavoro. Nella tavola centrale compare la Vergine con in braccio Gesù bambino. Nelle zone laterali si trovano dispiegati a destra e a sinistra una serie di santi. La

⁴⁹ Dante Alighieri spiega molto bene la nascita delle immagini figurative sacre. Secondo il poeta Dio ha dato l'abilità all'artista di rappresentare il divino per consentire al fedele di comprendere le sacre scritture. L'uomo ha bisogno di un intermediario per capire la parola di Dio. Tale figura viene incarnata dall'artista. Infatti, lì dove non arriva la parola, la scrittura, arriva l'immagine. Attraverso le immagini il fedele, soprattutto il fedele analfabeta, è in grado di comprendere il mistero divino. Scrive Dante nel Paradiso, Cielo I, canto IV, versetto 43/48: "Per questo la scrittura condiscende / a vostra facultate e piedi e mano / attribuisce a Dio, e altro intende; / e Santa Chiesa con aspetto umano / Gabriel e Michel vi rappresenta, / e l'altro che Tobia rifece sano".

⁵⁰ Cfr. E. Hausteijn-Bartsch, *Icône*, Taschen ed., Köln 2009.

⁵¹ M. L. Papini, *La cornice: procedimenti esecutivi ed evoluzione tipologica*, in AA.VV., *op. cit.*, p. 195.

cornice poggia su un basamento di legno diviso in vari settori. Ogni scomparto contiene delle scene sacre.

Sapendo che la collocazione delle tavole avviene sull'altare maggiore della chiesa, possiamo dire che entrando in un'architettura sacra medievale si può vedere “un'égglise dans l'égglise”⁵². La complessità della cornice architettonica risponde anche a un'ulteriore esigenza: quella di riuscire a mettere in evidenza l'immagine sacra che contiene. Un fedele quando entra in chiesa viene accolto immediatamente dalla vastità dell'edificio e il suo sguardo inizia a cercare un punto di riferimento sul quale concentrare la sua attenzione e le sue preghiere. La cornice architettonica sull'altare maggiore si comporta proprio come una calamita per lo sguardo del fedele. Infatti subito questa è in grado di farsi notare e di catturare l'attenzione di chi entra per poi indirizzare l'osservazione verso l'immagine sacra dentro la cornice. Ecco, dunque, spiegata la funzione svolta dalla cornice architettonica in rapporto al luogo di esposizione.⁵³

Questa tipologia è stata adoperata ampiamente anche durante il XV secolo. Ovviamente la struttura della cornice architettonica può presentare delle varianti in base al luogo di produzione, al materiale di cui è fatta, al pittore, al committente, all'abilità del *marangon da soaze*⁵⁴ o alla moda del tempo (figg. 204, 205).

2.3 LA CORNICE NEL QUATTROCENTO

Nel quattrocento le tipologie più usate sono: la cornice a tabernacolo, la cornice a edicola e il tondo. Sia la cornice a tabernacolo che quella a edicola derivano dalla cornice architettonica o gotica medievale. A differenza della tipologia trecentesca, però, le nuove strutture riprendono

⁵² Cfr., C. Grimm, *Histoire du cadre: un panorama*, in “Revue de l'Art”, Paris, n.° 76, 1987, pp. 16-17.

⁵³ Cfr., A. Di Curzio, *La cornice. Margine di uno spazio indefinito*, Prospettiva ed., Roma 2001, p. 102.

⁵⁴ Il *marangon da soaze* è il termine veneziano con il quale si indica il falegname corniciaio. Tale appellativo fu usato a Venezia dove nacque per la prima volta nel 1335 una corporazione di intagliatori e fabbricanti di cornici detti, appunto, *Maragon de Soaza*. A questi veniva riconosciuto il diritto esclusivo di produrre e vendere cornici.

le caratteristiche architettoniche del mondo classico e non dell'architettura gotica. Ecco, ad esempio, che si preferisce adoperare l'arco a tutto sesto al posto di quello acuto. Si prenda il caso del *Trittico dei Frari* di Giovanni Bellini (fig. 206). La composizione della cornice corrisponde alle caratteristiche dell'architettura classica. La rappresentazione è articolata in una cornice di legno dorato che suddivide lo spazio in tre zone. In quella centrale troviamo l'immagine della Madonna con in braccio il Bambino. Nel due pannelli laterali, sono i quattro santi.⁵⁵ Le paraste che compongono la cornice sono corinzie ricoperte di decorazioni. Esse sorreggono un architrave con timpano curvilineo. L'architrave è decorata e sormontata da pinnacoli poco alti. Un'ampia decorazione ricopre per intero anche il basamento. Solitamente nelle cornici a edicola i basamenti sono abbastanza rialzati, per essere corredati di predelle dipinte e divise in riquadri.⁵⁶ È evidente che la cornice replica la struttura muraria di una chiesa, ma il riferimento non è più il mondo gotico, bensì quello classico.⁵⁷

Come ho detto, questo tipo di cornice va definita cornice a edicola. Tale tipologia “è tipica della produzione artigianale fiorentina”⁵⁸ quattrocentesca. È possibile fornire molti esempi di cornici a edicola (figg. 207, 208, 209).

La differenza tra la cornice a edicola e quella a tabernacolo è nelle dimensioni, che, ovviamente corrispondono a una diversa destinazione dell'opera. La cornice a edicola ha dimensioni notevoli, ingombranti e viene progettata per essere esposta in grandi ambienti, come le chiese, o per l'arredo di grandi studioli privati. La cornice a tabernacolo, al contrario, è caratterizzata da piccole dimensioni, adatte al culto privato in ambienti ristretti, come “nell'atrio delle abitazioni, nelle camere private di nobili e borghesi, nei chioschi e nelle celle conventuali”.⁵⁹ In altre parole, la cornice a edicola viene usata per racchiudere immagini da

⁵⁵ La tavola fu commissionata dai tre figli di Franceschina Pasaro. I santi, loro omonimi, rappresentati nel trittico sono: San Nicola, San Marco, San Benedetto. La quarta figura, quella di San Pietro, corrisponde al padre.

⁵⁶ Frequentemente la predella viene decorata con motivi ripresi da quelli che appaiono sull'architrave. A volte viene usata per inserire: il nome dell'artista esecutore del dipinto; la data; il nome dell'artigiano intagliatore della cornice; il nome o il ritratto dei committenti.

⁵⁷ Cfr., M. L. Papini, *La cornice: procedimenti esecutivi ed evoluzione tipologica*, in AA.VV., *op. cit.*, p. 204.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ivi*, p. 205.

esibire a un vasto pubblico, mentre la cornice a tabernacolo è per raffigurazioni rivolte a un'attitudine religiosa intima.

È da notare che la cornice architettonica quattrocentesca ha modificato il rapporto estetico e percettivo della cornice nel rapporto con il dipinto. Infatti nel secolo XV si afferma l'idea che l'opera d'arte non è più l'esibizione di un'icona, ma una finestra in grado di mostrare una realtà *altra* da quella circostante. Questa nuova concezione albertiana, sostenuta dalla regola della prospettiva geometrica, presenta "il quadro come una intersezione piana della piramide visiva".⁶⁰ Dunque, la cornice rinascimentale è posizionata proprio all'inizio della visione del dipinto⁶¹ e, come la finestra, ha il compito di aprire la visione prospettica. Considerare il quadro come una finestra significa accettare l'idea che la cornice sia soglia, cioè elemento interposto tra il soggetto dipinto e il muro. La cornice inserendosi tra la realtà della parete e la finzione del dipinto deve unire e dividere: dare unità alla visione della scena dipinta, trattenendo lo sguardo sulla rappresentazione, e dividere, cioè allontanare qualsiasi interferenza tra la visione dell'irreale pittorico e la fisicità del quotidiano circostante. Per questo ruolo ormai attivo affidato alla cornice scompare in questa epoca l'usanza di collocare i dipinti lontani dalla parete. Ora i dipinti vengono appoggiati al muro in quanto la cornice deve necessariamente essere esaminata insieme al quadro in modo che lo sguardo sia richiamato dentro la prospettiva del dipinto.⁶² Da elemento di protezione e di ornamento e di gerarchizzazione simbolica, la cornice nel quattrocento acquista la sua funzione "di elemento simbolico-percettivo, assumendo rilievo determinante ai fini di una compiuta visione del quadro".⁶³ Il nuovo ruolo che conquista la cornice nel quattrocento è un compito che si conserva a lungo, anche quando la forma della cornice cambierà aspetto e si discosterà sempre più dalle sembianze di una finestra.

⁶⁰ Cfr., Alberti L. B., *De pictura* (1436), a cura di L. Mallé, Sansoni, Firenze 1950, p. 70.

⁶¹ Cfr., M. L. Papini, *La cornice: procedimenti esecutivi ed evoluzione tipologica*, in AA.VV., *op. cit.*, p. 206.

⁶² A tale proposito spiega bene Arnheim dicendo che la cornice rinascimentale "crea una finestra attraverso la quale si guarda entro lo spazio pittorico. La cornice agisce come *figura* che si sovrappone al dipinto e ne fa retrocedere lo spazio pittorico in quanto *sfondo*; lo spazio pittorico viene così percepito come se continuasse al di sotto e al di là della cornice", in R. Arnheim, *Il potere del centro*, Einaudi, Torino 1984, p. 68.

⁶³ Cfr., M. L. Papini, *La cornice: procedimenti esecutivi ed evoluzione tipologica*, in AA.VV., *op. cit.*, p. 207.

Un'altra tipologia usata nel XV secolo è il tondo. Il tondo è un'invenzione toscana, anche se tale tipologia era nota già nell'antichità.⁶⁴ Tuttavia, la tipologia circolare intesa come struttura autonoma che circonda il dipinto risale proprio al quattrocento. Molti artisti hanno impiegato il tondo per i loro lavori, si pensi ad esempio a *La Madonna della Melagrana* del 1478 di Sandro Botticelli o alla *Sacra Famiglia (Tondo Doni)* del 1504-1507 di Michelangelo Buonarroti (fig. 210). Nell'opera di Michelangelo la cornice collabora a rendere dinamica la scena sacra. La cornice, forse opera di Baccio da Montelupo, è di legno di pero, dorata e decorata con motivi vegetali interrotti da cinque piccole teste di Cristo, sibille e profeti. Lo spettatore deve fare due movimenti: uno per osservare l'opera, l'altro la cornice. Egli deve avvicinarsi alla tavola per vedere meglio la scena religiosa dipinta e deve allontanarsi di qualche passo dall'opera per osservare la cornice e i personaggi scolpiti che, avendo una diversa dimensione rispetto a quelli dipinti, vanno osservati da un'altra angolazione. Questi movimenti costituiscono la “sequenza cinetica preparatoria al movimento dei piani e delle spirali interne al dipinto”.⁶⁵ Proprio per l'alta precisione di intenti raggiunta nella concezione della cornice, c'è chi sostiene che lo stesso artista sia intervenuto nella progettazione del tondo. La forma circolare invita lo spettatore a concentrare la propria visione nel punto centrale dell'opera. Per tale motivo la tipologia tonda non è idonea a dare ampia rappresentazione di soggetti tratti dalla realtà, come per esempio i paesaggi. La forma tonda si presta ad essere la tipologia perfetta per contenere temi sacri, ovvero soggetti staccati dalla vita quotidiana. Infatti, un'immagine sacra nel tondo viene percepita come un soggetto isolato, assoluto, lontano dalla realtà, che rientra dunque “nella sfera del mondo religioso, del sovraumano che si distacca radicalmente dal regno della gravità terrestre”.⁶⁶

Nel quattrocento viene usata anche un'altra particolare tipologia di cornice: il retablo catalano. “Il retablo è una grande pala d'altare, composta da vari pannelli, innalzata con una

⁶⁴ Ci si riferisce al “desco da parto” usato nel Medioevo ma anche del Rinascimento. Il “desco da parto” era una sorta di vassoio dipinto su entrambi i lati con delle immagini religiose. Si usava regalare questo vassoio come dono bene augurale per festeggiare la nascita di un bimbo.

⁶⁵ Cfr., M. L. Papini, *La cornice: procedimenti esecutivi ed evoluzione tipologica*, in AA.VV., *op. cit.*, p. 213.

⁶⁶ R. Arnheim, *op. cit.*, pp. 123- 146.

struttura architettonica adeguata fin dall'origine allo spazio-ambiente cui era destinata"⁶⁷ (fig. 211). La struttura del retablo è molto complessa. Il compito della struttura della cornice è quello di tenere unite gli innumerevoli pannelli dipinti. Di legno inciso dorato esso è formato "da pilastrini, pinnacoli, nicchiette, archi multilobati e inflessi, da parti aggettanti, talvolta traforate".⁶⁸ La posizione dei pannelli rispetta sempre un ordine gerarchico, così nelle predelle si trovano di solito scene che riguardano l'intitolazione stessa del retablo, mentre le zone più alte sono riservate a contenere scene della Trinità o della Crocifissione.

In conclusione, le cornici architettoniche quattrocentesche, il tondo e il retablo sono delle tipologie idonee da adoperare per mostrare dei temi sacri. I soggetti laici, invece, trovano nelle strutture delle cornici del cinquecento il loro più opportuno e giusto contenitore.

2.4 LA CORNICE NEL CINQUECENTO

Le tipologie di cornici maggiormente usate nel '500 sono: la cornice edicolare cinquecentesca, la cornice a cassetta e la cornice sansovino. La cornice edicolare usata nel XVI secolo proviene dalla struttura della cornice architettonica adoperata nel secolo passato. Tuttavia, le novità consistono nell'aggiornare la struttura della cornice secondo i nuovi parametri architettonici dell'epoca. Ecco, dunque che, la struttura lignea delle incorniciature si arricchisce di volute, frontoni spezzati, mensole, ovvero di tutti quegli elementi che erano in gran uso nelle architetture michelangiolesche,⁶⁹ (fig. 212). L'immagine mostra la struttura di una cornice edicolare di legno dorato. Nella parte terminale alta è posizionato un frontone spezzato che sormonta un architrave decorata con motivi stilizzati. La cornice edicolare, in generale, può presentare molte varianti come l'aggiunta di figure ornamentali o l'inserimento di stemmi

⁶⁷ Cfr., M. L. Papini, *La cornice: procedimenti esecutivi ed evoluzione tipologica*, in AA.VV., *op. cit.*, p. 213.

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ Cfr., *Ivi*, p. 218.

araldici lungo i lati verticali e all'interno del frontone spezzato. Nel '500 la diffusione e l'impiego di questa incorniciatura è stato notevole, tanto che anche Giorgio Vasari ha adoperato la tipologia per contenere i ritratti dei pittori, scultori e architetti commentati nella seconda redazione delle sue *Vite* pubblicate nel 1568, (fig. 213).

Una nuova tipologia usata in questo periodo è la cornice a cassetta. Questa struttura è nata per soddisfare la richiesta di un mercato sempre più ampio di pubblico privato desideroso di avere presso le proprie abitazioni ritratti e dipinti con raffigurazioni profane. Le cornici che fino ad esso abbiamo analizzato sono caratterizzate da vaste dimensioni e, per tale motivo, vista anche l'imponenza delle incorniciature ricche di intagli e dorature, queste strutture risultano adeguate specificatamente per contenere soggetti di natura sacra. Quando inizia ad affermarsi da parte dei ricchi mercati e della classe nobiliare il gusto di avere in casa il proprio ritratto o dipinti di paesaggio e scene mitologiche si capisce che le cornici usate in passato non vanno più bene.⁷⁰ Le "vecchie" cornici sono troppo grandi, troppo invadenti e non idonee per contenere i temi laici. È in questo contesto storico e sociale che nasce l'idea di costruire un'apposita cornice: la cornice a cassetta. Quest'ultima, che si diffuse maggiormente nell'ambiente fiorentino, è "in genere piatta e uniforme nel profilo, non ha grandi dislivelli tra la parte decorata e i bordi laterali".⁷¹ Essa si presenta suddivisa in tre parti: una parte centrale e due laterali. La parte centrale è detta fascia di riposo, spesso questa zona è la più ampia e contiene le decorazioni. Le fasce laterali sono meno spesse. La fascia più esterna è detta profilo, mentre quella più vicina alla tela è chiamata battente. Le decorazioni più comuni consistono solitamente in foglie dorate⁷² e disegnate su fondo di color

⁷⁰ Cfr., R. Baldi, G. G. Lisini, C. Martelli, S. Martelli, *La cornice senese e fiorentina*, Alinea, Firenze 1992, p. 40.

⁷¹ M. L. Papini, *La cornice: procedimenti esecutivi ed evoluzione tipologica*, in AA.VV., *op. cit.*, p. 220.

⁷² Riguardo alle cornici dorate è utile leggere il parere di un contemporaneo come quello di Giulio Mancini. Lo studioso nel suo saggio *Considerazioni sulla pittura* sostiene l'importanza di dorare un quadro con una cornice dorata. L'oro è in grado, secondo lo scrittore, di migliorare gli effetti pittorici del colore soprattutto per i quadri antichi: "E l'ornamento, se deve essere dorato, crederei che in alcune cose piccole, di color molto vivace et che non han troppo rilievo, come è la maniera del Baroccio, fossero molto meglio di color nero che dorate, perché in questo modo non farebbe abbagliar la vista et impedimento nel guardar la pittura. Ma quando la pittura fusse antica, come quelle del secol rinascente e del buon et anco del perfetto, perché con il tempo già s'è spento il vigor del colore, allora crederei che fusse meglio il dorarle. Come ancora in questo modo di colorir del Caravaggio che toccano assai il negro, è molto meglio dorarle. Ma nelle pitture piccole, come le miniature o di altro buon maestro, e che si donano a' principii, allhora communimente le cornici si fanno d'ebano, accompagnato con commettiture di rosette

nero, secondo la moda del '600. Questo tipo di ornamento è definito a *prezzemolo* e si concentra maggiormente nelle fasce centrali, verticali e orizzontali, e agli angoli della cornice. La cornice a cassetta ha avuto una grandissima diffusione e addirittura rimane ancora oggi il modello base per qualsiasi tipo di cornice.⁷³ Si possono fornire innumerevoli esempi di quadri con cornici a cassetta. Si prenda ad esempio la cornice a cassetta adoperata da: Giovanni Bellini per *La Madonna con Bambino* e per il *San Domenico* del 1515 ca.; Pseudo-Pierfrancesco Fiorentino in *La Madonna delle rose* o dallo spagnolo Bartolomé Esteban Murillo per *I giovani fruttivendoli*, (figg. 214, 215, 216, 217).

Anche molti pittori più vicini alla nostra epoca hanno scelto per i loro quadri delle cornici a cassetta. Ad esempio William Holman Hunt ha adoperato una struttura lignea a cassetta per *Il pescatore (Cyril Benone Holman Hunt)* del 1880; Giorgio de Chirico ha usato delle cornici a cassetta per alcuni suoi quadri quali *Ritratto di Paul Guillaume* del 1915 e *Autoritratto* del 1911 e anche Amedeo Modigliani ha usato la tipologia a cassetta per esempio intorno a *Ritratto di donna* del 1917-18 ca., (figg. 218, 219, 220, 221).

La città più impegnata nella produzione e progettazione di profili di cornici nel '500 oltre Firenze è stata Venezia. È proprio nella città lagunare che nasce la cornice sansovino. Il nome di questa cornice deriva dall'architetto e intagliatore che l'ha ideata: Jacopo Tatti detto il Sansovino (Firenze 1486 – Venezia 1570). In verità, ancora oggi ci sono dei dubbi sulla nascita del termine che qualifica la tipologia. Tuttavia, si pensa che ci siano state veramente delle relazioni tra il noto architetto e scultore toscano che operò a lungo a Venezia e la struttura dell'incorniciatura definita sansovino. La cornice sansovino si riconosce per gli innumerevoli elementi decorativi posizionati sulle sua superficie. Tali motivi ornamentali sono “ispirati al repertorio dell'architettura e della scultura manierista: ampi cartigli a voluta si dipartono da cariatidi o da

d'argento e fogliami riportati a filetti d'argento e d'oro con metterci appresso, secondo che vien a proposito, ma queste si fanno fare il più dal Sommo Pontefice per donare ad imperatori, re et prencipi grandi”, in G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, (1617-1621), a cura di A. Marucchi, Accademia dei Lincei, Roma 1956, vol. I, pp. 145-146.

⁷³ Cfr., T. Traversi, *La cornice nel tempo*, in “Fine Arts”, Milano 1993, n.° 3, maggio-giugno, p. 40.

altri motivi centrali, come fiori, rosette o teste; figure mitologiche e fantastiche, quasi a tutto tondo, si alternano con altri elementi”⁷⁴ Ciò significa che la cornice sansovino non presenta una suddivisione in ordini⁷⁵ e si caratterizza per avere un profilo molto elaborato, (fig. 222). Come si capisce osservando l’immagine la cornice sansovino riprende tutti quegli elementi stilistici che nel XVI secolo possono essere trovati ovunque nei palazzi nobiliari, ad esempio negli stucchi dei soffitti, intorno agli ampi camini, nella mobilia d’arredo, ecc.. Addirittura capita spesso che l’architetto che progetta gli edifici si occupi anche degli arredi e, dunque, sarà sempre lui ad occuparsi in prima persona anche delle cornici.⁷⁶ Lo scopo, ovviamente è quello di creare un ambiente dove ogni elemento si intoni perfettamente con l’altro. In altre parole, la cornice sansovino perde ogni legame con il dipinto instaurandone un altro più vincolante con l’ambiente espositivo. È l’abbondanza degli intagli che caratterizza la tipologia a esercitare un allontanamento tra la cornice e il quadro, ma, al tempo stesso, sono proprio gli ornamenti a decretare un legame forte tra la cornice e l’ambiente esterno. Infatti, la stessa cornice diventa una componente dell’arredamento, un vero e proprio oggetto d’arredo. Così composta la cornice interpreta il suo vero ruolo da *cornice*, cioè “isola, media e raccorda”.⁷⁷ Essa isola il dipinto dalla parete, e contemporaneamente media, cioè raccorda il quadro con lo spazio limitrofo attraverso gli intagli che la ricolmano. Questo nuovo legame tra cornice-ambiente-quadro è una relazione importante che ritroveremo riproposta dagli stessi autori dei quadri nei secoli successivi.

È utile ora osservare alcune cornici sansovino, (figg. 223, 224, 225 226).

Nel XVI e nel secolo successivo si afferma l’usanza di coprire i dipinti con una tenda. Lo stesso Giulio Mancini, scrittore e studioso seicentesco, ricorda nel suo trattato che era in uso coprire i dipinti con delle tende fissate alla struttura della cornice. Le tende⁷⁸ indubbiamente

⁷⁴ M. L. Papini, *La cornice: procedimenti esecutivi ed evoluzione tipologica*, in AA.VV., *op. cit.*, p. 222.

⁷⁵ La struttura della cornice, come detto, è composta da una zona centrale detta fascia di riposo; una zona più esterna nota come profilo e una zona vicino al quadro detta battente. Queste tre parti possono essere distinte anche con il termine ordine. Per I ordine si intende il battente, per II ordine la fascia di riposo e per III ordine il profilo esterno.

⁷⁶ Cfr., Traversi T., *op. cit.*, p. 40.

⁷⁷ M. L. Papini, *La cornice: procedimenti esecutivi ed evoluzione tipologica*, in AA.VV., *op. cit.*, p. 226.

⁷⁸ Riguardo alle tende, scrive Giulio Mancini: “Delle tende non è da dubitare che, per conservarle, convengono e, se fosse possibile, più tosto si tirassero in suso o calassero a basso che dalle bande, per non impedire il lume e la

avevano il compito, insieme alla cornice,⁷⁹ di proteggere i dipinti da qualsiasi danno e dalla luce. Tuttavia, le tende riuscivano anche a trasformare i soggetti dipinti in dei veri e propri spettacoli teatrali. A documentazione di tale usanza si osservi il dipinto di Rembrandt *Sacra Famiglia con tenda*, del 1646, (fig. 227). Il pittore realizza a *trompe-l'oeil* una cornice con tenda. A quest'ultima è agganciata una tenda un poco scostata che permette all'osservatore di vedere la scena sacra dipinta. Con questa opera il pittore olandese ci documenta l'uso delle tende davanti ai quadri nel secolo XVII.

Si è capito che gli stili delle tipologie delle cornici anche se ideati in alcuni periodi specifici, vengono usati anche nei secoli successivi. Tuttavia, nel seicento e nel settecento sono apparse delle strutture di cornici pensate appositamente per soddisfare il gusto di quella epoca.

2.5 LA CORNICE NEL SEI E NEL SETTECENTO

Nel XVII e nel XVIII secolo le cornici usate in prevalenza sono: la cornice barocca, la cornice ovale e la cornice Salvator Rosa o maratta.

La cornice barocca, come quella sansovino, si caratterizza per essere priva di suddivisioni in ordini. Gli ornamenti invadono tutta la superficie della struttura. A differenza delle decorazioni sulla cornice sansovino che di fatto si uniformavano agli arredi, gli ornamenti delle cornici barocche si riferiscono ai soggetti dei dipinti che contengono. Si osservi, ad esempio il *Bacco fanciullo* di Guido Reni del 1620 ca., e *Charles II* di John Michael Wright del 1660 ca., (fig. 228,

veduta, ma quando che tirandole dalle bande havesser la loro veduta e lume, poco importa. Del color di queste mi parrebbe a proposito il verde e l'incarnato e, per reputatione della pittura, l'ermesino o taffetà o altra materia di seta che sia arrendevole e mobile”, in G. Mancini, *op. cit.*, p. 146.

⁷⁹ Dice G. Mancini: “Quanto alle cornici non è da dubitare che convengono, prima per essere una difesa alle pitture dai nocuenti esterni, doppo perché danno maestà alle pitture, che le fanno vedere quasi per una finestra, o vogliam dire per un orizzonte così fattamente circoscritto, e le rendono con una certa maestà ornate”, in G. Mancini, *op. cit.*, pp. 145-146.

229). La cornice di Guido Reni è di legno dorato, “formata da una sequenza di bacche e foglie di lauro ricorrenti lungo tutta la sagoma lignea affiancate da un bastone liscio sul quale poggiano racemi, pampini e grappoli d’uva abbarbicati a un altro bastone da cui aggettano altre foglie di vite e grappoli d’uva riecheggiando gli emblemi del Bacco raffigurati sulla tela”.⁸⁰ Anche nell’altra opera è visibile lo stretto legame tra la cornice e il soggetto. È proprio questa relazione a caratterizzare, dunque, la cornice barocca.

Un’altra tipologia di cornice che si afferma sul mercato in questo periodo è la cornice ovale. Questa sagoma risponde perfettamente al gusto dell’epoca. Infatti, così come nel Rinascimento ha dominato la forma circolare, dunque, la cornice tonda, contrariamente durante l’epoca barocca trionfa in ogni settore dall’architettura alle arti applicate la forma ovale, di conseguenza la cornice ovale. Ricorda nel suo saggio Arnheim proprio questo cambiamento dicendo: “il Rinascimento prediligeva il cerchio in quanto forma della perfezione cosmica la fase manieristica del Barocco si rivolse all’ellisse, elemento a tensione alta, che gioca sull’ambivalenza della rotondità rispetto all’estensione”.⁸¹ La cornice ovale essendo priva di un centro trasmette una certa tensione alle immagini dipinte ed è proprio per tale motivo che l’ovale si presta molto bene a contenere scene in movimento riuscendo, infatti, ad esaltarle e a metterle in evidenza. L’ovale è una sagoma ideale anche a contenere ritratti. La disposizione dell’ovale per i ritratti, però, deve avvenire in senso verticale. I paesaggi, invece si adattano meglio se posti in senso orizzontale.⁸² Per la sua forma la cornice ovale non predilige una zona rispetto ad un’altra e quindi le decorazioni vengono applicate uniformemente lungo tutto il suo perimetro. Gli ornamenti più comuni adoperati sono quelli del repertorio barocco come “foglie d’acanto, elementi vegetali, ovuli, dentelli, ma anche grandi intagli scultorei quasi a tutto tondo”,⁸³ (figg. 230, 231, 232, 233). La cornice Salvator Rosa o maratta si diffuse tra la fine del XVII e l’inizio del XVIII secolo. Il nome della tipologia si riferisce al pittore e poeta napoletano omonimo

⁸⁰ M. Mosco, *Cornici dei Medici. La fantasia barocca al servizio del potere*, ed. Polistampa, Firenze 2007, p. 220.

⁸¹ R. Arnheim, *Il potere del centro*, Einaudi, Torino 1984, pp. 153-154.

⁸² Cfr., M. L. Papini, *La cornice: procedimenti esecutivi ed evoluzione tipologica*, in AA.VV., *op. cit.*, p. 229.

⁸³ *Ibidem*.

Salvator Rosa (Napoli 1615 – Roma 1673). Viene documentato dal biografo Filippo Baldinucci che il pittore era solito occuparsi in prima persona della creazione delle cornici convinto che una buona cornice fosse in grado di aumentare la bellezza di un dipinto. Scrive Baldinucci: “fu anche solito il Rosa di far ad ogni pittura l’ornamento, cosa rare volte udita da me d’altri pittori; né volle, che alcuna mai fosse senz’esso veduta, ricordevole forse del verso dell’Ariosto, che dice: ‘Che molto cresce in beltà un bel manto’. È però vero, che nel vedere i quadri era il primo patto, che l’adornamento dovesse rimanere nella sua stanza. In tal proposito era solito dire che l’ornamento era alle pitture un gran ruffiano”.⁸⁴ Come detto, però, la stessa sagoma di cornice è conosciuta anche come cornice maratta. Tale termine deriva dal nome di un altro pittore: Carlo Maratta⁸⁵ (Camerino 1625 – Roma 1713). Questa “confusione” è dovuta al fatto che non si è certi riguardo alla paternità della cornice. Tuttavia, tale ambiguità si risolve razionalmente pensando che entrambi gli artisti hanno usato la stessa sagoma della cornice talmente in modo abituale da avergli dato il proprio nome. La cornice maratta a differenza delle cornici barocche si presenta suddivisa in ordini. Essa ha un profilo semplice che può presentare “un alternarsi di gole arricchite da uno o più ordini di ovuli e nastri”.⁸⁶ Solitamente la fascia di riposo è di color scuro, mentre le fasce laterali, esterne e interne, rimangono dorate e decorate. L’alternarsi dei colori crea un particolare effetto di luminosità che rende la cornice molto adattabile a qualsiasi ambiente⁸⁷. Un ottimo esempio di una cornice salvator rosa è osservabile intorno all’opera di El Greco *L’Annunciazione* del 1567-77 ca., (fig. 234). La cornice maratta, (figg. 235, 236), apre un nuovo aspetto all’interno della storia della cornice: l’artista che si occupa della realizzazione della cornice.

In conclusione, la tipologia maratta è il primo caso che documenta la volontà di un autore – Carlo Maratta o Salvator Rosa che dir si voglia – di ideare e realizzare una specifica cornice in

⁸⁴ F. Baldinucci, *Delle notizie de’ professori del disegno da Cimabue in qua*, (1681), Eurografica, Firenze (ristampa) 1874, vol. V, p. 485.

⁸⁵ Cfr. Giovan Pietro Bollori, *Vita di Carlo Maratti*, in G. P. Bollori *Le vite de’ pittori scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Einaudi ed., Milano 1976, pp. 569-654.

⁸⁶ M. Trevisan, *Guida all’antiquariato. Le cornici*, De Vecchi ed., Milano 1994, p. 32.

⁸⁷ Cfr., M. L. Papini, *La cornice: procedimenti esecutivi ed evoluzione tipologica*, in AA.VV., *op. cit.*, p. 231.

rapporto ai propri lavori. Si apre così l'epoca futura, quella del XIX e XX secolo, che vede il pittore come ideatore e spesso anche autore materiale delle cornici. Queste ultime, pensate appositamente per i lavori, hanno il compito di marcare il significato intellettuale ed estetico dei dipinti e, dunque del pensiero dell'artista.

*“Lavoro sempre un po’,
ma i colori qui sono rari e costano molto,
è un disastro!
Speriamo, speriamo di vendere.
Immoleremo un vitello d’oro per questo.
Voi non mandate niente a Marsiglia, beh, nemmeno io.
Non voglio più mandare niente,
tanto più che non ho cornici”.*

Paul Cézanne, *Lettera a Camille Pissarro*, 23 ottobre 1866

“Per questi quadri non vanno bene le cornici nere, ci vogliono d’oro”.

Pablo Picasso, *Lettera a Daniel-Henry Kahnweiler*, 6 luglio 1912

b) La crisi della cornice moderna. Nuovi linguaggi tra otto e novecento, nuove cornici, nuove idee di cornice

2.6 SUL RAPPORTO TRA PARTE E TUTTO, TRA OPERA E AMBIENTE. LA RIFLESSIONE DI SIMMEL

Nei primi anni del novecento compare un'interessante riflessione sul tema della cornice. Lo scritto, pubblicato il 18 novembre del 1902 sulla rivista tedesca "Der Tag", autore il filosofo tedesco Georg Simmel⁸⁸, era intitolato: *Der Bildrahmen. Ein Ästhetischer Versuch: La cornice. un saggio estetico.*⁸⁹ Nel breve saggio Simmel medita sul ruolo della cornice in rapporto al quadro nell'epoca moderna. Egli sostiene che la cornice fa parte dell'Arte, dunque, di quel settore separato dalla Natura da intendere come un mondo autonomo. La cornice contribuisce a isolare il quadro. In tal modo l'opera d'arte diventa "un mondo per sé"⁹⁰ e quindi estranea a tutto ciò che le è esterno. Per Simmel la cornice deve essere un isolatore dell'opera d'arte. La cornice deve separare l'opera d'arte dal mondo esterno, ma al tempo stesso essa ha il dovere anche di trattenere nel suo interno l'opera che circonda. In altre parole, il ruolo che compie la cornice è duplice e consiste nel dividere e nell'unire. Essa separa il quadro dal mondo circostante e unisce al suo interno la visione per permettere l'osservazione della rappresentazione pittorica. Così facendo la cornice risulta quel "cerchio in cui nessuno può penetrare"⁹¹ e che rende totalitaria, autonoma e autosufficiente l'opera figurativa. Vi sono alcune caratteristiche tecniche che

⁸⁸ Georg Simmel nasce a Berlino nel 1858. Filosofo e sociologo, Simmel ha insegnato all'Università di Berlino e a quella di Strasburgo. Nell'arco della sua vita si è interessato a molteplici e curiosi aspetti come il denaro, la moda, la civetteria, la socievolezza, la femminilità, Rodin, Kant, Goethe, Rembrandt, l'avventura, il povero, lo straniero, il pasto, lo stile, l'ansa di un vaso ecc.. Divenne interlocutore di grandi personaggi a lui contemporanei quali: Husserl, Weber, Rilke e George. È stato il riferimento principale per le nuove generazioni soprattutto per Bloch, Lukás, Buder, Benjaimin, Adorno, Kraucauer. Tra le sue innumerevoli pubblicazioni ricordiamo: *Über soziale Differenzierung* (1890), *Die Probleme der Geschichtsphilosophie* (1892), *Einleitung in die Moralwissenschaft* (1892-93), *Philosophie des Geldes* (1900), *Der Konflikt der modernen Kultur* (1918). Simmel morì a Strasburgo nel 1918.

⁸⁹ Georg Simmel, *La cornice del quadro*, in *I Percorsi delle forme. I testi e le teorie*. A cura di M. Mazzocut-Mis, Mondadori, Milano 1997, pp. 208-217.

⁹⁰ *Ivi*, p. 210.

⁹¹ *Ibidem*.

secondo Simmel la cornice deve avere per compiere bene il suo dovere. Una di queste riguarda la dimensione. La cornice deve essere inversamente proporzionale alla grandezza del quadro che circonda. Più la tela è grande e meno questa ha bisogno di una cornice ampia, al contrario una tela di dimensioni ridotte ha la necessità di essere custodita all'interno di una cornice molto estesa.⁹² La grandezza del quadro condiziona la dimensione della cornice e ciò si verifica poiché “il quadro grande, non dovendo temere alcuna concorrenza da parte dell'ambiente circostante [...] può accontentarsi di una chiusura minima della cornice”,⁹³ invece il quadro piccolo corre il pericolo di “confondersi con l'ambiente circostante [...] e deve essere affrontato con mezzi di chiusura più energici”.⁹⁴ Nel saggio Simmel critica anche la pratica a lui contemporanea di usare un certo tipo di cornice. Secondo il filosofo nell'epoca moderna si tende ad adoperare delle cornici non adeguate a svolgere la loro funzione isolante. Egli spiega che sovente le cornici, erroneamente, hanno troppa individualità, in quanto provviste di eccessive decorazioni, e spesso sono composte da materiali non opportuni, come la stoffa che non riesce a chiudere l'opera e dunque allontanarla dal mondo circostante. Inoltre, sempre più di frequente, le cornici sono provviste di angoli di congiunzione direzionati verso l'esterno e non, come dovrebbero, verso l'interno; così facendo l'occhio dell'osservatore non viene richiamato e diretto verso il quadro, ma al contrario disperso verso l'ambiente.

Queste osservazioni conducono Simmel a riflettere in modo più dettagliato sul ruolo svolto dalla cornice. Prima di tutto il filosofo parla della cornice come di una struttura che è vicina all'opera d'arte, ma che a questa non appartiene totalmente in quanto l'opera d'arte è caratterizzata dall'individualità, mentre la cornice dallo stile. La cornice, scrive Simmel, “non deve avere individualità alcuna, ma [semmai] uno stile”.⁹⁵ Per spiegare questa frase Simmel paragona la cornice al mobile. Infatti, il ruolo svolto dalla cornice coincide con quello del mobile. Ciò che accomuna il mobile alla cornice è il fatto che entrambe le strutture devono

⁹² Cfr., *ivi*, p. 213.

⁹³ *Ivi*, p. 213.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ivi*, p. 215.

rispondere a una specifica funzione. Il mobile, mescolandosi con la nostra vita, ha il compito di garantire la funzione pratica del suo utilizzo. La cornice, allo stesso modo, deve prima di tutto essere una struttura in grado di unire al suo interno l'opera d'arte e di separarla dall'ambiente esterno. Se il mobile come la cornice risultassero sovraccarichi di orpelli, quindi se fossero portatrici di individualità formali, questi oggetti perderebbero le loro funzioni primarie.

Simmel chiarisce il concetto di stile in un saggio, *Il problema dello stile*,⁹⁶ pubblicato nel 1908. In questo scritto il filosofo ritorna a menzionare l'opera d'arte, il mobile e la cornice. Dice il filosofo: "l'opera d'arte che è appesa alla parete incorniciata, che sta sul basamento, che si trova nel raccoglitore per disegni, indica già con questa separazione spaziale [cornice, basamento, raccoglitore] che non si mescola alla vita immediata, come fanno tavolo e bicchiere, lampadario e tappeto, e che non può svolgere il servizio di "accessorio necessario" per la personalità".⁹⁷ Dunque Simmel ribadisce che l'opera d'arte grazie alla sua cornice rifiuta "di finire in un modo qualsiasi al servizio dei movimenti di una vita pratica a essa esterna".⁹⁸ Ci ricorda il pensatore berlinese che l'opera d'arte non risponde a nessun fine e quindi non è un mezzo a differenza del mobile che invece svolge una funzione. Infatti, "una sedia esiste perché uno possa sedersi, un bicchiere perché si possa offrirlo colmo di vino e prenderlo in mano".⁹⁹ In altre parole, l'opera d'arte possiede il "carattere dell'individualità",¹⁰⁰ mentre la cornice e il mobile possono e devono possedere solo "il carattere dello stile".¹⁰¹ Ecco spiegata a fondo la distinzione tra l'opera d'arte e il mobile: "l'opera d'arte è una cosa per sé, il mobile è una cosa per noi".¹⁰² In questo rapporto antitetico, tra l'opera d'arte e il mobile, si interpone la cornice. Quest'ultima non appartiene interamente all'opera d'arte, ma è in grado di determinare l'autonomia dell'opera se conserva integre le sue funzioni che sono simili a quelle del mobile. La cornice deve conservare la sua

⁹⁶ G. Simmel, *Il problema dello stile*, in G. Simmel, *Estetica e sociologia*, a cura di V. Mele, Armando ed., Roma 2006, pp. 86-99.

⁹⁷ *Ivi*, p. 95.

⁹⁸ G. Simmel, *Il problema dello stile*, in cit., p. 92.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 93.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Georg Simmel, *La cornice del quadro*, in cit., p. 214; Cfr., G. Simmel, *Il problema dello stile*, in cit., p.89.

funzione in rapporto all'opera d'arte, mentre il mobile nei confronti dell'individuo. Per mantenere e adempiere pienamente ai loro incarichi e non potendo avere una loro individualità è necessario che sia il mobile quanto la cornice siano caratterizzati da uno stile. Lo stile per Simmel è quell'elemento medio che riesce a interpersi tra "l'unicità dell'anima individuale e l'assoluta generalità della natura".¹⁰³ Una cornice con stile, dunque, sarà in grado di essere individuale quanto basta e generica quanto serve per dividere e unire l'opera d'arte che circonda. Ritorna, dunque, l'idea principale intrinseca al pensiero simmeliano del *conflitto* tra elementi opposti. È risaputo, infatti, che Georg Simmel analizzando insieme concetti antitetici e partendo sempre dall'osservazione della realtà quotidiana, in questo caso da una semplice cornice, riesce ad indagare in profondità sia sulla vera natura delle cose, quanto sul percorso esistenziale dell'umanità nella società moderna tra otto e novecento.

La concettualizzazione simmeliana del rapporto tra arte e cornice da una parte e arte e ambiente dall'altra è particolarmente interessante perché si manifesta come una reazione alle tendenze contemporanee nel mondo dell'arte e delle arti decorative, guidate al contrario dall'esigenza di congiungere l'arte con l'artigianato e l'opera d'arte con la vita e l'ambiente in cui la vita si svolge.

Il periodo che segna la fine dell'ottocento e l'inizio del novecento è un'epoca di transizione che vede e che vive una serie di concetti di natura sociale, culturale e artistica in conflitto tra di loro. In questo periodo ancora troviamo in uso tradizioni del passato, ma al tempo stesso si vede anche l'affermarsi di nuovi costumi che segnano il cambiamento di gusto di una nuova società. In quest'epoca il fenomeno artistico che impera in ogni settore dall'architettura alla moda fino alle arti applicate è l'Art Nouveau. Con questo termine¹⁰⁴ si vuole intendere il nuovo gusto estetico che in questi anni prende piede in tutta Europa. Tale fenomeno aspira alla creazione di

¹⁰³ Georg Simmel, *La cornice del quadro*, in cit., p. 215.

¹⁰⁴ *Art Nouveau* è il termine in uso in Francia per intendere il movimento artistico che si afferma tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Lo stesso fenomeno si diffonde in Europa conosciuto con altri termini. In Italia si chiama *Stile Liberty* o stile floreale; in Spagna *Modernismo*; in Inghilterra *Modern Style*; in Germania *Jugendstil*; in Belgio stile *coup de «fouet»* o *Velde* stile; in Austria *Sezessionstil*.

ambienti artistici dove tutti gli oggetti presenti, in accordo anche con le stesse architetture degli edifici, siano caratterizzati da un comune principio uniformante. Questo principio, sotto il quale si genera un punto di unione tra gli elementi, è la linea serpentina presa direttamente dal mondo della natura. La linea flessuosa, dunque, caratterizza la progettazione degli oggetti d'arredo, i vestiti, i gioielli e le abitazioni, ecc.. Osservando un ambiente *liberty* subito si nota, dunque, “l'organicismo, il biomorfismo, il fitomorfismo”¹⁰⁵ che rende un'opera architettonica, un mobile, un vaso o un cartellone pubblicitario appartenenti a un progetto comune.

Anche la cornice non può che subire delle modifiche consistenti. In un ambiente *liberty*, infatti, non è pensabile che la cornice¹⁰⁶ non si adegui al gusto che predomina. È da escludere, inoltre, che si adoperino gli stili del passato per una cornice che alla fine deve essere in una stanza dove tutto segue un indirizzo estetico ben preciso. In altre parole, in questo periodo nasce “un'estrema diffidenza per la tradizionale cornice, o per lo meno si vorrà intenderla non già come una linea di distacco assoluto fra l'illusorietà del quadro e la realtà della vita circostante, ma come una zona intermedia in cui il dipinto si prolunga, tracimando dai suoi stretti confini e invadendo l'ambiente concreto”.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Barilli R., *Il liberty*, Fabbri ed., Milano 1966, p. 14.

¹⁰⁶ Nel primo numero della rivista “L'Arte Decorativa Moderna. Rivista di Architettura e di decorazione della casa e della via” del gennaio 1902 fu scritto un articolo molto interessante riguardo al *nuovo stile* che si andava affermando anche in Italia. Leggendo parte dell'articolo si comprende pienamente l'ideologia di fondo che caratterizza l'*Art Nouveau*, ovvero quella di creare degli ambienti dove tutti gli oggetti sono coordinati tra di loro attraverso le linee sinuose e serpentine tratte dal mondo vegetale. Si legge nell'articolo scritto da L. Bistolfi, D. Calandro, G. Ceragioli, G. A. Reycend, E. Thovez: “Uno degli aspetti più confortanti della civiltà di questo scorcio di secolo è senza dubbio l'importanza sempre maggiore che va assumendo l'arte nella vita sociale. [...] Occorre riannodare il filo delle tradizioni decorative rottosi negli sconvolgimenti del principio del secolo e risollevarle le arti minori, soffocate sinora dall'espansione puramente meccanica dell'industria. Bisogna riavvicinare la vita all'arte se si vuole che l'arte ritorni alla vita: senza armonia di ambiente non vi potrà mai essere armonia nell'arte che lo riflette. Le nostre città, le nostre case, le nostre stanze, sono spesso antiestetiche, disarmoniche, illogiche, schiave come sono di tradizioni d'altri tempi, o di una produzione puramente commerciale. Bisogna che l'arte, come avvenne nelle età passate, porti nel più umile oggetto il suo marchio ed il suo fascino, ornare tutte le forme materiali dell'esistenza; occorre che, bandite la freddezza arcaica, la banalità chiassosa, l'aridità commerciale delle nostre dimore, ogni aspetto della nostra casa sia un'armonia per i nostri occhi, che ogni forma insipida, inespressiva, volgare, sia sostituita da una forma gustosa, espressiva, squisita: occorre che dai cardini di una porta al cuoio di un portafogli, dalla cornice di un quadro ad un braccialetto, dallo stelo degli alari alla maniglia di un uscio, dalle sedie al tappeto, ogni cosa porti, come in altri tempi, un'impronta ed un sorriso d'arte, ed un'impronta armonica, coerente, *una* di stile nella varietà degli atteggiamenti formali; occorre che ogni arredo trovi nella logica della sua forma la sua utilità e bellezza”, in L. Bistolfi, D. Calandro, G. Ceragioli, G. A. Reycend, E. Thovez, *Lo scopo*, in “L'Arte Decorativa Moderna. Rivista di Architettura e di decorazione della casa e della via”, anno I, numero I, gennaio 1902, p. 1-3, Camilla e Bertolero ed., Torino.

¹⁰⁷ Barilli R., *Il liberty*, cit., pp. 60-61

Ciò significa che alla base di un legame sempre più forte tra cornice e quadro troviamo l'affermarsi di un nuovo rapporto: quello tra cornice e ambiente. La cornice non viene intesa come un oggetto di separazione netta tra la fantasmagoria pittorica e la realtà del mondo. Al contrario, essa deve inserire negli ambienti il dipinto armonizzandosi con lo stile decorativo degli arredi espositivi. Ma il legame che ora si definisce tra cornice e ambiente presuppone, prima di tutto, che ci sia un accordo tra il dipinto e la cornice.

Bisogna dunque affrontare la nostra analisi della cornice non dimenticando di esaminare il legame che si è stabilito tra la cornice e lo spazio espositivo. Sappiamo già che poter valutare i dipinti all'interno della loro cornice originale è cosa difficile; cercare di risalire ai primi ambienti di esposizione dei dipinti con cornice sarà forse impossibile. Tuttavia l'importante è tenere ben presente il rapporto reciproco tra le opere, le loro cornici, gli spazi d'esposizione. Infatti, la relazione tra quadro-cornice-ambiente è un rinnovato legame che caratterizza lo sviluppo dei linguaggi tra XIX e XX secolo.

Un artista che già molto prima dell'avvento dell'Art Nouveau si era posto il problema di mettere in sintonia una sua opera con la cornice e anche con l'ambiente d'esposizione è stato Casper David Friedrich.

2.7 LA CORNICE DE *LA CROCE SULLA MONTAGNA (O PALA DI TETSCHEN)* DI CASPAR DAVID FRIEDRICH

Caspar David Friedrich fu incaricato di realizzare un dipinto a carattere sacro per la cappella privata del castello di Tetschen in Boemia. L'artista ambientò il tema della crocifissione in un paesaggio e si occupò anche della progettazione della cornice in previsione del luogo d'esposizione. Il dipinto, *La croce sulla montagna (o pala di Tetschen)* (fig. 237), realizzato tra il 1807 e il 1808, destò molte polemiche e parte di queste furono rivolte direttamente alla cornice. Le accuse indirizzate al dipinto riguardavano sia la scelta del pittore di ambientare il tema sacro in un paesaggio, quanto di aver affidato alla cornice il compito di spiegare attraverso i simboli il tema sacro della crocifissione e della resurrezione.

Infatti, osservando la pala d'altare si nota come il soggetto principale della tela sia il naturalistico paesaggio. In primo piano al centro del quadro è posizionata una montagna ricoperta di abeti. Sullo sfondo un tramonto rossastro diffonde le sue tonalità nell'aria. Sulla sommità della montagna si vede la scena della crocifissione. Dalla montagna escono dei raggi di luce che alludono alla prossima resurrezione di Gesù. Come è evidente la scena tratta un tema sacro, ma questo sembra messo al margine rispetto alla grande attenzione dedicata al paesaggio. Tale osservazione fu fatta anche da alcuni contemporanei del pittore. Tuttavia, il disappunto maggiore espresso dalla critica dell'epoca riguardò proprio la cornice.¹⁰⁸ La critica non accettava che fosse dato alla cornice il compito di affiancare altri simboli a quelli già presenti nella scena sacra dipinta sulla tela. Infatti, la cornice, che possiamo definire neogotica, è ricca di simboli. Essa presenta una predella sulla quale sono visibili: una fascia di spighe di grano, un triangolo con

¹⁰⁸ Basilius von Ramdohr fu il maggior critico dell'opera di Friedrich. È utile leggere le sue osservazioni, poiché emerge proprio il contributo della cornice nel dare significato religioso alla tela e armonizzare il dipinto con l'ambiente: "Io ho il dovere di menzionare la cornice... La cornice è talmente in stretta relazione con il dipinto che deve essere considerata una parte integrante dell'opera, soprattutto senza il telaio l'allegoria del dipinto sarebbe incomprensibile, e inoltre la cornice rappresenta proprio quell'elemento di connessione con l'altare", in C. D. Friedrich, *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, ed. Sigrid Hinz, Berlin 1968, p. 155.

all'interno un occhio dal quale partano dei raggi di luce e un tralcio di vite con dei grappoli d'uva. È evidente che sono questi tutti simboli riferiti non solo a Gesù, ma anche al tema della passione, dell'eucaristia e della salvezza divina di Dio. Nella parte alta la cornice termina con un arco ad ogiva. Sulla superficie dell'arco sono distribuite cinque teste di angeli alati che rivolgono il loro sguardo verso il dipinto. In tal modo si crea un dialogo tra la cornice e il dipinto. Possiamo dire che la cornice guarda letteralmente il dipinto. Questo dettaglio pone in stretto rapporto l'opera con la cornice.

L'esecuzione della cornice fu affidata allo scultore Karl Gottlob Kuhn. Tuttavia Friedrich si è occupato personalmente della sua progettazione. È proprio attraverso la cornice che l'autore è riuscito nel suo progetto iniziale: trovare un elemento di unione tra il dipinto e la cappella: "... portare il lavoro artistico in armonia con l'intera cappella,...per legare i due — pala d'altare con la cappella — organicamente serve l'aiuto di una speciale cornice".¹⁰⁹ In conclusione, il lavoro di Friedrich sulla cornice di *La Croce sulla montagna (o pala di Tetschen)* è una precoce testimonianza di come l'artista moderno cerchi la soluzione per creare una sintonia sia con il dipinto che con l'ambiente d'esposizione dell'opera.

Successivamente al pittore tedesco, molti altri artisti hanno manifestato interesse a stabilire un dialogo tra la cornice, il dipinto e l'ambiente d'esposizione, come ad esempio i componenti della confraternita dei preraffaelliti.

2.8 I PRERAFFAELLITI

La confraternita dei preraffaelliti fu fondata a Londra nel 1848 da diversi artisti e poeti, quali Dante Gabriele Rossetti, W. Holman Hunt, J. Everett Millais, F. Madox Brown, E. Burne-Jones, L. Alma-Tadema, F. Lord Leighton. Per i tutti gli artisti del gruppo la cornice rappresenta un elemento molto importante in rapporto al messaggio moralizzante dei loro dipinti. La cornice

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 173.

non viene mai scelta casualmente, anzi i pittori si servono di esperti artigiani¹¹⁰ che ingaggiano per la realizzazione delle strutture lignee.

Come è risaputo, il linguaggio preraffaellita è un linguaggio che si rivolge in senso nostalgico al passato rinascimentale italiano e, più in generale, all'epoca rinascimentale. In altre parole, i preraffaelliti si scontrano con l'accademismo della cultura ufficiale, con il convenzionalismo vittoriano e i mali della società industriale e sostengono, invece, il recupero di un'arte ispirata alla natura e agli esempi dei pittori del passato fino a Raffaello. Anche le loro cornici si ispirano a quelle adoperate nell'antichità classica e rinascimentale.

Guardiamo alcuni casi (figg. 238, 239). Il dipinto di Burne-Jones, *King Cophetua and the Beggar*, è contenuto all'interno di una cornice edicolare rinascimentale, mentre il quadro di Rossetti, *Monna Vanna*, ha una cornice a cassetta anch'essa adoperata nel XVI secolo. Attraverso l'uso delle cornici rinascimentali i pittori preraffaelliti riescono a rafforzare il loro linguaggio. I quadri visti nelle loro cornici originali acquistano una forza maggiore sia estetica che intellettuale perché si riesce a comprendere meglio il senso del messaggio pittorico. Su alcune cornici i pittori preraffaelliti sono intervenuti facendo scrivere delle frasi morali riferite alla scene dipinte. In questi casi si può parlare di cornici didattiche. A volte le frasi chiariscono la scena proposta sulla tela, mentre in altre occasioni le scritte aggiunte sulle cornici servono per trasmettere alla scena raffigurata un valore moralizzante. Si osservi ad esempio il dipinto di William Holman Hunt, *Il risveglio della coscienza* (fig. 240). La cornice intorno al dipinto è molto raffinata. Lungo i lati verticali e sul lato orizzontale in alto compare un motivo decorativo. Quest'ultimo è composto da un alternarsi di due forme geometriche: il rombo e l'ovale. Nei rombi è inserita una campanella, negli ovali compare l'immagine di una calendola. In posizione mediana lungo il lato orizzontale è posizionata una stella all'interno in un rombo. Gli elementi intagliati nelle forme geometriche sono dei simboli riferiti alla scena del dipinto; infatti "la catena intagliata di campanelle e calendole sono gli emblemi che preannunciano l'arrivo del

¹¹⁰ Cfr., C. Rowley, *Fifty Years of Work without Wages*, London 1911, p. 114.

dispiacere e che interpretano e aiutano a chiarire le relazioni del personaggio in primo piano”.¹¹¹ Inoltre, lungo il lato verticale in basso compare una scritta. Si tratta di una frase presa dalla Bibbia che dice: “Come colui che si tolse un indumento in inverno / così è colui che cantava canzoni ad un cuore insensibile”. La cornice è una cornice *parlante* nel senso che a lei viene affidato un messaggio morale legato al soggetto del dipinto.

È così importante il ruolo svolto dalla cornice per i preraffaelliti, che può capitare spesso di trovare dietro alle cornici inciso il nome dell’ebanista artigiano esecutore della struttura lignea. Anche in questo caso nel *recto* dell’opera di Hunt è riportato il nome dell’ebanista e l’indirizzo del suo negozio: “Joseph Green, 14 Clark Street, Plate Glass Dealer, Carver Gilder, Looking Glass and Fancy Wood Frame Maker”.

Riassumendo, possiamo dire che la cornice per Hunt è un oggetto adoperato maggiormente per rafforzare il contenuto morale delle sue scene pittoriche. Al contrario, la struttura della cornice per Dante Gabriele Rossetti svolge per lo più un compito decorativo. Infatti l’artista adopera delle cornici dalla struttura semplice che si richiamano alla tipologia rinascimentale della cornice a cassetta. Tuttavia il pittore interviene sulla cornice inserendo lungo il profilo dei nuovi motivi decorativi. Egli ha inventato, addirittura, due varianti ornamentali conosciute come la cornice “reed-and-roundel”¹¹² e la cornice “thumb mark pattern”.¹¹³ Il primo motivo ornamentale è visibile intorno a *Dantis Amor* del 1863 ca. (fig. 241), mentre la seconda decorazione è stata adoperata per *Fair Rosamund* del 1861, (fig. 242). Intorno a *Beata Beatrix* del 1864-70 ca., invece, si trova una cornice a “medallion” (fig. 243). La cornice a medaglione usata da Rossetti prende tale denominazione, ovviamente per la presenza nella fascia di riposo centrale di alcuni medaglioni. In questo particolare caso, cioè per *Beata Beatrix*, il pittore inserisce nel secondo

¹¹¹ AA.VV., *In Perfect Harmony. Picture + Frame*, Van Gogh Museum, Amsterdam 1995, p. 60.

¹¹² Il motivo decorativo della cornice “reed-and-roundel” è costituito da una serie di linee parallele che ricordano delle cannuce (*reed*: cannuccia), e da piccoli rosoni (*roundel*: rosone) che vengono posizionati tra le linee. Questo tipo di cornice fu molto usata anche da altri pittori preraffaelliti.

¹¹³ L’ornamento della cornice “thumb mark pattern” sembra realizzato con i pollici (*thumb* appunto vuol dire pollice). Esso consiste nell’uso di semi circonferenze alternate asimmetricamente che formano una linea a forma di “S” distribuita lungo tutto il perimetro esterno della cornice.

ordine quattro medaglioni incisi. I soggetti rappresentati sono stati presi dal linguaggio neoplatonico¹¹⁴ usato da Dante Alighieri nella *Divina Commedia*. Nel primo medaglione in alto compare un sole come emblema della resurrezione di Cristo; nel medaglione a sinistra troviamo la luna, indice dell'anima idealizzata e dell'amato; nel medaglione a destra ci sono le stelle tra le nuvole, simboli delle anime cadute tra le quali l'amante che viene condotto verso il sole; nel medaglione centrale in basso viene rappresentata la terra, il mare e una piccola città, segni dell'inizio del percorso spirituale. Nel medaglione finale è incisa anche la data di morte di Beatrice: *JUN: DIE 9 ANNO 1290* – il 9 giugno del 1290 –. La data di morte è riportata anche nella fascia in alto, incisa ai lati del medaglione. Ai lati del medaglione in basso, invece, è scritta una frase in latino: *Quomodo sedet sola Civitas!* Il verso è citato nella *Vita Nova* di Dante Alighieri.¹¹⁵ L'analisi di quest'opera permette di vedere bene come la cornice e il dipinto sono strettamente correlati per illustrare il significato del dipinto.

Sir Lawrence Alma-Tadema¹¹⁶ e Frederic Lord Leighton hanno usato per i loro dipinti in prevalenza delle *window-frames* e delle *door-frames* (figg. 244, 245, 246). Le *window-frames* e le *door-frames* sono delle cornici che simulano appunto finestre e porte.¹¹⁷ Attraverso queste cornici-soglia lo spettatore passa con lo sguardo per vedere la scena dipinta. Come mettono in evidenza le immagini, le *window-frames* e le *door-frames* sono concettualmente legate al dipinto, tanto da essere una componente decisiva per la narrazione della scena rappresentata e di conseguenza per la sua completa comprensione.¹¹⁸ In conclusione, si è capito che nonostante i

¹¹⁴ Cfr., Mitchell P. & L. Roberts L., *Frameworks*, Merrell Holberton, London 1996, p. 372.

¹¹⁵ Il verso riportato sulla cornice da Rossetti è citato nella *Vita Nova* di Dante Alighieri due volte, nel capitolo XXVIII e nel capitolo XXX. Dante, a sua volta, lo riprende da libro di Geremia. (Geremia, *Lamentazioni*, I, 1)

¹¹⁶ La cornice usata per *Sulla strada verso il tempio di Cerere: una festa primaverile* da Sir Lawrence Alma-Tadema è una cornice-porta. Va notato, però, che lungo la predella della cornice il pittore ha fatto incidere un brano. Si tratta di un passo della *Georgica* di Virgilio. Tale scelta è volta a far sì che il riguardante si immedesimi maggiormente nel festeggiamento della primavera raffigurato sulla tela. La *door-frame*, che simula infatti la porta di un tempio da cui si vede un gruppo di ragazze che danza, è anche una cornice *parlante*. Essa, dunque, oltre ad essere un elemento decorativo trasmette un messaggio morale.

¹¹⁷ Dall'inglese *window* – finestra – e *door* – porta –, dunque cornice-finestra e cornice-porta.

¹¹⁸ Un'analisi particolare di questi argomenti è stata affrontata nel testo: A. Di Curzio, *La cornice. Margine di uno spazio indefinito*, Prospettiva ed., Roma, 2001.

pareri contrari¹¹⁹ della critica contemporanea, attraverso la cornice i preraffaelliti hanno rafforzato la loro intenzionalità artistica, che puntava alla riconquista della pratica artigianale e della comunicazione di un significato morale. La scelta di una cornice, dunque, non mirava soltanto a realizzare dei criteri estetici, ma a soddisfare pienamente una concezione artistica.

Anche per gli impressionisti la scelta della cornice ha rappresentato il completamento di una visione complessiva, che certo si esprimeva anzitutto in un linguaggio in grado di determinare una vera svolta nel mondo della pittura.

2.9 GLI IMPRESSIONISTI

Per gli impressionisti la scelta della cornice era un momento importante in quanto anche da essa dipendeva l'effetto finale che si voleva offrire allo spettatore. Il tre marzo del 1882 sulla rivista "L'Estafette" viene pubblicato un curioso articolo polemico di A. Hustin dal titolo *L'Exposition des peintres indépendants*. Nell'articolo viene fornito l'identikit del pittore impressionista. Hustin scrive che per essere un buon pittore impressionista è necessario, prima di tutto, opporsi alla tradizione accademica e a tutte le leggi naturali, ma soprattutto bisogna adoperare per i propri lavori artistici delle cornici il più possibile originali: "pour être un bon impressioniste, il faut d'abord faire litière de toutes les opinions reçues, de toutes les lois physiques qu'une observation patiente de plusieurs siècles est parvenue à formuler et qui peuvent

¹¹⁹ I preraffaelliti hanno ricevuto sia critiche che approvazioni per il loro linguaggio e per la scelta delle loro cornici da parte di critici contemporanei. William Morris, per esempio, ha sempre sostenuto positivamente l'operato dei pittori della confraternita. Nel 1891 egli scrive che Dante Gabriele Rossetti attraverso le sue cornici decorative è riuscito meglio degli altri ad armonizzare i suoi dipinti nei vari ambienti d'esposizione. (Cfr., A. Vallance, *William Morris, His Art, His Writing*, London 1909, p. 14.). Di opinione contraria è Philip Gilbert Hamerton, arbitro pontificale degli estetologi vittoriani. Egli, contrariamente a Morris, critica le opere dei preraffaelliti e soprattutto le loro cornici ornamentali. Il critico, difatti, nel 1871 scrive che le cornici devono essere solamente funzionali. Vale a dire, di sostegno alla pittura. Priva di questo significato utilitario, la cornice non è da considerarsi bella: "We must not lose sight of fact that the function of the frame is purely auxiliary, and that if it fail to be an efficient auxiliary to the work of art, it does not signify how beautiful it may be itself", cioè "non dobbiamo perdere di vista il fatto che la funzione della cornice è puramente ausiliaria, e che se essa manca di essere un aiuto efficiente al lavoro artistico, non si comprende la sua stessa bellezza", in W. Ayrshire, *The Philosophy of Picture Frame*, in "International Studio", giugno 1926, New York, p. 54.

se vérifier toutes les jours. ... Et l'oeuvre terminée, vous mettez le cadre le plus original que vous pourrez".¹²⁰

Infatti, per gli impressionisti la cornice collaborava non poco ad aumentare gli effetti luminosi dei colori stesi separatamente l'uno accanto dall'altro sulle tele. Influenzati dalle ricerche scientifiche affrontate dal Dott. Chevreul,¹²¹ gli impressionisti rigettarono l'uso di cornici dorate e decorate optando per delle strutture lignee semplici, prive di decorazioni e in prevalenza di color bianco. Oltre che dipinte di bianco le cornici potevano essere anche di altri colori. Però, il colore che poteva avere la cornice doveva essere simile alla tinta predominante usata sulla tela. Solo in tal modo tutti gli effetti luminosi delle tonalità cromatiche usate venivano accentuati e migliorati.

Le cornici adoperate dagli impressionisti suscitarono molte critiche e furono anche fonte di derisione. Tuttavia, alcuni critici notarono con piacere queste strutture, uno di questi fu Jules Laforgue. Nel 1883¹²² lo scrittore notò con apprezzamento che le cornici degli impressionisti erano diverse rispetto alle vecchie strutture lignee accademiche. Osserva il critico che per il nuovo linguaggio impressionista sono necessarie, doverosamente, anche delle cornici nuove.

¹²⁰ A.Hustin in "L'Estafette", 3 marzo 1882: "per essere un buono pittore impressionista bisogna per prima cosa rigettare tutte le opinioni e le leggi naturali che sono state formulate nel corso dei secoli attraverso un'osservazione paziente e che possono verificarsi ogni giorno. ... Una volta che l'opera d'arte è terminata, si deve mettere una cornice che sembra il più possibile originale".

¹²¹ Michel-Eugène Chevreul è un chimico che ha lavorato per la ditta di arazzi Gobelins. Egli portò a termine seri studi ed esperimenti sui colori. Le sue ricerche scientifiche furono elaborate in un trattato pubblicato a Parigi nel 1839, *De la loi du contraste simultané des couleurs*. Nel secondo capitolo di questo libro, *De l'assortiment des cadres aux tableaux, gravures, lithographies qu'ils doivent circonscrire*, lo scienziato, dopo varie prove, arriva alla conclusione che per far risaltare i dipinti, per far risplendere i colori e per coordinare i quadri con l'ambiente espositivo si devono adoperare delle cornici bianche o intonate al colore dominante presente sulla tela. Il concetto di fondo che anima il pensiero di Chevreul e che è anche alla base del linguaggio impressionista è che: "je prie le lecteur de ne jamais oublier que lorsqu'il est dit dans l'énoncé des phénomènes de contraste simultanée, que telle couleur placée à côté de telle autre, en reçoit une telle modification; cette manière de parler ne signifie pas que les deux couleurs, ou plutôt les deux objets matériels qui nous les présentent, aient une action mutuelle, soit physique soit chimique; elle ne s'applique réellement qu'à la modification qui se passe en nous, lorsque nous percevons la sensation simultanée de ces deux couleurs" ["non bisogna mai dimenticare ciò che si annuncia nel concetto dei fenomeni del contrasto simultaneo, che tale colore posto vicino a un altro, ne riceve una tale modificazione; questo modo di parlare non significa che i due colori, o piuttosto i due oggetti colorati che noi presentiamo, hanno un'azione reciproca, sia fisica che chimica; ciò che avviene realmente, invece, è una modificazione in noi che guardiamo, la nostra percezione ci fa simultaneamente vedere i due colori mescolati l'uno all'altro"], in M. E. Chevreul, *De la loi du contraste simultané et de ses applications*, Paris 1839, pp. xij- xiv.

¹²² Jules Laforgue, *L'Impressionnisme*, in *Mélanges posthumes. Œuvres complètes*, t. III, Mercure de France, Paris 1903, pp. 133-145: "[...] *Le cornici in rapporto all'opera*. Le esposizioni degli Indipendenti hanno sostituito la varietà intelligente e raffinata delle cornici di fantasia all'eterna cornice dorata e modanata del magazzino delle convezioni accademiche. Un paesaggio verde sole, una pagina bionda d'inverno, un interno palpitante di splendori e di *toilettes* esigono cornici diverse che soltanto i loro rispettivi autori sapranno confezionare [...]"

Conclude Laforgue la sua breve riflessione sulle cornici impressioniste esortando ogni artista a fare come gli impressionisti, ovvero a provvedere personalmente alla realizzazione delle cornici per i propri lavori. Invito questo accettato dalla gran parte dei pittori impressionisti.

Uno dei tanti artisti che ha adoperato le “classiche cornici impressioniste”¹²³ è stato Edgar Degas. A differenza dei suoi contemporanei colleghi impressionisti, come Pissarro e Whistler, Degas ha scritto poco riguardo alle cornici. Tuttavia, sappiamo attraverso varie testimonianze¹²⁴ di amici che egli fu molto ferreo nella scelta delle cornici. Addirittura, si dedicò in prima persona alla progettazione di vari modelli di strutture di inquadramento. Un profilo di cornice, inventato dall’artista è la cornice a “crête de coq”.¹²⁵ Tale tipologia, che possiamo rintracciare anche nel suo quaderno di schizzi, (fig. 247), è visibile ancora oggi intorno a *Ritratto di un amico sul palcoscenico* del 1897 per *Dopo il bagno, figura di donna che si asciuga il collo* del 1898, o per *Dopo il bagno, figura di donna nuda sdraiata* del 1885, (figg. 248, 249, 250). Degas ha progettato anche un’altra sagoma di cornice: la cornice a pipa,¹²⁶ (fig. 251). Tale struttura si trova in color oro intorno a *Il collezionista di stampe* del 1866, e in color bianco intorno alla *Danzatrice a riposo*, del 1879, (figg. 252, 253).

¹²³ Cfr., Fèlix Fènèon, *L’impressionnisme aux Tuileries*, in “L’Art Moderne”, 19 settembre 1886, p. 300.

¹²⁴ Non bisogna dimenticare il ruolo dei collezionisti nella scelta delle cornici. Spesso accadeva che un dipinto venduto con cornice perdesse la sua originale struttura di inquadramento. Infatti, una volta venduto un quadro il collezionista cambiava puntualmente la cornice inserendone un’altra intorno al nuovo acquisto simile a quelle presenti già nella sua collezione. Per un collezionista cambiare la cornice significava sottolineare il passaggio di proprietà dell’opera. Ecco perché i dipinti di una collezione privata spesso sono custoditi tutti in cornici uguali. La medesima struttura di cornice adoperata, infatti, serve proprio per certificare il diritto di proprietà. Anche Degas si è scontrato con il mondo del collezionismo. A tale riguardo Vollard ricorda un curioso aneddoto. Degas fu invitato a cena da un suo amico che aveva acquistato un suo dipinto. Il collezionista cambiò la cornice al quadro. Degas si accorse immediatamente della sostituzione, prese due monete, fece leva sui chiodi che tenevano il dipinto appeso al muro, tolse il quadro, se lo mise sotto il braccio e disse: “non dovevi mai tradire i tuoi amici”. L’amico si difese dicendo che la cornice costava 500 franchi, era, quindi, preziosa e, secondo lui, appropriata alla tela. Degas brutalmente gli rispose che il suo dipinto possedeva già la sua cornice, “la sua essenziale comodità”. Dopo questa *querelle*, Vollard dice che il pittore non si fece più vedere a casa del suo pseudo-amico. Da questo aneddoto si potrebbe dire che Degas preferiva non vendere i suoi quadri, piuttosto che vederli in cornici diverse da quelle che aveva personalmente progettato per i suoi lavori.

¹²⁵ La cornice “crête de coq”, ovvero “cresta di gallo” è una tipologia composta da una serie di linee parallele scanalate sul legno lungo tutto il perimetro della sagoma della cornice. La cornice alcune volte presenta un profilo maggiormente rialzato rispetto al battente. In tal modo, secondo l’artista, lo sguardo dell’osservatore veniva dolcemente condotto attraverso le scanalature digradanti della cornice verso il dipinto. La denominazione della cornice fu data in secondo tempo a questa struttura da Ambroise Vollard.

¹²⁶ La cornice a pipa prende questa denominazione, poiché, se visto in sezione il suo profilo, ricorda effettivamente la sagoma di un pipa. Essa presenta: un profilo poco esteso ma abbastanza alto con scanalature; una fascia di riposo piatta; un battente sottile leggermente inclinato verso la tela. Tra il profilo e la fascia c’è un consistente dislivello. È evidente che la struttura della cornice a pipa deriva dalla tipologia della cornice rinascimentale a cassetta.

Anche altri autori oltre a Degas si cimentarono nella progettazione di cornici. Tra questi ricordiamo l'artista americano James McNeill Whistler.

2.10 JAMES MCNEILL WHISTLER

James McNeill Whistler è del parere che il compito dell'artista sia quello di arrivare alla realizzazione di un *total work of art*: nell'opera non c'è un elemento meno importante di un altro. Ecco, dunque, che anche nella lavorazione della cornice bisogna, secondo Whistler, impegnarsi come durante l'esecuzione del dipinto. Infatti, in una lettera indirizzata ad un suo amico George A. Lucas, il pittore confida di usare la medesima concentrazione sia per eseguire un dipinto, quanto per ideare a questo la sua apposita cornice. Quadro e cornice rappresentano la perfetta armonia dell'interno lavoro artistico: "You will notice and perhaps meet opposition that my frames I have designed as carefully as my pictures – and thus they form as important a part as any of the rest of the work – carrying on the particular harmony throughout".¹²⁷

Le cornici usate da Whistler partono dal modello base rinascimentale della struttura della cornice a cassetta. Alla tipologia del XVI secolo vengono applicate delle varianti ornamentali. Si osservi ad esempio, la cornice usata dal pittore per presentare al pubblico il dipinto *Porpora e rosa: la ragazza di Lange Leizen dei sei segni*, del 1864, (fig. 254). La cornice dorata presenta una suddivisione in tre ordini. Il battente è poco ampio; la fascia di risposo è piatta e decorata a piccoli motivi geometrici circolari; il profilo, di poco più sporgente rispetto alla fascia centrale, presenta altre decorazioni geometriche. Si nota subito il legame tra la cornice e il dipinto. Infatti, il soggetto dell'opera è una ragazza vestita con il kimono intenta a dipingere un vaso cinese.

¹²⁷ "Tu — Lucas — noterai e forse con disappunto che le mie cornici sono state disegnate da me così attentamente quanto la pittura — e così che esse formano un importante parte dell'intero lavoro artistico — portando avanti la particolare armonia", in J. Mathey, *The Letters of James McNeill Whistler to Georg A. Lucas*, in "Art Bulletin", n.° 49, sett. 1967, pp. 252-53.

Nella stanza, su un tavolo e per terra, sono diversi vasi e porcellane cinesi. Il tema trattato è in perfetta sintonia anche con il gusto dell'epoca rivolto all'Oriente. Il giapponismo era di moda in Europa e, come è risaputo, il pittore ne fu molto affascinato. La cornice si richiama anch'essa al mondo del Sol Levante. Infatti, osservando la fascia di riposo si nota la presenza di vari ideogrammi orientali. È evidente che attraverso i segni ideografici sulla cornice si crea un legame tra la cornice e la scena dipinta. Così collegata al dipinto, la cornice diventa inseparabile dalla tela e viceversa. E proprio perché l'autore ha unito la cornice al quadro nel progetto e nell'esecuzione, anche l'osservatore deve cogliere unitamente l'opera per avvertire pienamente la "perfect harmony"/ "perfetta armonia"¹²⁸ proposto da Whistler.

Tuttavia, ciò che rende difficile il compito dell'artista americano, come del resto ad altri artisti del tempo, era il collezionismo privato. Le cornici, infatti, come già abbiamo visto, erano le prime ad essere eliminate dopo l'acquisto. In verità, anche oggi sostituire la cornice a un lavoro di Whistler significa privare il dipinto sia del suo equilibrio complessivo che di una componente dell'opera d'arte stessa. L'artista, però, trovò una geniale soluzione all'insensibile pratica del mercato e dei collezionisti d'arte di eliminare le sue cornici. Egli pensò di comprovare l'autenticità dell'opera apponendo la sua firma sulla cornice. Senza la sottoscrizione il dipinto perdeva il suo valore commerciale. Per evitare, dunque, la svalutazione dell'opera i collezionisti erano costretti a lasciare le cornici originali.

Spesso la firma usata da Whistler per autenticare i suoi quadri consisteva in una farfalla dipinta. Capita di osservare che le farfalle oltre a funzionare da autografi, servono per migliorare la visione delle scene dipinte sulle tele. Infatti, gli insetti che possono avere vari colori e vengono collocati a varie altezze lungo le fasce centrali delle cornici, aiutano l'osservatore a entrare con lo sguardo nelle scene come ad esempio in *Variazioni in rosa e grigio: Chelsea* del 1871-72, o in *Notturmo in blu e oro: vecchio ponte di Battersea* del 1872-75, (figg. 255, 256, 257). I tre dipinti presentano dei soggetti che potremmo definire astratti per quanto appaiono imprecisi e vaghi. Le

¹²⁸ *Ibidem.*

farfalle poste sulle fasce laterali delle cornici aiutano lo sguardo del fruitore a entrare nella scena. Lo spettatore si trova un po' a disagio, infatti, non sapendo cosa osservare. Le scene sono prive di dettagli e questo indica che l'attenzione non deve ricadere sui particolari, ma che bisogna muoversi nella scena con gli occhi per percepire la sinfonia musicale dei colori. La farfalla è un punto di attrazione; lo spettatore inizia coscientemente o incoscientemente l'analisi del dipinto proprio osservando l'insetto, che indica, dunque, il punto d'ingresso nella scena pittorica.

Bisogna dire che in alcuni casi si nota che la presenza delle farfalle non serve per bilanciare i soggetti dei dipinti. Ciò significa che il pittore americano appone la farfalla/firma anche solo per impedire la sostituzione delle strutture delle cornici originali. Ne sono un esempio *Arrangiamento in grigio: Autoritratto* del 1871-73 e *Armonia in blu e oro: la piccola ragazza blu* del 1893, (figg. 258, 259). Per Whistler, dunque, la cornice è correlata al quadro. Ma in realtà non solo la struttura di inquadramento deve trovarsi in sintonia con il dipinto. L'artista aveva un'idea ancor più generale. Per il pittore statunitense il vero ruolo dell'artista è quello di occuparsi di tutto ciò che circonda l'opera. Dunque, dalle mura agli oggetti d'arredo tutto deve essere sottoposto alla sua attenzione e progettazione, in quanto tutto¹²⁹ è opera d'arte: “to be a painter one must be a decorator, able to make of the wall upon which his work is hung, the room containing it, and, indeed, the whole house, a harmony, a symphony, an arrangement, no less than the picture or the print which was a part of it”.¹³⁰

¹²⁹ Whistler fu incaricato dall'imprenditore navale, Frederick Leyland, di decorare una stanza della sua abitazione. La stanza era destinata a contenere delle porcellane orientali. La stanza di Leyland, quindi, fu trasformata interamente dal pittore in creazione artistica. Whistler realizza sulle pareti della stanza una struttura complessa composta da aste di legno dorato che diventano l'ossatura di un'enorme bacheca dove esporre le porcellane. Sopra il camino è stato inserito un dipinto. La sua cornice dorata si uniforma perfettamente alla struttura della bacheca e, inoltre, il soggetto del quadro riguarda il mondo orientale. Si tratta di una ragazza vestita con il kimono collocata in un ambiente composto da tappeti, paraventi e ventagli giapponesi. La stanza fu conclusa nel 1876 e l'autore la intitolò: *Armonia in color blu e oro: la stanza del pavone*. Whistler ha scelto il pavone — *peacock* — come simbolo della stanza, poiché l'animale è una tra le bestie adorate in Oriente. Per questo motivo, quindi, esso si addice alle porcellane giapponesi nella stanza. Lo spettatore, dunque, nella stanza si trova davanti “a total work of art”. Lo stesso Whistler disse che l'arte è qualcosa che va oltre la cornice e che, quindi, si estende alle pareti, al soffitto, alla mobilia: “arte come qualcosa che non dovrebbe succedere accidentalmente all'interno dei confini della cornice, ma piuttosto dovrebbe estendersi alle pareti, al soffitto, al pavimento e alla mobilia”, in D. Marohn Bendix, *James McNeill Whistler as a Designer: Interiors and Exhibitions*, Dissertation, University of Minnesota 1992, p. XXV.

¹³⁰ “Per essere pittore si deve essere decoratore, capace di considerare il muro sul quale il suo lavoro è appeso, la stanza che contiene il dipinto, e anche, l'intera casa, un'armonia, una sinfonia, un arrangiamento, non meno della pittura o della stampa che era una parte di questa”, in D. Marohn Bendix, *op. cit.*, p. XXV.

Anche per gli artisti della secessione viennese la progettazione dell'opera d'arte non si conclude all'interno della cornice. Al contrario, per Franz von Stuck così come per Gustav Klimt un'opera d'arte nasce in rapporto alla sua cornice e la cornice, a sua volta, prende la sua forma in rapporto all'ambiente dove l'opera verrà esposta. Ecco, quindi, che si rafforza in ambito secessionista il ruolo mediatore della cornice. Quest'ultima è un elemento interposto tra l'opera e l'ambiente. Il suo compito, dunque, è quello di raccordare la realtà oggettiva dello spazio d'esposizione con la realtà virtuale del dipinto.

2.11 FRANZ VON STUCK E GUSTAV KLIMT

Franz von Stuck e Gustav Klimt sono tra i massimi rappresentanti della secessione viennese. L'idea secessionista di fondo è quella di realizzare un *Gesamtkunstwerk* – un'opera d'arte totale –. Ciò vuol dire la creazione di un “pezzo unico, isolato, ma piuttosto a un complesso di parti e di elementi che si adattino, si integrino fra loro per fornire un armonico ambiente alla vita sociale”.¹³¹ Alla luce di questa considerazione si nota come Franz von Stuck e Gustav Klimt usano le cornici per determinarne una perfetta relazione sia con i relativi dipinti che con gli spazi espositivi.

Franz von Stuck adopera delle cornici caratterizzate dalla struttura molto ampia ed elaborata, a volte molto più estesa del supporto del dipinto. La peculiarità delle sue cornici è di conferire un carattere austero e autorevole ai dipinti. Si osservi ad esempio l'*Autoritratto nello studio* realizzato nel 1905, (fig. 260). La cornice è di legno dorato, la sua sagoma ricorda le cornici architettoniche rinascimentali. Su tutta la superficie della cornice compaiono delle incisioni: lungo i lati verticali sono incise nel legno due colonne ioniche che sorreggono un architrave dove compaiono delle decorazioni astratte realizzate della stessa tonalità dorata che riveste la struttura

¹³¹ R. Barilli, *op. cit.*, p. 52.

lignea. Nella parte bassa è inciso in un rettangolo affiancato da due cerchi il nome dell'artista. Nella parte interna, ovvero lungo il battente, ci sono una serie di scanalature digradanti che convogliano lo sguardo dello spettatore verso la scena dipinta, la quale rappresenta una stanza dove il pittore è intento a dipingere davanti al cavalletto.

La cornice è così ben costruita e abbinata tematicamente al dipinto, da dare l'impressione di osservare la scena attraverso la finestra. La cornice appare come il telaio della finestra attraverso cui il nostro sguardo coglie furtivamente il lavoro dell'artista, che continua a dipingere con concentrazione rivolto verso la tela senza badare alla presenza dell'osservatore. Possiamo capire da quest'opera la grande considerazione che il pittore attribuisce alla cornice. Il legame tra l'opera e la sua cornice è sia di natura estetico che di tipo concettuale. Estetica in quanto l'opera si armonizza dentro la sua cornice e viceversa. Concettuale poiché la cornice rappresenta in parte il significato del dipinto dando a questo la sua ambientazione come luogo (la cornice/finestra), ma anche il suo nominativo come titolo, ovvero chiarendo il soggetto dell'opera.

Possiamo dire che le opere di Franz von Stuck vanno considerate come l'insieme del dipinto e della cornice. Senza le cornici è molto difficile, se non impossibile, comprendere totalmente il significato e il valore estetico delle sue opere. Basta osservare altri esempi per convincersene (figg. 261, 262, 263).

Il medesimo interesse alla cornice lo si trova anche nella produzione del pittore secessionista Gustav Klimt. L'artista austriaco ha usato vari tipologie, ideandole personalmente e spesso incaricando suo fratello Georg per la loro realizzazione. Tante sarebbero le cornici meritevoli di una particolare analisi. Per il quadro di *Giuditta e Oloferne I*, del 1901 esiste un'ampia documentazione di disegni che testimoniano come l'artista ha ideato il dipinto fin dall'inizio pensandolo insieme alla cornice, (figg. 264, 265). Possiamo dire che l'opera d'arte per Klimt è la totale considerazione del quadro all'interno della sua relativa e specifica cornice.

La cornice dell'opera è di legno, poco ampia e a modulo piatto. Essa nella parte alta è rivestita di rame. Lungo i lati verticali compaiono delle decorazioni incise sul rame composte da linee

parallele che terminano chiudendosi a cerchio su se stesse.¹³² Sul lato superiore è scritto a sbalzo il titolo dell'opera: *Jvdith und Holofernes*. L'uso del rame ricorre di frequente sulle cornici di Klimt. Come risaputo, in antichità il minerale usato per decorare le cornici era l'oro. Klimt, al contrario, sostituisce questo metallo prezioso con il rame. Quest'ultimo ricorda molto l'oro, il suo colore e la sua proprietà smagliante, però è molto più economico. L'oro era adoperato in passato per impreziosire le immagini sacre, ora invece Klimt usa il rame per valorizzare i suoi soggetti profani e sensuali. Infatti, in questo caso specifico, la sensualità e l'erotismo dalla *femme fatale* Giuditta vengono resi più modernamente 'sacri' dalla inedita lucentezza dal rame che riveste in parte la cornice.

Un'altra cornice di Klimt interessantissima è quella che troviamo intorno al dipinto *Il Ritratto del pianista Josef Pembaur*, del 1890, (fig. 266).

Davanti all'opera lo spettatore nota subito le particolarità della cornice e forse intuisce che essa è qualcosa di più di una bella e originale custodia. In verità è proprio sulla cornice che si rafforza il senso del dipinto, nel quale è ritratto un caro amico del pittore: il pianista Josef Pembaur.¹³³ Sulla cornice compaiono una serie di simboli che permettono, se compresi, di capire la natura della relazione d'amicizia tra i due personaggi. Prima di tutto bisogna dire che la cornice ha un'estensione maggiore rispetto alla dimensione della tela.¹³⁴ Essa è composta di legno e presenta un modulo piatto ricoperto interamente da decorazioni simboliche. Sul lato verticale a destra appoggiato alla sommità di una colonna in stile ionico è posizionato Apollo Musagete¹³⁵ nell'atto di suonare la cetra. Al fianco della figura di Apollo è scritto il suo nome in lettere

¹³² Cfr., Ludwig Hevisi, *Acht Jahre Secession, Kritik, - Polemik Chronik*, Vienna 1906, rist. 1985: "l'ornamento di Gustav Klimt è l'espressione visiva della materia originaria che è in continua, infinita trasformazione, che si avvolge in spirali, serpeggia tortuosamente, si annoda, un vortice impetuoso che assume tutte le forme, strisce lampeggianti e lingue scattanti di serpente, viticci, flessibili catene".

¹³³ Josef Pembaur musicista austriaco. Nato a Innsbruck il 23 maggio del 1848, morì nel suo paese natale il 19 febbraio del 1923. Ha studiato musica a Vienna e a Monaco. Per approfondimenti sulla sua carriera musicale: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1978; *Enciclopedia Universal Ilustrada europeo-americana*, Hijos De J.. Espansa ed., Barcellona 1961.

¹³⁴ La tela misura 68,2 x 55,2. La sua dimensione è di 3764,64 cm². La tela compresa di cornice misura 115,5 x 88 cm e la sua dimensione è di 10164 cm². Sottraendo le due dimensioni possiamo calcolare l'area della cornice che corrisponde a 6399,36 cm², ovvero quasi il doppio della superficie della tela.

¹³⁵ Lemma *Apollo*, in F. Ramorino, *Mitologia classica illustrata*, Ulrico Hoepli ed., Milano 1995.

greche. La colonna è raffigurata a metà altezza. Verso la base della colonna troviamo dipinte delle onde che simboleggiano il mare e due delfini di diversa dimensione. Il delfino è uno degli animali cari ad Apollo. Il fusto della colonna è scanalato. Sotto il capitello troviamo delle decorazioni particolari. Soprattutto è da notare una decorazione che vede l'alternarsi di linee verticali nere con altre bianche. Questi ornamenti ricostruiscono, non casualmente, la tastiera di un pianoforte, lo strumento musicale di Pembaur. Sull'altro lato verticale della cornice si vede un tripode. Anche questo oggetto è un altro elemento araldico del Dio greco. Lungo il lato orizzontale in alto troviamo verso sinistra tre piccoli dischi solari e in posizione centrale sette stelle, che comunque potrebbero anche coincidere con l'immagine di altri dischi solari. Entrambe queste decorazioni indicano un'altra proprietà del Dio greco, quella di essere anche Dio del Sole. Inoltre, le stelle sono sette come sette sono la quantità in musica delle note musicali. In fondo, lungo il lato orizzontale compaiono i volti di due fanciulli: una ragazza e un ragazzo, di difficile decifrazione, e accanto un curioso simbolo con due iniziali *G. S.*. Accanto al simbolo con le iniziali è posizionata una piccola spiga di molto d'orzo. Il marchio e la sigla si riferiscono ad una marca di birra di Monaco: la *Spaten bräu*,¹³⁶ (fig. 267). Ciò potrebbe alludere al carattere dell'amicizia che legava Gustav Klimt a Josef Pembaur. La loro relazione era confidenziale tanto da farci intuire con questo dettaglio che sicuramente avranno sorseggiato insieme un boccale di birra. Possiamo dire che la descrizione dei simboli sulla cornice documenta da sola quanto questa sia intrecciata con il significato del soggetto dipinto. Tale legame si rafforza osservando sulla tela proprio alle spalle del personaggio ritratto una parte di una cetra, identica a quella suonata da Apollo dipinto sulla cornice. In conclusione, Klimt ha personalizzato la cornice di quest'opera, e di molte altre, rendendo la separazione del dipinto dal suo inquadramento.

¹³⁶ La *Spaten bräu* è una birra tedesca, di Monaco. La birra nacque nel 1397. Il logo della birra è in uso dal 1884 e fu ideato dal grafico tedesco Otto Hupp (1859-1949). Hupp era specializzato nella creazione di stemmi araldici e simboli commerciali. Il logo della marca di birra propone l'immagine di una vanga senza manico con accanto due lettere: *G. S.*. La vanga deriva dal nome della birra stessa, infatti *Spaten* significa vanga e *bräu* vuol dire birra. Le due lettere, invece, si riferiscono a uno dei due proprietari della birra, cioè Gabriel Sedlmayr.

Inseparabili dalla rappresentazione, ma per ragioni diverse, sono anche le cornici ideate e dipinte da Georges Seurat.

2.12 GEORGES SEURAT

Con Georges Seurat e Paul Signac si afferma in Francia il linguaggio neoimpressionista. La tecnica neoimpressionista consiste essenzialmente nel dipingere piccoli tocchi di colore puro sulla tela leggermente distanziati l'uno dall'altro.¹³⁷ Posto a una certa lontananza dal quadro l'occhio dell'osservatore riesce a mescolare tra di loro i tanti segmenti di colore e a ottenere la fusione cromatica. La tecnica del *pointillisme*, dunque, è basata sulla percezione visiva ed è inevitabile pensare che anche la struttura della cornice, in rapporto ai dipinti, sia stata valutata dagli artisti. Seurat in particolare si è occupato della struttura della cornice. Secondo il pittore la cornice deve essere funzionale alla visione dell'opera. Un dipinto divisionista presuppone che l'osservatore sia posto ad una certa distanza altrimenti egli non riuscirebbe né a comprendere il soggetto dell'opera, né a cogliere le tonalità cromatiche complementari. La cornice, pensa Seurat, deve aiutare l'osservatore a concentrarsi sull'analisi del dipinto. Ecco, dunque, che il pittore propone di usare delle cornici colorate in tinte opposte a quelle adoperate sulle tele.¹³⁸ La scelta di usare tonalità opposte ai colori dei soggetti raffigurati aiuta a catalizzare l'attenzione verso la scena dipinta e ad allontanare, così, dalla visione la realtà circostante. In verità,

¹³⁷ John Rewald nel suo libro, *Il Post-impressionismo. Da Van Gogh a Gauguin*, Firenze 1967, riporta il commento di Felix Fénéon (1886) sulla tecnica post-impressionista: "Questi colori, isolati sulla tela, si ricompongono sulla retina: si ottiene dunque non una mescolanza di colori-materia (pigmenti), ma una mescolanza di loro luce... Si sa che la luminosità della mescolanza ottica è sempre superiore a quella della mescolanza della materia", (cit. in J. Rewald, 1967, p. 99)

¹³⁸ L'intento di Seurat era quello di riprodurre in pittura l'effetto ottenuto dal musicista Richard Wagner nell'auditorio di Bayreuth. Il compositore, intorno al 1870, fece costruire nella cittadina della Bavaria del sud un teatro, il *Festspielhaus*, "senza palchi, a semicerchi degradanti dove, durante la rappresentazione, il pubblico veniva immerso nel buio. [Cfr. E. Surian, *Manuale della musica*, vol. III, Rugginenti ed., Milano 1993, p. 780]. In tal modo, il pubblico si concentrava completamente sulla musica. Allo stesso modo, Seurat, dipingendo la cornice con toni scuri, si assicurava lo sguardo del fruitore. Difatti, quest'ultimo è totalmente catturato dalla luce dei colori provenienti dal 'palcoscenico' pittorico della tela. Si è di fronte sempre più, quindi, ad una pittura concepita come un'opera d'arte totale.

osservando la produzione dell'artista si nota spesso l'uso di due cornici: una cornice posizionata all'esterno intorno ai dipinti e una cornice pittorica, ovvero una cornice dipinta direttamente sulla tela. Infatti, il pittore dipinge frequentemente delle fasce cromatiche lungo i margini perimetrali delle tele. Queste bordure colorate diventano, così, le prime cornici dei quadri, (fig. 268). Le bordure cromatiche sulle tele non sostituiscono l'uso delle cornici esterne, ma potremmo dire lo preannunciano. Il pittore, infatti, applica delle cornici semplici di legno a modulo piatto fuori dalle tele, (fig. 269). Le cornici esterne sono dipinte con le stesse tonalità cromatiche delle cornici interne e con lo stesso linguaggio, ovvero con la tecnica neoimpressionista.¹³⁹ Osservando le due immagini de *Il circo* possiamo analizzare sia il dipinto finale che lo studio preparatorio. Come si nota già nello *Studio per Il circo* Seurat usa una cornice pittorica. Infatti, lungo il bordo esterno della tela compare una fascia colorata con tinte molto più scure rispetto ai colori adoperati sulla tela per il soggetto. La tecnica neoimpressionista è usata sia per il tema centrale, quanto per la cornice pittorica. Nella versione finale il pittore francese usa una cornice esterna applicata intorno alla tela. Questa è a modulo piatto. Sulla cornice di legno l'artista è intervenuto colorando l'intera superficie con piccole distanziate pennellate. Tuttavia, il pittore ha mantenuto anche la cornice pittorica dipinta al margine perimetrale della tela. Osservando bene si vede lungo i lati della tela, in prossimità dell'inizio della cornice, la bordura dipinta nella medesima tonalità cromatica della cornice esterna. I colori usati per dipingere la struttura di inquadramento esterno e le fasce interne sono sempre tonalità scure. Attraverso le cornici, dunque, Seurat riesce a creare un vero e proprio recinto intorno al quadro. In altre parole, le cornici – sia quelle cromatiche dipinte sui bordi della tela, quanto quelle dipinte e posizionate fuori la tela – sono in grado di tagliare la scena dipinta rispetto a tutto ciò che circonda il quadro. L'attenzione dell'osservatore davanti a un'opera come questa di Seurat viene subito catturata. L'occhio del fruitore, infatti, immediatamente nota il contrasto cromatico tra le cornici e i colori

¹³⁹ Cfr., H. Heydenryk Jr., *The Art and History of Frames*, Lyons & Burford, New York 1993, p. 89: “i bordi delle sue tele – Seurat – sono ricoperti con una frangia di piccoli tocchi di colori, chiaramente separati dai soggetti pittorici”.

che compongono i soggetti ed entra così con lo sguardo dentro il dipinto attraversando le due cornici. Le bordure e le cornici dipinte si comportano come l'obiettivo della macchina fotografica, ovvero tagliano le scene poiché il loro campo di inquadramento è tecnicamente limitato.¹⁴⁰ Anche la cornice, come è risaputo, è un limite e coerente al suo modo di essere viene usata dall'artista per mettere a fuoco l'attenzione soltanto su alcuni particolari e per rimuovere dall'osservazione tutto ciò che non rientra nell'obiettivo. Oggi questi due dipinti sono conservati al Museo d'Orsay a Parigi ed è possibile vederli all'interno di altre cornici, (fig. 268a, 269a). Le cornici che contengono *erroneamente* i lavori di Seurat già incorniciati dall'autore sono cornici in legno dorato di varia ampiezza con delle scanalature lungo le fasce di riposo. Questa sistemazione attuale, ovviamente, limita l'effetto cromatico generale ricercato dall'artista.

È utile sapere che Seurat in merito alla cornice scrive in una lettera inviata al poeta Maurice de Beaubourg il 28 agosto del 1890, (fig. 270), che “la cornice, in un quadro, è in contrapposizione all'insieme dei toni, dei colori e delle linee del dipinto”, ovvero *le cadre est dans l'harmonie opposée à celle des tons, des teintes et lignes du tableau*.¹⁴¹ Ciò significa che ogni cornice deve armonizzarsi per contrasto cromatico con il dipinto raffigurato sulla tela, (figg. 271, 272, 273).

In altre parole, ogni cornice deve essere studiata in rapporto al dipinto che dovrà inquadrare. Come dire “ad ogni opera la sua cornice, ad ogni cornice la sua opera”.¹⁴² Un'opera che ancora si conserva integralmente originale al pensiero del pittore è *Le Crotoy, verso l'alto*, (fig. 274).

Un altro artista che usava come cornici delle strisce colorate intorno ai bordi delle tele è stato Vincent Van Gogh.

¹⁴⁰ Arnheim nel suo libro *Arte e percezione visiva* conduce il lettore a riflettere su come l'arte moderna subisca il fascino della tecnica fotografica. Il quadro, dunque, come una fotografia permette di osservare “un mondo esterno limitato dall'apertura attraverso la quale si guarda, ma non limitato in se stesso”, Cfr., R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 1984, p. 201.

¹⁴¹ Françoise Cachin, *Seurat*, catalogo, Grand Palais, Paris / The Metropolitan Museum of Art, New York, 1991, p. 423.

¹⁴² [Ndr]

2.13 VINCENT VAN GOGH

Per Vincent Van Gogh la cornice deve migliorare la luminosità dei colori. A differenza di Seurat, che oltre a dipingere i bordi interni delle tele usa anche cornici esterne, Van Gogh si limita a contornare il perimetro delle tele con delle linee colorate. È risaputa la difficoltà economica nella quale è vissuto il pittore olandese e questa situazione gli ha impedito di dare a ogni tela una cornice. Tuttavia, per rendere più presentabili le sue opere, egli pensò di incorniciarle con i colori. Così, lungo i bordi più esterni delle tele, ecco che inserisce delle strisce cromatiche. Queste linee hanno il compito sia di migliorare la presentazione al pubblico dei suoi dipinti, quanto, però, di suggerire all'acquirente il tipo di cornice da attribuire all'opera. Il colore delle strisce indica la tinta che deve avere la cornice. Per quanto riguarda la struttura della cornice questa era pensata come una struttura molto semplice, a modulo piatto e di legno, al modo delle nuove cornici adoperate dagli impressionisti in quegli anni.

Osservando alcuni dipinti come ad esempio *Martin Pescatore* del 1886-87 e *Natura morta con caffettiera, vasellame e frutta* del 1888 (figg. 275, 276), possiamo avere un'idea delle bordure/cornici cromatiche. Seppur meno visibili perché nascoste sotto sontuose cornici anche in altri dipinti ci sono queste cornici cromatiche come in *Seminatore con sole che tramonta* del 1888 e *Il Ponte di Langois ad Arles* del 1888, (figg. 277, 278). Ne deduciamo che Vincent Van Gogh indicava per *Martin Pescatore* e *Natura morta con caffettiera, vasellame e frutta* una cornice rossa, mentre per *Seminatore con sole che tramonta* e *Il Ponte di Langois ad Arles* cornici blu.

Nell'ampio carteggio tra Vincent e suo fratello Theo si possono trovare numerosi suggerimenti del pittore su come si dovevano incorniciare i suoi lavori. Ad esempio per *La stanza da letto di Van Gogh ad Arles*, del 1888 l'artista desiderava che fosse adoperata una cornice bianca: "la

cornice — dato che non c'è niente di bianco nel quadro — sarà bianca”.¹⁴³ Per *Peschi in fiore* (*Souvenir di Mauve*), del 1888 e per *Contadine che raccolgono olive*, del 1889 Van Gogh suggeriva ugualmente una cornice di color bianco. Il colore bianco era consigliato perché in grado di contrastare con le tinte rosa e verdi presenti sulla tela. Per il dipinto *Cipressi con due figure femminili* del 1890 (Kröller-Müller-Museum di Otterlo) Van Gogh consigliava una cornice arancione, che avrebbe dato risalto ai blu e ai verdi del paesaggio. Per i famosi girasoli, più precisamente *Vaso con quattordici girasoli*, (Londra proprietà di E. Beaty) del 1889 e *Vaso con quattordici girasoli*, (Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh) del 1899, si sarebbero dovute adoperare delle piccole cornici in legno. Rossa doveva essere, invece, la cornice per *Il caffè di notte*, del 1888 “luogo dove ci si può rovinare, diventar pazzi, commettere dei crimini”.¹⁴⁴ Marrone doveva essere la cornice che avrebbe ospitato *Due Cipressi*, del 1889 oggi al Metropolitan Museum of Art di New York. Per *I mangiatori di patate* del 1885, ora al Rijksmuseum Vincent Van Gogh di Amsterdam Van Gogh indicava “una cornice dorata”.¹⁴⁵ Altrimenti proponeva di appendere l'opera su “una parete tappezzata con una carta color grano maturo”.¹⁴⁶ Comunque, l'artista si raccomandava di inquadrare il dipinto con una cornice dorata poiché “senza una inquadratura del genere *proprio non bisogna vederlo*”.¹⁴⁷

Queste indicazioni di Van Gogh sono state generalmente disattese dal mercato e dal collezionismo d'arte pubblico e privato. Infatti, se si ha l'occasione di visitare un museo che ospita nella sua collezione permanente dipinti di Van Gogh si possono vedere intorno ai quadri dell'artista olandese bellissime cornici barocche dorate e decorate, però fuori luogo rispetto alla pittura moderna del pittore, quanto lontane dalla sua volontà.

¹⁴³ V. Van Gogh, *Lettere a Theo sulla pittura*, a cura di T. Gianotti, TEA Arte, Milano 1994, p. 156.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 144.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 79.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibidem*, “Ti ripeto, va incorniciato con qualcosa color dorato cupo o ramato. Se tu stesso vuoi vedere il quadro come va visto, non dimenticare, ti prego, quanto ti ho detto”.

Concludendo, le cornici non adoperate da Van Gogh, ma inutilmente suggerite, ci introducono ad analizzare le scelte di molti artisti del primo novecento che, al contrario, hanno scelto di eliminare totalmente dai loro lavori la struttura di inquadramento.

Prima di analizzare alcune personalità dell'epoca moderna è interessante tuttavia soffermarsi, se pur brevemente, sulle cornici scelte dal pittore italiano Francesco Paolo Michetti. Con Michetti, di fatto, si chiude un'epoca, l'ottocento, e inizia il cammino del novecento.

2.14 FRANCESCO PAOLO MICHETTI: “UN VENTAGLIO IN CORNICE”

La caratteristica più particolare di Francesco Paolo Michetti consiste nell'essere pronto a sperimentare qualsiasi metodo artistico in grado di esprimere al meglio il concetto del *vero*. Infatti, nell'arco della sua vita egli ha adoperato vari linguaggi come la pittura, la fotografia, la scultura, la musica e i versi. Fu anche tra i primi pittori a girare una pellicola cinematografica considerando il cinema come una nuova forma d'arte. Il suo eclettismo¹⁴⁸ lo porta a sostenere l'ideologia wagneriana di una forma d'arte che sia la somma incondizionata di vari linguaggi. Egli, infatti, si è sempre sforzato di abbattere tutte “le barriere esistenti fra pittura, scultura, musica, poesia”.¹⁴⁹ Michetti mette in atto questo suo obiettivo in ambito pittorico adottando una soluzione innovativa, cioè quella di coinvolgere la cornice nei suoi dipinti. Realizzando personalmente¹⁵⁰ le cornici per i suoi quadri, Michetti abbatte, dunque, materialmente la distanza

¹⁴⁸ Cfr., F. Di Tizio, *Francesco Paolo Michetti. Nella vita e nell'arte*, Ianieri ed., Pescara 2007, pp. 7-13.

¹⁴⁹ Cfr., P. Sorge, *Michetti e la fusione delle arti*, in AA.VV., *Francesco Paolo Michetti. Dipinti, Pastelli, Disegni. Il cenacolo delle Arti tra fotografia e decorazione*, Palazzo Venezia, Roma 6 marzo – 1 maggio 1999, Electa, Napoli 1999, pp. 79-81.

¹⁵⁰ A tale proposito ricorda Luigi Chirtani: “Il Michetti non fa le cornici dall'inquadratore; un falegname qualunque ne fa solo l'ossatura, egli poi vi aggiunge a intaglio o a stucco dei particolari originali o vi dà su una mano di colore scuro per dipingervi qualche cosa come se traboccasse dal quadro e lo venisse a finire. La varietà di queste cornici impedisce di darne una definizione: bisognerebbe descriverle tutte. La fantasia dell'artista vi si sbizzarrisce con dei capricci di ogni genere, esse sono però sempre intese da far valere il dipinto che sta dentro la cornice, dando ad esso più spicco per contrasto. [...] Chi approva, chi disapprova come puerile e poco seria questa novità di cornici; alcuni artisti gli vanno dietro e lo copiano e tentano come lui di inventarne; ma finora gli imitatori sono riusciti a provare soltanto che anche per quelle bizzarrie, il Michetti è l'unico che sappia renderle artistiche. [...] A me confesso che

concettuale tra arte maggiore e arte minore, ovvero tra pittura e artigianato. La cornice, che da sempre rappresenta un elemento secondario, artigianale e marginale rispetto alla pittura, diventa per Michetti uno spazio fondamentale attraverso il quale introdurre in pittura pezzi di realtà.¹⁵¹ Molte personalità¹⁵² dell'epoca, tra critici e artisti, accolsero positivamente la particolarità delle cornici dell'artista abruzzese. Non mancarono, ovviamente, anche giudizi negativi,¹⁵³ sta di fatto che le cornici di Michetti sono ancora oggi degli esempi tangibili che testimoniano come la cornice sia una *pars costruens* dell'intero linguaggio di un pittore.

Osserviamo ora alcuni lavori dell'artista. Per esempio il dipinto *La processione del Corpus Domini a Chieti*, del 1876-77 (figg. 279, 280). Le due immagini mostrano la tela. L'immagine a colori presenta il quadro senza la cornice, mentre l'immagine in bianco e nero offre la visione dell'opera nella sua cornice originale. Purtroppo oggi il dipinto fa parte di una raccolta privata ed è molto difficile avere immagini aggiornate dell'opera. Ciò significa che solo attraverso la

queste cornici non mi disturbano né mi dispiacciono; se si fa un preludio a un pezzo di musica, l'esordio di una predica, la sinfonia a un'opera, il preambolo a un discorso, non vedo perché un artista se gli piace, non possa incominciare il quadro dalla cornice. Tutto sta a far bene.", in L. Chirtani, *Francesco Paolo Michetti all'Esposizione Nazionale*, in "Illustrazione Italiana", 11 settembre 1881, anno VIII, n.° 37, ed. Fratelli Treves, Milano, p. 174.

¹⁵¹ Cfr., Anna Maria Damigella, *Michetti dal verismo degli idilli bucolici al naturalismo poetico (1870-1881)*, in AA.VV., *Francesco Paolo Michetti. Dipinti, Pastelli, Disegni. Il cenacolo delle Arti tra fotografia e decorazione*, cit., pp. 27- 35.

¹⁵² A tale proposito è utile ricordare il commento di De Pasquale Pennisi riguardo alla cornice del dipinto *La processione del Corpus Domini a Chieti* del 1876-77: "Tutto è originale in questo dipinto – *La processione del Corpus Domini a Chieti* – di Michetti, a cominciare dalla cornice che lo inquadra, la quale, a bella prima, non desta un'impressione troppo favorevole; la si trova un po' pesantocchia stravagante [...] ma poi [...] si scorge in essa qualcosa di nuovo, di mai tentato finora, che appunto per questa sua novità seduce [...] e si finisce col concludere che [...] mancherebbe qualcosa a quel quadro senza quella cornice. Imita essa il colore del ferro, e sulla sua superficie liscia e larga quasi un palmo a ciascuno dei lati, staccano in bassorilievo delle lettere bizzarre che dicono il soggetto del quadro: un gruppo composto da una donna avvolta in un lungo pannello, un putto, un uomo; poi un moscone capovolto, una fila di uccelli da palude, un granchio, stelle d'argento sparse un po' dappertutto e una gran placca d'ottone lucida con sopra una pallottola di ferro, che non si sa bene cosa sia e l'una e l'altra vogliono esprimere; poi, infine, un enorme rosario con croci e medaglie, che inghirlanda uno degli angoli del quadro messo lì forse per rompere la monotonia di quella gradinata biancastra e uniforme che occupa la metà del dipinto", in A. De Pasquale Pennisi, *Michetti e Di Chirico*, in "Schizzi artistici sulla Esposizione del Belle Arti in Napoli", Messina 1877.

Cfr., Ugo Ojetti, *Un grande lutto per l'arte italiana. È morto Francesco Paolo Michetti*, in "Corriere della Sera", Milano 6 marzo 1929, p. 3 : "[...] Attraverso alla pittura del Fortuny imparò – Michetti – anche ad amare la pittura giapponese, i bronzi e le lacche giapponesi allora venute di moda, tanto che finì a incorniciare (diceva lui) alla giapponese, con fiori, fronde, granchi, stelle di mare su un angolo della cornice, i suoi quadri e quadretti abruzzesi. Ogni novità l'incantava".

¹⁵³ In occasione dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti di Napoli del 1877 Michetti partecipa con il dipinto *La processione del Corpus Domini a Chieti*. Adriano Cecioni definì con disprezzo il quadro del collega pittore come "un ventaglio in cornice". Insomma per il critico toscano la tela di Michetti era "falsa, bugiarda e ciarlatana", A. Cecioni, *Concetti d'arte sull'Esposizione di Napoli del 1877*, in A. Cecioni, *Scritti e ricordi*, Tipografia Domenicana, Firenze 1905, pp. 167-195.

testimonianza di alcune fotografie in bianco e nero abbiamo la possibilità di apprezzare l'opera inserita nella sua cornice originale. Il soggetto della tela è la processione a Chieti della festività cattolica del Corpus Domini.¹⁵⁴ La cornice è di legno, ma dipinta in modo tale da far sembrare la struttura in ferro. Inoltre, essa è anche in alcuni tratti lavorata in terracotta grigia. Il modulo della struttura lignea è piatto e interamente ricoperto sia di oggetti prelevati direttamente dalla realtà, quanto di piccole sculture in terracotta applicate sulla sua superficie. Riassumendo possiamo dire che su alcune zone della cornice troviamo: “un gruppo composto da una donna avvolta in un lungo panneggiamento, un putto, un uomo; poi un moscone capovolto, una fila di uccelli da palude, un granchio, stelle d'argento sparse un po' dappertutto e una gran placca d'ottone lucida con sopra una pallottola di ferro”.¹⁵⁵ [vedi dettagli] Il gruppo scultoreo in terracotta, composto dalla figura di un uomo, un putto, una donna e un moscone¹⁵⁶ capovolto, è posizionato dell'angolo sinistro della cornice. Lungo il lato orizzontale in alto è visibile un bassorilievo di un stormo di uccelli che volano. Probabilmente si tratta di cigni.¹⁵⁷ Sul lato corto verticale sinistro si trova “un disco d'ottone lustro come una palla nera”.¹⁵⁸ Lungo il lato orizzontale inferiore della

¹⁵⁴ Il *Corpus Domini*, dal latino *Corpo del Signore*, è una festività cattolica propriamente chiamata anche *Solennità del Santissimo Corpo e Sangue di Cristo*. La celebrazione fu istituita l'8 settembre 1264 da papa Urbano IV con la Bolla *Transiturus de hoc mundo* in seguito al miracolo di Bolsena. La festività nacque in Belgio nel 1246 come festa della Diocesi di Liegi. Il suo scopo era quello di celebrare la reale presenza di Cristo nell'Eucaristia. La festa viene celebrata il giovedì della seconda settimana dopo la Pentecoste.

¹⁵⁵ A. De Pasquale Pennisi, *Michetti e Di Chirico*, in cit.

¹⁵⁶ *Ad vocem mosca* in L. Impelluso, *La natura e i suoi simboli*, Electa ed., Milano 2004: “L'immagine della mosca, e degli insetti in genere, è stata sempre associata al male, al diavolo e al peccato. Nella Bibbia, Secondo libro dei Re, viene citato Baal-Zebub, letteralmente “signore delle mosce”, antica divinità siriana a capo di sciami di mosche, responsabile della distruzione e della putrefazione. La dottrina cristiana non poteva che trarne un significato nefasto e diabolico, ancor più accentuato dal fatto che dal nome del terribile dio siriano deriva “Belzebù”, uno dei tanti appellativi del demonio. Inoltre, in virtù della sua fastidiosa caratteristica di andar sempre ronzando intorno alle cose, la mosca ha finito per evocare l'immagine del tormento, della tortura e dunque, della Passione di Gesù”.

¹⁵⁷ *Ad vocem “cigno”*: in L. Impelluso, *La natura e i suoi simboli*, cit.: “Un famoso racconto mitologico narra di come Giove si sia trasformato in cigno per sedurre Leda. Dalla loro unione nasceranno Castore, Polluce, Elena e Clitemnestra. Sin dall'antichità all'immagine del cigno è legata quella della musica, in quanto si diceva che prima di morire l'animale si abbandonasse a un canto struggente e dolcissimo. Nonostante questa credenza sia stata successivamente smentita da Plinio, l'animale è stato quindi associato ad Apollo e alle Muse in particolare a Erato, che presiedeva alla poesia e alla musica amorosa. Secondo i mitografi rinascimentali il candido colore dell'animale richiama la luce del giorno e del sole e si contrappone al corvo, simbolo della notte. Per questo motivo talvolta il carro di Apollo può essere trainato da cigni”.

Il cigno, oltre, ad essere un simbolo di purezza, di candore e grazia., per i cristiani è simbolo dell'immagine della figura di Cristo.

¹⁵⁸ F. Netti, *Critica d'Arte*, a cura di A. De Rinaldis, Laterza, Bari 1938, p. 114, nota 1.

cornice è inserito “un enorme rosario con croci e medaglie”.¹⁵⁹ Il rosario è in tensione. Questo si avvolge intorno al lato breve sinistro e lungo il lato orizzontale in basso della cornice. Si tratta di un rosario vero che è stato applicato dall’artista sulla cornice. L’operazione è stata, dunque, quella di prendere un elemento direttamente dalla realtà e di collocarlo sulla struttura lignea della cornice. Inutile ricordare che il rosario è stato scelto perché è un oggetto altamente simbolico. Tramite questo oggetto si rafforza il messaggio religioso della scena pittorica.

Seguono dopo il rosario, sul lato inferiore orizzontale verso destra, “delle lettere bizzarre che dicono il soggetto del quadro”.¹⁶⁰ Infatti, si legge *Corpus Domini*. Questa frase coincide con una parte del titolo dell’opera e, inoltre, si riferisce chiaramente al tema trattato nel quadro. Come detto, infatti, il tema della tela riguarda proprio la celebrazione della festività cattolica. Sul lato verticale destro è visibile l’immagine a rilievo di un granchio in terracotta. Per finire, sul lato orizzontale in alto della cornice troviamo tra gli uccelli che volano delle stelle sparse un po’ ovunque. Come è evidente gli elementi inseriti sulla cornice sono molto curiosi. Tuttavia, non per tutti gli elementi è possibile comprendere chiaramente il significato della loro presenza in rapporto al quadro. Indubbiamente il titolo che è leggibile sulla struttura lignea rappresenta il suggello massimo che lega in modo indissolubile la cornice al soggetto dipinto. Possiamo ipotizzare che gli uccelli, il moscone e il granchio simboleggino rispettivamente l’aria, la terra e l’acqua. All’aria fanno riferimento gli uccelli che volano nel cielo stellato¹⁶¹; la mosca in quanto insetto fastidioso potrebbe essere anche legata all’immagine della vita terrena, dunque alla terra, mentre il granchio è un animale legato all’acqua e che, quindi, si potrebbe riferire proprio al liquido elemento. Il gruppo scultoreo è composto da un uomo, una donna e un putto. In loro si potrebbero vedere dei rappresentati sia della sfera umana che di quella divina. L’uomo e la donna indicano la razza umana, mentre il putto – che potrebbe essere interpretato anche come la

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ A. De Pasquale Pennisi, *Michetti e Di Chirico*, in cit.

¹⁶¹ Le stelle in arte sono simbolo di vita eterna per le persone giuste.

figura di un angelo – indica la presenza del divino. Il significato della placca d’ottone rimane un mistero, ma al contrario le pallottole sono un chiaro riferimento alla morte violenta.

Come è evidente, sulla cornice gli elementi inseriti sono tutti dei simboli. Essi sono simboli di vita umana, simboli di vita divina e simboli di assenza di vita, ovvero di morte. La nostra interpretazione rimane un’ipotesi, ma curiosamente si lega all’ambiguità del significato del tema della tela: il mistero dell’Eucaristia. Nel giorno del Corpus Domini la chiesa festeggia il mistero della presenza divina nel pane e nel vino. In altre parole, la finalità della celebrazione cattolica consiste nel ricordare al fedele di credere che nel momento della celebrazione eucaristica l’ostia e il vino si trasformano simbolicamente nella carne e nel sangue di Gesù. Dunque, in senso lato, possiamo dire che con la festività religiosa la chiesa conferma ai fedeli la presenza sacra e divina in oggetti reali come il pane (ostia) e il vino. Il pane e il vino, dunque, diventano realtà simboliche. Con le dovute differenze, possiamo dire che Michetti allo stesso modo posiziona sulla cornice tutti motivi reali e simbolici insieme. Le sculture in terracotta e il rosario rappresentano, infatti, se stessi come realtà, ma rinviano anche a pensieri astratti riferiti al grande mistero della vita, della morte e della religione.

Osservando la tela nella sua cornice originale da un punto di vista semplicemente tecnico-artistico deduciamo che la cornice assume un valore di esaltazione plastica in contrapposizione al linguaggio che caratterizza il dipinto.¹⁶² Il linguaggio che Michetti adopera per rappresentare la scena dipinta è bidimensionale. Basti osservare il formato del quadro. La tela è stretta e lunga “con deciso predominio dell’orizzontale sulla verticale”.¹⁶³ Questo formato anticipa l’epoca della sintesi adottata in seguito dal linguaggio simbolista.¹⁶⁴ Con Michetti il linguaggio pittorico tradizionale entra in crisi. È chiaro che il pittore rinuncia alla prospettiva leonardesca e così dichiara la sua preferenza per gli scorci giapponesi di Utamaro e Hokusai. Osservando la scena si

¹⁶² Cfr., L. Chirtani, *Francesco Paolo Michetti all’Esposizione Nazionale*, in “Illustrazione Italiana”, cit. p. 174.

¹⁶³ R. Barilli, *Il posto di Michetti nella pittura fin-de-siècle*, in AA.VV., *Francesco Paolo Michetti. Dipinti, pastelli, disegni*, a cura di Teresa Mulone, Palazzo Venezia, Roma 6 marzo – 1 maggio 1999, Electa Napoli 1999, p. 15.

¹⁶⁴ Cfr., R. Barilli, *Combattimento per un’immagine nell’ultimo Michetti*, in AA.VV., *L’ultimo Michetti. Pittura e fotografia*, a cura di R. Barilli, Alinari, Firenze 1993, pp. 7-16.

nota in primo piano una serie di persone in processione che avanzano verso lo spettatore scendendo una scalinata. La scena blocca lo sguardo del fruitore impedendogli di entrare nel dipinto. L'immagine respinge verso l'esterno lo sguardo dello spettatore. I gradini che scendono i fedeli diventano come un muro che impedisce a chi guarda di dirigersi al di là della scena, così che "lo sguardo resta impigliato, catturato, non può più prendere il largo, respirare in campo aperto".¹⁶⁵ Il dipinto, quindi, è "incapace di rendere la lontananza, la plasticità dei corpi, di graduarli, di scorciarli".¹⁶⁶ Questa composizione muta la percezione nel pubblico dell'intero quadro. Il pubblico non percepisce più la tela come una «finestra aperta» attraverso la quale è possibile entrare e abbandonarsi all'illusione pittorica. Il pittore mette in risalto la costruzione pittorica disilludendo la coscienza dello spettatore. In altre parole, la tela smette di essere una finestra e, di conseguenza, anche la cornice finisce di essere una semplice struttura che contiene soltanto il quadro. La cornice per il pittore non può più essere un oggetto posto al fianco della pittura per isolare timidamente la scena dipinta dalla realtà circostante. Al contrario, ora la cornice è chiamata a dialogare attivamente con la scena dipinta. Essa si fa carico di elementi reali¹⁶⁷ sia per aumentare il senso decorativo alla scena pittorica, quanto per trasmettere al dipinto valori simbolici ulteriori.

Quando *La processione del Corpus Domini a Chieti* fu esposta a Napoli nel 1877 Adriano Cecioni, disprezzando il lavoro di Michetti, definì il quadro come "un ventaglio in cornice".¹⁶⁸ La critica di Cecioni coglie in profondità la modernità del linguaggio di Michetti e la particolarità della cornice. Parlando di "ventaglio"¹⁶⁹ Cecioni si riferisce con precisione alla

¹⁶⁵ R. Barilli, *Il posto di Michetti nella pittura fin-de-siècle*, in AA.VV., *Francesco Paolo Michetti. Dipinti, pastelli, disegni*, cit., p. 16.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ Cfr., A. M. Damigella, *Michetti dal verismo degli idilli bucolici al naturalismo poetico (1870-1881)*, in AA.VV., *Francesco Paolo Michetti. Dipinti, pastelli, disegni*, cit., pp. 27- 35: "Le cornici avevano una parte ancora più importante; non solo allargavano e arricchivano il campo figurativo, ma aiutavano a portare la pittura a strumento più complesso, efficace ed inventivo per cogliere il vero; era l'esito della poetica della frammentarietà, pezzi di realtà che si componevano in una unità fantastica e non lasciavano indifferente il riguardante. Michetti era sopraffatto dalla molteplicità degli aspetti in cui la realtà gli si presentava", p. 33.

¹⁶⁸ A. Cecioni, *Concetti d'arte sull'Esposizione di Napoli del 1877*, in A. Cecioni, *Scritti e ricordi*, cit., p. 189.

¹⁶⁹ Il ventaglio è un oggetto molto antico. La *umbela* o prendisole ed il *flabélum* o ventaglio alto provengono dalla più remota antichità egizia ed asiatica. La civiltà greca adoperò il ventaglio per l'utilizzo domestico dal secolo V

scena dipinta dall'abruzzese che risulta, infatti, bidimensionale e ispirata tecnicamente alle stampe giapponesi. Inoltre, definendo il linguaggio di Michetti "in cornice", Cecioni coglie il valore forte attribuito da Francesco Paolo Michetti alla cornice.

Vi sono molte altre cornici di Michetti pensate e costruite appositamente per alcuni lavori come ad esempio intorno a: *La Sposa Novella*¹⁷⁰ del 1880 (fig. 281), *La Canzone*¹⁷¹ del 1881 ca., *Ritratto dell'ing. Sciucca* del 1883 (fig. 282), *La figlia di Jorio*¹⁷² del 1895-96 (fig. 283), *Gli storpi* e *Le serpi*¹⁷³ del 1900.

Suggestiva è la cornice che vediamo intorno a *La sposa novella*. L'immagine della sposa è stata disegnata e colorata dall'artista su un foglio di carta. Intorno al foglio compare un *passe-partout* di media ampiezza. Come si nota, dall'angolo destro del foglio entra in scena un ramo verde di ulivo ricco di frutti. Il ramo ricopre sia la zona del *passe-partout* quanto quella del foglio che presenta la scena colorata. L'idea del ramo è di matrice orientale; infatti, nelle stampe giapponesi è comune trovare rami vegetali in primo piano che tagliano la rappresentazione pittorica spingendo lo sguardo dello spettatore verso l'interno. Senza dubbio questa soluzione

prima di Cristo. Durante il Medioevo il ventaglio venne impiegato nel uso civile ma anche come oggetto simbolico in alcune manifestazioni religiose. I cinesi possedevano dei ventagli rigidi in bambolo già nel II secolo a. C.. Il ventaglio pieghevole venne inventato dai giapponesi nel VII secolo. L'idea nacque forse osservando il meccanismo dell'ala del pipistrello. In Europa il ventaglio arrivò alla fine del XV. Fu importato dai portoghesi dalla Cina grazie all'apertura delle rotte commerciali con l'Estremo Oriente.

¹⁷⁰ Nell'articolo scritto da Luigi Chirtani nel 1881 si parla di una cornice che con molta probabilità si riferisce a *La Sposa Novella*: "[...] Alle volte – Michetti – usa anche tagliare in cartone un ramo d'olivo, coi frutti; lo dipinge poi in modo da farlo sembrare vero e lo appiccica sul quadro stesso, quasi vi fosse messo sopra come un voto", in L. Chirtani, *Francesco Paolo Michetti all'Esposizione Nazionale*, in "Illustrazione Italiana", cit. p. 174.

¹⁷¹ La cornice di *La Canzone*, tela esposta a Milano nel 1881, è nera e sulla sua superficie è leggibile una frase musicale riprodotta in bronzo dorato. Si tratta di una frase tratta da una canzone abruzzese riferita al quadro. "Sulla cornice del quadro *La Canzone*, che è nera, spicca in rilievo di bronzo dorato una riga di musica, la frase della canzone abruzzese, – bellissima, – cui allude il quadro, e questa musica è scritta su quattro invece che su cinque righe, perché le note essendo sette, quattro stanno sulle righe, tre negli spazi, i tagli servono per le note più basse o più alte.", in L. Chirtani, *Francesco Paolo Michetti all'Esposizione Nazionale*, in "Illustrazione Italiana", cit. p. 174.

¹⁷² Luigi Chirtani ricorda la cornice intorno alla *Figlia di Jorio* come "[...] Sulla cornice, alla quale si riferisce la zona trasversale del disegno pubblicato in questo numero, ha messo delle lumache che corrono corrono in fila come a un palio incontro a una stella; si capisce che quella luce nell'oscurità della notte le ha colpite, e come il bambino che stende la mano credendo di pigliare la luna, esse, quelle lumache, credono, correndo come può correre una lumaca, di raggiungere la stella; è un'idea originale, colla quale forse ha inteso di adombrare l'illusione umana che si affatica incontro all'ideale; le lumache non arriveranno alla stella sempre in apparenza vicina, sempre inaccessibile, ma quell'illusione le sublima, le fa correre, bisogna vedere che aria festosa hanno quei malaci, con che slancio vanno alla fila verso quello splendore lasciandosi dietro una striscia argentina più brillante del solito", in L. Chirtani, *Francesco Paolo Michetti all'Esposizione Nazionale*, in "Illustrazione Italiana", cit., p. 174, illustrazione a pp. 168-169 [vedi fig. 283].

¹⁷³ Riguardo alle cornici di queste due tela Alberto Savinio dice che: "Anche le cornici Michetti se le faceva da sé, e queste degli *Storpi* e delle *Serpi* sono a solco e doratissime, istoriate con ramoscelli, bacche e spighe", in A. Savinio, *Dico a te Clío*, Edizioni della Cometa, Roma 1940, p. 45.

Michetti la riceve dal grande interesse che aveva per la cultura giapponese.¹⁷⁴ Tuttavia, è importante notare che l'artista ha scelto un ramo di ulivo; egli situa la scena nel territorio abruzzese puntando l'attenzione sia sui costumi e sulle tradizioni locali. Infatti, la sposa indossa un tipico vestito da cerimonia locale, mentre l'ulivo è un tipico albero che cresce in Abruzzo. Al ramo che taglia la scena Michetti affida anche un valore simbolico ben preciso. Esso è il simbolo benaugurale per il matrimonio che la giovane ragazza va contraendo. Il ramo è ricco di frutti e con questo si augura alla coppia un futuro altrettanto prospero e fruttuoso come il ramo d'ulivo. Ancora una volta Michetti inserisce un elemento simbolico che fa da cornice all'opera confermando il forte legame tra l'opera stessa e la sua struttura di inquadramento.

2.15 LA FRATTURA DELL'AVANGUARDIA, DALLA RAPPRESENTAZIONE ALLA PRESENTAZIONE: *NATURA MORTA CON SEDIA IMPAGLIATA* DI PICASSO

Il novecento fin dal suo inizio si è presentato con forti contrasti e conflitti. Gertrude Stein ne riesce molto bene a delineare lo spirito definendolo come un tempo ricco di contraddizioni, regolato dalla "lotta" e segnata dalla guerra. Guerra non solo tra uomini, ma anche tra concetti, tra idee opposte: "il Novecento,, è un'epoca in cui tutto si spacca, in cui tutto si distrugge, tutto si isola dal resto".¹⁷⁵ È un periodo storico, dunque, "dove niente va d'accordo, né il tondo con il cubo né il paesaggio con le case né la grande quantità con la piccola quantità".¹⁷⁶ Possiamo aggiungere a questo elenco di elementi in conflitto che anche la cornice non si trova più in armonia con i dipinti. Lungo l'arco del novecento si incontrano artisti che vedono la cornice come una struttura superflua, addirittura a volte negativa: "la cornice della vita: l'esigenza che un quadro viva nella sua cornice, rimanga nella sua cornice, [è] finita. Un quadro

¹⁷⁴ Cfr., R. Barilli, *Il posto di Michetti nella pittura europea fin-de-siècle*, in AA.VV., *Francesco Paolo Michetti. Dipinti, pastelli, disegni*, cit., pp. 15-18.

¹⁷⁵ Gertrude Stein, *Picasso*, Adelphi, Milano 1973, p. 85.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 36.

nella sua cornice [è] cosa esistita da sempre, ma adesso i quadri cominciano a voler lasciare le loro cornici”.¹⁷⁷

Questo cambiamento riguardo alla cornice si avvia con l’affermarsi della pittura astratta. Come sappiamo la funzione della cornice è quella di separare la realtà circostante dal mondo immaginario creato dall’abilità dell’artista. Infatti, se guardiamo al passato, per esempio alla pittura rinascimentale, comprendiamo subito che era ragionevole porre intorno al quadro una cornice. Abbiamo già analizzato nei primi paragrafi di questo capitolo i vari stili di cornice adoperati nel XVI secolo e si è compreso come la varietà delle cornici usate fosse necessaria sia per armonizzare di volta in volta le cornici secondo il gusto dell’epoca sia a costruire affinità estetiche tra le cornici e gli arredi degli ambienti espositivi. Tuttavia si può affermare più in generale che, al di là dei mutamenti nel corso dei secoli, la funzione principale della cornice sia stata sempre la stessa, ovvero quella di essere di una struttura necessaria a separare il mondo fantastico dipinto sulla tela dalla realtà quotidiana fuori dal suo perimetro. In altre parole, la cornice ha il dovere di indicare al fruitore che ciò che egli guarda non sono delle scene o degli oggetti di vita vissuta reali, ma solo delle costruzioni e ambientazioni pittoriche. Quatremère de Quincy nel 1823 osserva che la cornice serve a distinguere il quadro dalla realtà: “quando il pittore include una vasta distesa in uno stretto spazio, quando egli mi conduce attraverso la profondità dell’infinito, su una superficie piana, e fa in modo che l’aria e la luce circolino intorno alle pianeggianti sembianze, io amo abbandonarmi alle sue illusioni. Ma io voglio che la cornice sia lì; io voglio essere consapevole che ciò che io guardo è in definitiva nient’altro che una tela”.¹⁷⁸

La cornice perde il suo compito di isolatore, invece, quando si afferma la pittura astratta. Infatti, il linguaggio astratto è un linguaggio bidimensionale, senza la definizione precisa di immagini figurative. Un dipinto astratto spoglio di immagini riconoscibili e privo di prospettiva

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 22.

¹⁷⁸ A. Chrysostome Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l’imitation dans les beaux-arts*, I, 14, Paris 1823, rist. Bruxelles 1980, p. 128.

non necessita di una cornice per separarsi dall'ambiente circostante in quanto già da solo è in grado di isolarsi a causa del linguaggio che lo caratterizza. Una cornice intorno a un soggetto del genere sarebbe inutile e fuori luogo. Ecco spiegata la motivazione principale che chiarisce come mai la cornice tende a scomparire nei linguaggi del XX secolo. Nell'epoca moderna la cornice perde, dunque, il suo ruolo di separatore tra la realtà e la finzione pittorica. Tuttavia, essa acquista molti altri significati e varie interpretazioni che la vedono ora come limite, ora come bordura, ora come assenza, ora come presenza, ora come ambiente, ora come concetto. Possiamo dire che nella sua evoluzione storica la cornice si è affermata, in passato, come una struttura associata per vari motivi e finalità al quadro, adesso, nell'epoca contemporanea, invece, la cornice vive una trasformazione e di volta in volta può identificarsi con la "parete, stanza, edificio, città, territorio, superficie terrestre, universo".¹⁷⁹

L'opera che interpreta al meglio la frattura dell'avanguardia, ovvero il passaggio dalla rappresentazione alla presentazione pittorica è il lavoro di Picasso *Natura morta con sedia impagliata* del 1912, (fig. 284). Il nuovo linguaggio, che segna il cambiamento di rotta dalla raffigurazione illusoria degli oggetti alla loro esibizione materiale, raggiunge la massima evidenza proprio nella cornice. La cornice del *tableau-object* dalle dimensioni ovali è un pezzo di corda, "materiale antiprezioso e antimetaforico".¹⁸⁰ Picasso si serve della cornice per creare un conflitto concettuale tra la rappresentazione della tela e la realtà circostante. Indubbiamente la corda appartiene al mondo della realtà, mentre la tela incerata, che simula con abilità industriale l'intreccio usato per impagliare le sedie, rappresenta la finzione proposta dalla pittura. Dunque, potremmo dire: cornice = realtà e tela = finzione. Questo concetto, paradossalmente lo si ritrova anche nei linguaggi più tradizionali del passato. Osservando una tela del cinquecento, ad esempio, come una natura morta si ha l'impressione di credere di osservare dei frutti veri. Si tratta, invece, solo di colore, infatti, sarà impossibile trovare in natura i soggetti rappresentati.

¹⁷⁹ G. Calant, *Il cappio all'occhio. La cornice. Archetipo espositivo*, in "Figure", Roma 1983, n.° 4-5, p. 19.

¹⁸⁰ AA.VV., *Il limite svelato*, a cura di G.Celant, Mole Antonelliana, Torino luglio-ottobre 1981, Electa, Milano 1981, p. 37.

Dunque, nelle epoche passate possiamo ribadire che sulla tela venivano raffigurate nei minimi dettagli delle immagini dipinte, in grado di ingannare l'occhio del pubblico. Il ruolo delle cornici, caratterizzate da stili austeri e decorati, era proprio quello di dividere la verità finta della pittura dalla realtà dell'ambiente esterno. Le cornici in passato, quindi, più che appartenere alla realtà cercavano di essere un divisorio tra l'esterno al dipinto e l'interno del dipinto. Ora, invece, il pittore spagnolo rende lo spettatore pienamente consapevole che il compito della pittura e più in generale dell'arte non è tanto una rappresentazione della oggettività del reale, quanto la costruzione di un sistema di finzioni aventi per oggetto una qualche realtà certo, la quale tuttavia non può essere mai data come oggettiva. Questa presa di coscienza viene ottenuta usando degli oggetti prelevati dalla realtà e che, addirittura, simulano il reale, come la tela incerata o che rinviano al reale come le lettere *Jou* che indicano il quotidiano francese "Le Journal". Lo spettatore, sembra farci notare Picasso, in passato è stato una vittima di un inganno poiché ha creduto a ciò che era dipinto, quindi si era convinto della certezza della falsità. Davanti all'opera del pittore spagnolo, invece, il fruitore vede oggetti reali che svelano le loro caratteristiche mimetiche e che sono rintracciabili nella realtà quotidiana partendo da un banale pezzo di corda grezza che fa da cornice all'opera. È proprio la cornice di corda che conduce verso la realtà lo sguardo del fruitore. Quest'ultimo vedendo la cornice riesce a percepire concretamente anche la tela come oggetto. Ciò significa che il pubblico viene stimolato a guardarsi intorno e a mettere in rapporto la sua esistenza con quella degli oggetti del *tableau-object* che con facilità può rintracciare nel suo spazio vitale. In altre parole, la realtà diventa immagine dipinta e indica la falsità dei processi creativi pittorici. Mentre nel passato la creatività dei pittori, simulando la realtà sulla tela, allontanava dal mondo reale l'osservazione del fruitore e si serviva di cornici caratterizzate da stili, quindi estranee al mondo reale, per separare la scena dipinta dal quotidiano. Con Picasso, invece, l'oggetto, come osserva Apollinaire, diventa "la cornice interna del quadro e ne segna i limiti di profondità proprio come la cornice esterna ne segna i limiti

esterni”.¹⁸¹ Concludendo, un pezzo di tela incerata che riproduce una sedia impagliata va accattato per quello che è, così come una corda non è altro che una corda. È inutile dire che gli oggetti, però, non definiscono solo se stessi in quanto materia, ma supportano l’astrazione concettuale di un pensiero. Il pensiero di fondo che anima lo spirito di Picasso è quello di metter in evidenza che “l’arte non è la verità. L’arte è una bugia che insegna la verità, tutta quella che l’umanità è in grado di conoscere”.¹⁸²

Viene spontaneo pensare a come oggi sono incorniciati i dipinti di Picasso, ovvero a come i musei presentano le opere del padre dell’arte moderna. Il pensiero indubbiamente va a *Les Femmes d’Alger (O. J. R. M.)*. Come sappiamo quest’opera eseguita nel 1907 da Picasso non fu subito esposta al pubblico. Ora la tela è al MoMA di New York, che la acquistò nel 1939. Di recente, nel 2004, il dipinto è stato sottoposto ad un accurato restauro durato sei mesi. Il fine del restauro è stato quello di eliminare lo strato di polvere e i residui di colla lasciati dai due precedenti interventi di restauro effettuati sulla tela nel 1950 nel 1963. A conclusione dei lavori si è pensato di dare una cornice all’opera. La dott.ssa Lauren Mahony,¹⁸³ assistente amministrativo del Dipartimento di Pittura e Scultura de The Museum of Modern Art di New York, tiene a precisare che la cornice per il “bordello”¹⁸⁴ di Picasso è stata scelta in occasione nell’inaugurazione del nuovo edificio che ospita la tela restaurata. La cornice che compare intorno a *Les Femmes d’Alger (O. J. R. M.)* è una struttura di legno, poco ampia e di color argento, (fig. 285). Il quadro sicuramente non aveva in origine una cornice. Osservando l’opera senza cornice si nota che il pittore non ha dipinto fino all’estremo, ma si è fermato poco prima, (figg. 286, 287). I bordi lungo lo spessore della tela non sono ricoperti di colore, dunque il dipinto non prosegue oltre il rettangolo della superficie. Ciò significa che Picasso pensava tradizionalmente alla possibilità di

¹⁸¹ G. Apollinaire, *Les Peintres Cubistes*, Paris 1913, p. 38.

¹⁸² Cfr., AA.VV., *In Perfect Harmony. Picture + Frame*, cit., p. 230. Cfr., P. Picasso, “Una forma di magia”. *Pensieri sull’arte*, cit., p. 17: “Quale verità? La verità non può esistere. Se io cerco la verità nel dipinto, posso fare cento tele con quella verità. E allora qual è la vera? E qual è la verità? Quella che serve da modello, o quella che dipingo? No, è come in tutto il resto. La verità non esiste”.

¹⁸³ Grazie alla disponibilità del MoMA è stato possibile avere direttamente dall’amministrazione del museo delle informazioni sullo stato attuale della tela e della sua cornice. La dott.ssa Lauren Mahony è stata il mio interlocutore.

¹⁸⁴ È risaputo che Pablo Picasso affettuosamente indicava la tela definendola “mon bordel”, “il mio bordello”. Cfr., Christopher Green, *Picasso’s Les Femmes d’Alger*, Cambridge University Press, New York 2001, p. 8.

dare una cornice all'opera, cosa che però non fece. Chi si è occupato sia del restauro che di posizionare la tela nel nuovo edificio ha ritenuto opportuno provvedere ora l'opera di una cornice. Hanno pensato bene di creare specificatamente una cornice moderna e poco appariscente. Infatti è molto semplice. Gioca un ruolo strategico il colore argento che la ricopre, che richiama le medesime tonalità argentee presenti in ampi piani sulla tela. In questo modo la cornice sembra far parte della tela e quasi vi scompare. In altre parole la cornice richiamandosi allacciandosi al dipinto pare non esserci. L'effetto che si desiderava ottenere è evidentemente proprio questo. Da un lato c'era l'esigenza pratica di una cornice per sostenere meglio la tela e nascondere le parti terminali del supporto non dipinte; al tempo stesso, però, si voleva impedire alla cornice di "rubare la scena" all'opera, di interferire con il suo linguaggio.

È importante ricordare che *Les Demoiselles d'Avignon* rappresentano un momento di passaggio fondamentale della storia dell'arte, dalla pittura di rappresentazione verso un'arte di presentazione delle visioni interiori. Da questo momento in poi, come vedremo, inevitabilmente anche la cornice subirà delle forti modifiche. Ecco, dunque, che il MoMA realizzando questa cornice è stato attento ad accordarsi all'"ideologia" della pittura moderna e al nuovo linguaggio che Picasso propone al mondo. La cornice del MoMA non è la cornice di Picasso, ma rappresenta la scelta di un museo consapevole che per un dipinto del genere, un'opera di transizione, è necessario usare una soluzione quasi *non percepibile* dall'osservatore.

Per avere un'idea sufficientemente documentata di come gli artisti del novecento si sono orientati nei confronti della cornice, si è pensato di analizzare le scelte di quegli autori che hanno interpretato la cornice in modo certo originale, ma soprattutto in maniera significativamente influente sul significato dei loro dipinti. Ecco che analizzando alcune cornici scelte di Pablo Picasso, René Magritte e Salvador Dalí si analizza l'uso ironico della cornice; la cornice è invece definibile mimetica se osserviamo le creazioni di Robert Dalaunay, Arthur Segal e Giacomo Balla; importanti sono anche le scelte di Piet Mondrian in merito alla decisione di eliminare la cornice, dunque, i suoi lavori sono dei quadri senza cornice; con Francis Picabia e Marcel

Duchamp siamo davanti a delle provocanti e, al tempo stesso, ironiche e complesse opere composte da cornici senza quadri.

L'analisi che segue valuta in modo selettivo alcune scelte di autori contemporanei. Ciò significa che sarebbe possibile approfondire la materia, fornire altri dettagli attraverso un corredo iconografico più ampio e ovviamente prendendo in considerazione altri artisti. Ma l'importante a mio parere è, però, fornire degli stimoli sull'argomento della cornice sapendo che la ricerca è e rimarrà sempre aperta per approfondimenti e nuove scoperte.

2.16 LA CORNICE IRONICA. LE SCELTE DI PICASSO, MAGRITTE E DALÍ

Per cornice ironica intendo un certo uso della cornice finalizzato a rafforzare l'atteggiamento di rivolta dell'artista nei confronti della tradizione. La ribellione viene manifestata attraverso un'attitudine ironica risultante dall'abbinamento del linguaggio astratto con cornici molto tradizionali. Ecco che Picasso, Magritte e Dalí usano per i loro quadri, tutt'altro che convenzionali, delle cornici tradizionali, ornate e decorate. Quest'avvicinamento tende a provocare nello spettatore reazioni ironiche, per alcuni versi addirittura effetti comici.

La struttura della cornice, in definitiva, rappresenta la tradizione, la scuola accademica, insomma, indica il passato. Scegliere di adoperare cornici diverse rispetto a quelle tradizionali significa confermare con decisione la scelta di allontanarsi da una certa mentalità antica che non si accetta più. Abbiamo già visto la scelta innovativa proposta dagli impressionisti e già si è anche commentato lo scandalo che ne è seguito. Con Picasso, Magritte e Dalí, invece, si assiste alla decisione di inserire dei quadri caratterizzati da linguaggi totalmente nuovi all'interno di cornici in stile antico. Questo abbinamento riesce con ironia e sarcasmo a sottolineare la totale estraneità dalla tradizione. In altre parole, la cornice tradizionale adoperandola per quadri che non hanno bisogno di nessun tipo di cornice. Potremmo dire che gli artisti attraverso queste

scelte sberleffano, denigrano e scherniscono il mondo tradizionale. In definitiva, essi hanno adoperato la cornice del passato per rendere eclatante come la loro pittura sia diversa e incompatibile con il passato, richiamando l'attenzione sulla necessità che anche la cornice debba essere messa in discussione. C'è da dire che agendo in tal modo gli artisti affidano alla cornice un nuovo ruolo che acquista significato proprio in rapporto al loro linguaggio innovativo.

Pablo Picasso per *Pipa e spartito* del 1914, (fig. 288), ha adoperato una cornice a cassetta di legno. La tipologia a cassetta è una struttura nata durante l'epoca rinascimentale. In questo caso la cornice presenta una leggerissima doratura. All'interno della fascia di riposo sono visibili delle decorazioni a *guillochis*, ovvero decorazioni con arabeschi a linee ondulate intrecciate tra di loro. Ma il papier collé è contenuto ancora in un'altra cornice; questa è dipinta. L'opera nel suo insieme può essere considerato come “un *divertissement* sullo statuto della cornice e delle sue funzioni”.¹⁸⁵ Infatti, come si è osservato, l'opera possiede due cornici: una vera e una falsa. La seconda cornice, quella dipinta, si comporta come fosse una *vera* cornice in quanto contiene un soggetto, dunque inquadra una scena. La cornice finta è molto simile per forma e tipologia a quella esterna. Infatti, la cornice dipinta è una cornice a cassetta con decorazioni *guillochis* visibilmente dorate. Il *papier collé* è posizionato al centro della tela e reso in rilievo grazie ad un uso sapiente del chiaro scuro. Intorno al soggetto compare un ampio *passe-partout* che mette in grande risalto la cornice dipinta. C'è da dire, inoltre, che la cornice falsa è “dipinta con la tecnica del *trompe l'œil* in modo da confondere ulteriormente i confini tra l'arte e la realtà”.¹⁸⁶ Nella parte centrale bassa della cornice dipinta si trova un piccolo cartiglio con il cognome dell'artista: *Picasso*, (fig. 288a). L'etichetta imita le targhette che spesso sono applicate alle cornici nei musei per informare il pubblico riguardo all'autore dell'opera. Picasso inserendo il cartiglio con il suo nome, oltre a presentare scherzosamente la sua opera già come un pezzo da museo, ironizza sull'uso della cornice come sostegno dei cartellini, provocando in modo beffardo chi

¹⁸⁵ Cfr., M. Battistini, *Picasso. L'opera di un genio*, Mondadori ed., Milano 2001, p. 124.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

guarda l'opera al modo tradizionale.¹⁸⁷ Picasso prova a stimolare nel fruitore una reazione critica verso le abitudini acquisite nel rapporto con l'arte.¹⁸⁸

Egli evidenzia l'inutilità della cornice in rapporto al suo linguaggio usando la cornice e non eliminandola, anzi addirittura raddoppiando la sua presenza. Alle due cornici, quella vera e quella finta dà il compito di ridicolizzare il ruolo stantio delle cornici dei musei. Dall'operazione di Picasso possiamo ricavare che la cornice nel '900 non è più un "campo ornamentale che isola il lavoro dal muro",¹⁸⁹ ma sembrerebbe essere piuttosto un "semplice fatto, creato dalla mente".¹⁹⁰ Anche per *Bicchiere e bottiglia di Bass* del 1914, Picasso adopera la medesima soluzione.¹⁹¹ (fig. 289).

Anche le cornici scelte da René Magritte possono considerate ironiche. Guardiamo due opere come *L'evidenza eterna* del 1930 e *La rappresentazione* del 1937, (figg. 290, 291). Le due immagini hanno come soggetto la figura femminile nuda. In *L'evidenza eterna* la sagoma è scomposta in cinque tele. Sembra che le tele contengano a fatica queste ritagli anatomici. Infatti, è visibile solo una parte del viso della figura, così come il resto della persona rappresentata. L'opera vista nel suo insieme è da considerare come un polittico.¹⁹² Il soggetto dipinto è scomposto in più quadri che, considerati insieme, rendono la totalità dell'immagine. Rispetto ad un tradizionale polittico, però, questo lavoro del pittore belga è curiosamente diverso. Infatti le

¹⁸⁷ Cfr., F. Rovati, "On change son fusil d'épaule". *Collage cubisti e futuristi negli anni dieci*, in AA.VV., *Collage/Collages dal Cubismo al New Dada*, a cura di M. M. Lamberti e M. G. Messina, 9 ottobre 2007 – 6 gennaio 2008, GAM, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, Electa ed. Milano, 2007, pp. 264-279.

¹⁸⁸ Cfr., P. Picasso, "Una forma di magia". *Pensieri sull'arte*, Via del Vento ed., Pistoia 2008, p. 8: "[...] Da quando un quadro è una dimostrazione matematica? Non è destinato a spiegare (a spiegare cosa, mi chiedo) ma a far nascere delle emozioni nell'animo di chi osserva. Bisogna fare in modo che un uomo non resti indifferente davanti a un'opera d'arte, non passi gettando solo un colpo d'occhio negligente... Bisogna che sussulti, si commuova, che quando giunge il momento sia ristorato, non dico concretamente ma dall'immaginazione... Lo spettatore dovrebbe essere strappato dal suo torpore, scosso, afferrato alla gola, affinché prenda coscienza del mondo in cui vive e, perciò, senta il bisogno di distaccarsene subito".

¹⁸⁹ AA.VV., *In Perfect Harmony. Picture + Frame*, cit., p. 235.

¹⁹⁰ Cfr., AA.VV., *Le Cadre et le socle dans l'art du 20ème siècle*, Paris & Dijon 1987, p. 53.

¹⁹¹ L'immagine che è stato possibile reperire è priva della cornice esterna. L'opera appartiene ad una collezione privata e non è stato possibile risalire al proprietario per avere informazioni circa la cornice che contiene il *papier collé*. Tuttavia, tendendo a mente che *Bicchiere e bottiglia di Bass* attua la stessa idea di *Pipa e spartito* è verosimile che Picasso abbia scelto anche in questo caso la cornice a cassetta con decorazioni a *guillochis*. La cornice dipinta sulla tela è infatti anch'essa una struttura a cassetta con decorazioni *guillochis*. Sulla cornice dipinta nella parte centrale in basso compare un cartellino con il cognome del pittore.

¹⁹² Cfr., AA.VV., *Polyptiques*, Réunion des musées nationaux, Paris 1990.

cinque porzioni di tela non hanno la medesima dimensione. Inoltre, se si osserva bene le parti non combaciano, dunque la figura della donna non si comporrebbe anche se si unissero tutti e cinque i pezzi. Tuttavia, lo spettatore riesce ugualmente a percepire che le componenti del polittico vanno viste unitamente per via della stessa tipologia di cornice adoperata per contenere le cinque tele. Si tratta di cornici dorate, poco ampie e prive di decorazioni. Il profilo è leggermente sporgente rispetto al battente, si crea così una piccola gola dritta.

In altre parole, anche se di diverse dimensioni viste nel loro insieme le cinque sezioni riescono benissimo a far immaginare allo spettatore la sagoma femminile. Le cornici, potremmo dire, ritagliano la sagoma dell'amata, ma al tempo stesso sono proprio le strutture esterne di inquadramento a consentire la ricomposizione concettuale del corpo della donna. Attraverso il polittico e il compito affidato alle cornici, Magritte rende visibile il meccanismo del pensiero.¹⁹³ Egli sostiene che quando si pensa a una persona amata non si è in grado di vederla nella mente interamante, ma si riesce a riprodurre una visione frammentaria della persona attraverso il ricordo. Inoltre, si ricorderà maggiormente quel dettaglio fisico della persona lontana che si reputa di maggiore interesse.

In *La rappresentazione* la tela offre la visione del ventre di una donna nuda e dell'inizio delle gambe. È da notare che la cornice segue la forma del soggetto raffigurato sulla tela escludendo ogni riferimento al luogo dove si svolge la scena. La cornice-*silhouette* si adatta al frammento del corpo umano come fosse una seconda pelle.¹⁹⁴ Così composta la cornice si lega "congenialmente al contenuto del dipinto".¹⁹⁵ Addirittura, la sagoma della cornice accentua "le curve dei fianchi, accrescono la sensualità dell'immagine, focalizzando la porzione del corpo ritagliata dal desiderio".¹⁹⁶

¹⁹³ Dice Magritte a tale proposito: "i miei quadri sono immagini... I miei quadri sono stati concepiti per essere segni materiali della libertà del pensiero", in R. Magritte, *Les Mots et les Images*, 1929.

¹⁹⁴ Cfr., AA.VV., *Il limite svelato*, cit..

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 40.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

Ironiche e sagomate sono anche le cornici che contengono l'opera di Salvador Dalí *Coppia con la testa piena di nuvole* del 1936, (fig. 292). L'opera è composta da due tele ritagliate a forma di sagoma maschile e femminile. L'uomo è la figura posizionata a sinistra, mentre la donna è collocata a destra. Le due figure sono create attraverso le cornici. Le cornici sono leggermente dorate, poco ampie e prive di decorazioni. All'interno delle cornici sono rappresentati i due mondi immaginari dei protagonisti. Lo spettatore, attraversando con lo sguardo le due cornici-sagoma, entra in un'altra dimensione che è quella dell'onirico, del fantastico, del surreale composto da "lande deserte, cieli nuvolosi, misteriosi oggetti in primo piano, un bicchiere per il «café au lait», il peso di un chilo, il grappolo d'uva".¹⁹⁷ Le cornici come soglie,¹⁹⁸ dunque, segnano il confine tra il mondo reale del fruitore e il mondo immaginario della rappresentazione pittorica. Ovvero, tra il mondo finito del reale e quello infinito dell'immaginazione. Potremmo dire, usando le parole di Simone Weil, che "il quadro è uno spazio finito, limitato da una cornice: è necessario che vi sia incluso l'infinito".¹⁹⁹ In definitiva, con quest'opera Dalí dimostra che il luogo della rappresentazione²⁰⁰ della scena dipinta è contenuto dalle cornici e non più presentato solo sulla tela. Si crea, così, tra la tela e la cornice un legame talmente forte sia sul piano estetico che concettuale da rendere la cornice ormai inseparabile dal dipinto e viceversa.

In conclusione, le cornici-sagoma usate da Magritte e Dalí deridono il ruolo sostanzialmente neutro che in passato spesso è stato affidato alle cornici. Al contrario, i loro dipinti sono l'evidenza di come le cornici insieme alle tele determinano il significato dell'intero lavoro artistico. Possiamo dire che per questi artisti la cornice diviene un motivo fondamentale dell'opera.

Per altri artisti del XX secolo, invece, la cornice diventa un luogo dove prolungare il loro linguaggio. È il caso di quei pittori che scelgono delle cornici mimetiche per i loro lavori. Ecco,

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 86.

¹⁹⁸ Cfr., G. De Marchis, *Dell'abitare*, Sellerio ed., Palermo 1998, p. 15.

¹⁹⁹ Simone Weil, *Quaderni*, vol. II, Adelphi, Milano 1988.

²⁰⁰ Cfr., Meyer Schapiro, *On some problems in the semiotics of visual art: field and vehicle in image-signs*, in "Simiolus", Netherlands quarterly for the history of art, vol. VI, Bussum 1972-73, pp. 9-19.

dunque, che per questi artisti la cornice diventa l'oggetto-supporto della loro raffigurazione pittorica.

2.17 DA SOGGETTO A OGGETTO PITTORICO: LA CORNICE MIMETICA. LE SOLUZIONI DI ROBERT DELAUNAY, ARTHUR SEGAL E GIACOMO BALLA

Per cornice mimetica si intende quella realizzata da artisti come per esempio Robert Delaunay, Arthur Segal e Giacomo Balla, dipingendo anche sulla cornice parte del soggetto o del tema formale espresso sulla tela. La cornice diventa, così, come la tela il luogo di presentazione del linguaggio. Per facilitare la stesura dei colori spesso questi artisti usano delle tipologie a modulo piatto. Capita, spesso, che la cornice si mimetizza così bene con il soggetto dipinto che addirittura è difficile riconoscerla. Si prenda l'opera di Robert Delaunay *Finestre simultanee sulla città* del 1912, (fig. 293). Il soggetto è una veduta di Parigi. La cornice, interamente ricoperta di colori, ha un modulo piatto ed è priva di ornamenti. Osservando con attenzione si nota che la dimensione della superficie della tela è poco più estesa rispetto alla dimensione della cornice.²⁰¹ Quest'ultima è ricoperta dal medesimo peculiare cubismo cromatico della tela. Il pittore è intervenuto sulla cornice proseguendo su di essa la sua ricerca di costruttività dinamica basata sulla simultaneità dei contrasti di colore. Paradossalmente potremmo dire che l'opera non possiede una cornice. Infatti, la cornice si mimetizza con la pittura da rendere difficile la sua identificazione. Dalla testimonianza della moglie, Sonia Delaunay, sappiamo che il pittore non progettò di dipingere la tela insieme alla cornice fin da subito. Inizialmente, egli aveva pensato di raffigurare il soggetto solo sul quadro. Ultimato il

²⁰¹ La tela senza cornice misura 39 x 33 cm. La sua superficie equivale a 1287 cm². L'intero quadro, cioè la tela + cornice, ha una dimensione pari a 46 x 40 cm, quindi un'area di 1840 cm². Facendo la differenza tra la superficie del dipinto con cornice e quella della tela si ottiene l'estensione della cornice, ovvero 553 cm².

lavoro, si accorse di aver bisogno ancora di spazio rispetto a quello offerto dal tessuto e proseguì, così, fuori dal confine della tela invadendo di colore la cornice.

Questo racconto indubbiamente è vero,²⁰² e possiamo aggiungervi qualche considerazione ulteriore. Prima di tutto, se analizziamo l'opera ci accorgiamo che il soggetto è in definitiva contenuto solo sulla tela e non sulla cornice. La cornice è ricoperta di colori, ma l'immagine della città prevalentemente sulla superficie del dipinto. Inoltre è risaputo che proprio durante il dodicesimo del novecento Delaunay stava studiando il linguaggio neoimpressionista di Georges Seurat. Sicuramente, oltre alle caratteristiche tecniche della sua pittura, Delaunay avrà anche osservato la novità delle cornici pittoriche. Le cornici di Seurat sono però diverse da questa di Delaunay. Seurat era del parere che le cornici dovessero essere colorate in contrapposizione ai colori presenti sulla tela, quindi le sue cornici, anche se dipinte, sono ben distinte dai soggetti raffigurati. Al contrario Delaunay usa la cornice mimeticamente, ovvero la mimetizza nel dipinto. In tal modo, la cornice si rende irriconoscibile come struttura esterna di inquadramento e si unisce così al soggetto del quadro facendone di diritto parte integrante.

Anche Arthur Segal usa delle cornici mimetiche, si osservi ad esempio, *Strada Mediterranea* del 1924, (fig. 294).

Il dipinto è composto da varie forme geometriche che si incastrano l'una nell'altra. Il tema formale dell'opera prosegue sulla cornice. Infatti questa è completamente fagocitata dal soggetto del quadro. Osservando il lavoro si ha la sensazione che per il pittore la cornice abbia le medesime proprietà della tela. In altre parole, sembra che l'artista dipingendo la tela e la cornice allo stesso modo voglia eliminare qualsiasi distinzione tra le due identità. La cornice vista sempre come un *oggetto* posizionato all'esterno del quadro, dunque estraneo alla tela, diventa ora *soggetto* inserito concettualmente ed esteticamente nella pittura. Per Segal, infatti, il quadro deve offrire una visione egualitaria del mondo. Egli riesce ad esprimere questa idea attraverso la rappresentazione di quadri infiniti. La dimensione illimitata viene suggerita dalle cornici dipinte.

²⁰² Cfr., Gustav Vriesen, *Robert Delaunays Leben und Werk von den Anfängen bis zum Orphismus*, in *Robert Delaunay: Licht und Farbe*, Imdahl ed., Cologne 1967, p. 46.

Infatti, dipingendo sulle cornici l'artista elimina la dimensione spaziale. Le cornici mimetizzandosi con le tele perdono il loro ruolo di isolatori, di contenitori. Private delle cornici, dunque ormai senza limiti, le opere si diffondono nello spazio. Viene espressa così la nozione di *equality*, parità nel dipinto che si riflette anche nella vita. Non bisogna, secondo il pittore, distinguere più la tela dalla cornice, ovvero il contenuto dal suo contenitore. Trovare delle distinzioni in arte significa percepire degli attriti tra elementi opposti. Il quadro, invece, deve offrire una visione di equilibrio assoluto. A tale proposito dice Segal: “una composizione equilibrata non conosce aspetti maggiori e aspetti minori. L'occhio del fruitore guarda ogni cosa allo stesso modo - nessun elemento domina. Ogni parte ha tanta importanza quanto un'altra. Una sta per tutte, tutte stanno per una”.²⁰³

Sempre mimetiche, ma senza dubbio più dinamiche²⁰⁴ sono le cornici intorno ai lavori di Giacomo Balla. Balla, tra i pittori futuristi, è stato quello che più di tutti ha usato la cornice come elemento dinamico. Le cornici dell'artista, infatti, abbinata al suo linguaggio pittorico, riescono ad esaltare notevolmente il tema centrale del futurismo, ovvero il movimento. Nella produzione di Balla ci sono un'infinità di cornici usate: cornici mimetiche, ironiche, decorative, ecc.. Dovendo commentare solo un esempio di cornice si è scelto di analizzare la cornice intorno all'opera *Linee forze di mare* del 1920, (fig. 295). Quest'opera fu eseguita dal maestro dopo un soggiorno di due settimane a Viareggio nel 1919 in compagnia della moglie e delle figlie. Balla fu affascinato dal movimento delle vele e del mare. Ricorda un suo amico, Virgilio Marchi, che il pittore “passava delle ore fermo sul molo prendendo appunti sui suoi taccuini, su quei piccoli foglietti di carta vi segnava la cresta di un'onda, il disegno del ricamo della spuma bianca del mare, la linea esatta di una vela, la forma di una nube all'orizzonte, e quei piccolissimi segni

²⁰³ Cfr., AA.VV., *In Perfect Harmony. Picture + Frame*, cit., p. 238.

²⁰⁴ Cfr., S. Gallo, *Su le cornici di Balla*, in AA.VV., *Futurismo romano. Balla, Depero, Prampolini, Dottori*, a cura di G. Carpi, 1 dicembre 2009 – 31 gennaio 2010, Villa Mondragone, Monte Porzio Catone (Roma), De Luca ed., Roma 2009, pp. 17-19.

erano la chiave con la quale lui solo sapeva aprire la visione di nuove opere ispirate al mare”.²⁰⁵ La cornice “bizzarra”²⁰⁶ che circonda l’opera presenta una sagoma a onda sferzante. La sagoma della struttura di inquadramento, infatti, riproduce il movimento delle onde del mare, già rappresentato nel dipinto. La cornice, quindi, non viene intesa come un contorno chiuso,²⁰⁷ ma come un’altra componente del soggetto pittorico che entra, infatti, in sintonia con il soggetto della tela per esaltare la percezione del movimento. Osservando bene si nota che le quattro aste di legno ondulato della cornice sono colorate. Ogni asta è colorata in celeste e in bianco, le medesime tinte che compongono la scena dipinta. Le aste sono applicate lungo i bordi della tela in modo da riuscire ad alternare i colori e a far corrispondere ad ogni colore sulla cornice il suo opposto sulla tela. In altre parole, lì dove la cornice è dipinta di bianco questa viene fatta poggiare lungo una zona della tela colorata, invece, di celeste e via dicendo. L’alternanza dei colori sulla cornice e la sua sagoma ondulata accentuano, dunque, il forte senso dinamico che è proprio del liquido elemento raffigurato da Balla. La struttura della cornice, che dopotutto risulta complessa e perfettamente in simbiosi con il soggetto, rivela che l’artista ha ideato l’opera pensando già alla sua specifica cornice. Ciò significa che la tela è stata progettata insieme alla sua cornice, ma è vero anche l’inverso, ovvero che la cornice ha la sua ragion d’essere solo se inquadra quest’opera. La cornice viene così connessa indissolubilmente alla tema dipinto.

Riassumendo, le cornici mimetiche che abbiamo analizzato sono l’evidenza di come la cornice per alcuni artisti diventi parte del soggetto pittorico. La cornice mimetica documenta come il ruolo della cornice si trasformi da oggetto autonomo che isola, a soggetto che sostiene, insieme

²⁰⁵ AA. VV., *Balla. La modernità futurista*, a cura di G. Lista, P. Baldacci, L. Velani, Palazzo Reale, Milano 15 febbraio – 2 giugno 2008, Skira ed., Milano 2008, p. 250.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ Si legge in un saggio di Boccioni, *Noi porremo lo spettatore nel centro del quadro*: “Nel quadro, ubbidendo finora a leggi statiche e concependo gli oggetti definiti in un contorno chiuso, si è considerata la prospettiva come una misurazione scientifica dell’apparenza. Questa concezione, puramente esterna e panoramica, allontana dalla pura sensazione in quanto questa ubbidisce a leggi che sono contrarie alla prospettiva comunemente intesa, la quale in pittura pura è un vero errore”. [U. Boccioni, *Pittura e scultura futuriste*, a cura di Z. Birolli, Abscondita ed., Milano 2006, p. 121] All’interno di questa frase possiamo leggere implicitamente nella decisione di abbandonare il contorno chiuso degli oggetti la ribellione verso la struttura classica della cornice accademica, ovvero rettangolare e statica. Le cornici, invece, che progetta Balla sono caratterizzate dalla sagoma, potremmo dire, futurista, cioè in movimento come i soggetti dei temi trattati.

al contenuto della tela, un linguaggio, un'ideologia, un pensiero, un messaggio. Valutare la cornice così strettamente alla pittura significa anche, però, prendere atto che la cornice inizia a perdere la sua identità di contenitore. Infatti, per altri autori la cornice sarà intesa come un'assenza dal linguaggio.

2.18 IL QUADRO SENZA CORNICE, MA ANCHE LA PITTURA-CORNICE. PIET MONDRIAN

Piet Mondrian durante la sua evoluzione stilistica e concettuale iniziò a considerare dannosa la presenza della cornice in rapporto al suo linguaggio, al neoplasticismo. Ciò che egli ha provato è stato un vero e proprio fastidio²⁰⁸ nei confronti del ruolo svolto dalla cornice. Come sappiamo ormai bene, il compito della cornice consiste nel chiudere la visione, ovvero raccogliere lo sguardo del fruitore e trattenerlo verso l'interno della tela deviandolo dalla distrazione offerta dal mondo circostante. Questa operazione è totalmente estranea al pensiero artistico del pittore olandese. La teoria teosofica anima lo spirito del linguaggio neoplastico²⁰⁹ e per questo motivo, secondo l'artista, nel quadro va eliminato qualsiasi riferimento grafico che indichi un centro. I suoi dipinti sono delle creazioni di rapporti tra linee ortogonali e tra colori primari che esprimono “un comune bisogno di chiarezza, di certezza e di *ordine*”.²¹⁰ La relazione tra elementi che si genera nei quadri offre una visione dell'equilibrio. Quest'ultimo, però, deve nascere per mezzo di un sistema asimmetrico di rapporti cromatici e grafici e non tramite una relazione simmetrica. Ecco, quindi, che la visione di un centro nel dipinto significherebbe che l'opera possiede un punto unico di visione, mentre l'artista desidera giungere alla creazione di un equilibrio generato da un rapporto duale tra elementi. La relazione duale, ovviamente, esclude la

²⁰⁸ Cfr., Ettore Camesasca, *Artisti in bottega*, Feltrinelli, Milano 1966, p. 232.

²⁰⁹ Cfr., Sigfried Giedion, *Spazio, Tempo e Architettura*, Milano 1954, p. 428: “*Neoplasticismo*, termine usato dal pittore olandese Mondrian, significa che il volume a tre dimensioni viene ridotto al nuovo elemento di plasticità, al piano. Mondrian vuol eliminare ogni nesso con la riproduzione illusionistica, per ritornare agli elementi fondamentali del colore puro, dei piani, del loro equilibrio e dei loro rapporti interdipendenti”.

²¹⁰ *Ad vocem: Neoplasticismo*, in *La nuova enciclopedia dell'Arte*, Garzanti ed., Milano 1986.

visione centrica. Come già detto, la cornice è quella struttura che direziona l'osservazione verso il punto centrale²¹¹ del dipinto, ecco, perché la cornice non è idonea a contenere un quadro neoplastico. Spiegata l'ideologia, si comprendere meglio, ora, il motivo che spinge Mondrian a rifiutare la cornice. Dice l'artista in proposito: "ho notato che un dipinto senza la cornice lavora meglio di uno incorniciato e che l'inquadramento causa delle sensazioni tridimensionali. Esso dà l'illusione di profondità".²¹² In altre parole, il pittore rinuncia alla cornice in quanto evita ogni riferimento tridimensionale per mettere in evidenza un linguaggio astratto bidimensionale. Un'ulteriore conferma che porta l'artista ad accettare l'assenza della cornice intorno ai suoi lavori è data dalla funzione della cornice di racchiudere uno spazio. La struttura di inquadramento, infatti, delimita, come un recinto, la porzione di tela. Contrariamente, il pittore invita lo spettatore a prolungare le linee ortogonali all'esterno per ricercare l'equilibrio infinito. La cornice, quindi, sarebbe da ostacolo a questo movimento intrinseco delle linee che escono dal formato della tela per dirigersi verso l'ambiente circostante: "portare il dipinto nel nostro ambiente e dargli una reale esistenza è stato il mio ideale da quando sono andato verso l'arte astratta".²¹³

Alla luce di questo discorso, adesso, osservando un quadro neoplastico si è d'accordo con la scelta del pittore di eliminare la presenza della cornice. Si prenda ad esempio *Composition no. III* (*Composizione con rosso, blu, giallo e nero*) del 1929, (fig. 296). In verità, osservando questo lavoro di Mondrian in particolare, ma anche gli altri in generale, ci si accorge che il pittore usa la

²¹¹ Considerare la cornice come una struttura necessaria per aiutare lo sguardo del fruitore a trovare il centro della visione era, invece, un'opinione ricercata da altri pittori come, ad esempio, da Nicolas Poussin. Quest'ultimo nel 1631 indirizzò al suo amico Chantelou una lettera nella quale annuncia all'amico l'arrivo del suo quadro *La raccolta della manna*. Per quest'opera egli suggerisce di adoperare una cornice dorata e spiega anche dettagliatamente le sue motivazioni: *Je vous supplie, si vous le trouvez bon, de l'orner (le tableau) d'un peu de corniche, car il en a besoin, afin que, en le considérant en toutes ses parties, les rayons de l'oeil soient retenus et non point épars au dehors, en recevant les espèces des autres objets voisin qui, venant pêle-mêle avec les choses dépeintes, confondent le jour. Il serait fort à propos que la dite corniche fût dorée d'or mat tout simplement, car il s'unit très doucement avec les couleurs sans offenser* / "Io vi supplico, se voi siete d'accordo, di ornare il quadro con una cornice, poiché ce n'è bisogno, affinché, considerando in tutte le sue parti, i raggi dell'occhio siano ritenuti e non sparsi all'esterno, ricevendo le specie degli altri oggetti vicini che, venendo alla rinfusa con le cose dipinte, confondono. Sarebbe molto appropriato che la suddetta cornice fosse semplicemente d'or opaco, poiché esso si unisce molto dolcemente ai colori senza offenderli".

²¹² *Piet Mondrian, tutti gli scritti*, a cura di Harry Holtzman e F. Menna, Feltrinelli ed., Milano 1975, p. 398; Cfr., Jean-Claude Lebensztejn, *Framing Classical Space*, in "Art Journal", n.°47, New York 1988, pp. 39-40.

²¹³ *Piet Mondrian, tutti gli scritti*, cit., p. 398.

cornice. Si tratta di una cornice di legno arretrata composta da listelli con giunture orizzontali. Questa soluzione fu adoperata a partire dal 1928. Mondrian, dunque, poggia il dipinto su un telaio di legno bianco che diventa così il contenitore del suo lavoro senza, però, davvero contenere, ovvero senza racchiudere la tela. Infatti, i bordi della tela rimangono all'esterno. Il pittore si serve di questa struttura di cornice spiegando di riuscire così a dare un senso più concreto, dunque paradossalmente più reale, ai suoi lavori astratti: “[...] presi una cornice di legno piano e montai su di essa il mio quadro. In tal modo detti al quadro un’esistenza più reale”.²¹⁴ Le opere di Mondrian non risultano, quindi, circonscritte da una cornice pur avendo un supporto. Inoltre, l’artista escogita un modo per indicare²¹⁵ al fruitore di proseguire nell’ambiente l’equilibrio delle linee verticali e orizzontali. Questa indicazione è fornita dai bordi laterali della tela che, oltre a rimanere fuori dalla cornice a listelli, vengono colorati. L’artista, infatti, prolunga il dipinto lungo i bordi in spessore.²¹⁶ In questo modo, egli mostra due cose. Per primo che l’opera, in un certo senso, è senza cornice, cioè che il quadro non è chiuso in uno spazio. In secondo luogo, l’artista, dipingendo i bordi esterni, invita a proiettare nello spazio circostante i rapporti rappresentati sulla tela, dato che ogni linea che forma un oggetto qualsiasi “prosegue sotto la cornice a causa della propria dinamica implicita”.²¹⁷

In conclusione, il pittore olandese ha creato una cornice che fosse in grado di armonizzarsi con il messaggio intellettuale del suo linguaggio. Per lui, potremmo dire, la cornice viene ad essere una presenza assente e, al tempo stesso, un’assenza presente. Altri pittori, invece, in maniera più ironica e sarcastica, hanno scelto di usare soltanto una cornice vuota come struttura del loro pensiero artistico.

²¹⁴ *Ibidem.*

²¹⁵ Cfr., Meyer Schapiro, *On some problems in the semiotics of visual art: field and vehicle in image-signs*, in cit., pp. 9-19.

²¹⁶ La scelta di Mondrian di dipingere i bordi in spessore delle sue opere è una questione che si affronterà in maniera più sistematica nel Capitolo III, quando si parlerà di Mark Rothko.

²¹⁷ R. Arnheim, *Il potere del centro*, Einaudi, Torino 1982, p. 69.

2.19 LA CORNICE SENZA QUADRO. L'APPARENTE IRONIA DI FRANCIS PICABIA E LE SCELTE ERETICHE DI MARCEL DUCHAMP

Francis Picabia e Marcel Duchamp hanno usato per alcuni lavori una cornice vuota. Questa scelta caratterizza i due artisti come due intellettuali *eretici*²¹⁸ dell'arte, nel senso che essi giocano, in modo a volte "blasfemo", con il significato degli strumenti artistici. E la loro attenzione è ricaduta, inevitabilmente, sul ruolo della cornice rispetto all'opera d'arte. La scelta curiosa di questi artisti consiste nell'usare la struttura vuota della cornice per mettere in evidenza il ruolo che essa ha, ovvero quella di essere prima di tutto un contenitore.²¹⁹ Tuttavia, la cornice vuota acquista inevitabilmente anche un significato strettamente collegato al pensiero che il singolo pittore vuole, dopotutto, mettere in risalto. In altre parole, la decisione di questi artisti documenta come il ruolo della cornice sia cambiato nel corso del tempo. Infatti, in passato la cornice era considerata come un ornamento aggiunto dell'arte, ora, invece, essa viene concepita come un segno autonomo del linguaggio.²²⁰ Si prenda ad esempio l'opera di Francis Picabia *Danza di Saint-Vitus* del 1920, (fig. 297). L'opera è composta da una cornice di legno dorata, poco ampia con delle piccole gole digradanti verso il battente. La cornice è priva di tela. La cornice, dunque, appare vuota, ma in realtà nel suo interno compaiono in tensione vari segmenti di una corda che formano due linee parallele e un incrocio a X. Tre cartoncini sono fissati tra le corde. Tra le linee parallele si vedono due pezzi di cartone di color giallo. Sul primo in alto è scritto *Dance de Saint Guy*; sul secondo in basso è scritto il nome dell'artista *Francis Picabia*.

²¹⁸ Cfr., Guido Zingari, *Il pensiero in fumo*, Costa & Nolan, Milano 1999.

²¹⁹ Alessandro Mendini ha espresso un suo parere proprio in merito al ruolo della cornice. Secondo l'artista la cornice essenzialmente ha il compito di contenere, di racchiudere. Tuttavia, la cornice può anche essere usata come una struttura vuota e, in questo caso sarà un elemento *auto-contenente*: "La cornice è un luogo destinato a mettere in evidenza un contenuto, a chiuderlo dentro un perimetro significativo. La cornice pertanto è simboleggiata da un anello: e come tale è preziosa e sacra. Sono cornici una siepe, che inquadra la proprietà di un terreno, la finestra, che fissa un paesaggio, il tabernacolo che incornicia una reliquia e anche il palcoscenico che contiene una commedia... Perciò la cornice è un limite e un confine, una vetrina, una scatola, una nicchia. Essa delimita pitture, disegni, fotografie, specchi, statue e piccoli oggetti. La cornice può anche non contenere nulla, ed esistere solo per essere auto-contenente, auto-contemplativa. [...] La cornice è un elemento geometrico autonomo destinato ad attirare l'attenzione su un soggetto, perché esclude tutto quanto sta fuori da sé: è un luogo di concentrazione visiva e di pensiero", A. Mendini, *La poltrona di Proust*, Tranchida ed., Milano 1991, p. 43

²²⁰ Cfr., AA.VV., *Il limite svelato*, cit., p. 40.

Nel cartoncino tra le corde incrociate si legge, invece, *Tabac Rat*. Quando l'artista espose l'opera, al Salon des Indipendants nel 1922, precisò che il lavoro andava esposto in modo tale da far percepire al pubblico il vuoto trattenuto all'interno della cornice. Il progetto iniziale, che l'artista non realizzò, prevedeva l'inserimento tra le corde di topi²²¹ bianchi. Il pubblico all'ingresso avrebbe acquistato dal personale di sala pezzetti di pane da dare ai piccoli roditori. I topi, imprigionati nella cornice loro malgrado, avrebbero dato vita ad uno spettacolo che doveva, in certa misura, divertire il pubblico. Nonostante si sappia che il pensiero dell'artista punta alla realizzazione di un'arte priva di senso, inutile, antiestetica e in nessun modo giustificabile,²²² possiamo trovare, paradossalmente, un messaggio profondo in questo lavoro. L'opera, infatti, invita a riflettere, in fondo, su come può succedere che la tortura inflitta per varie cause negli altri possa divertire e addirittura piacere ad un pubblico. Immaginando i ratti intrappolati nella cornice vuota, questi sarebbero stati costretti a saltare da punto ad un altro sulle corde. Questa situazione sarebbe stata considerata dal pubblico priva di senso e forse divertente, ma sicuramente sarebbe stata crudele per gli animali. L'artista vuole farci riflettere sulla poca distanza che c'è, a volte, tra il divertimento e la sofferenza. Vivere dall'interno una condizione non corrisponde assolutamente a vedere vivere dall'esterno la medesima situazione. Come dire che dentro la cornice è racchiuso un mondo che viene visto, ma non del tutto compreso con la stessa corrispondenza d'animo dal pubblico collocato all'esterno. Il titolo che Picabia dà all'opera si riferisce, non casualmente, a una malattia conosciuta come la *danza di Saint Vitus*, ovvero la Corea di Sydenhama: una forma di encefalite che presenta postumi quali tic, tremori, etc.. Coloro che risultano malati sono preda di convulsioni fisiche che generano dei movimenti involontari del corpo, tanto da sembrare che stiano ballando. La malattia è legata alla memoria di San Vito,²²³ martire italiano protettore dei danzatori, invocato appunto per coloro che sono

²²¹ *Rat* in francese significa, appunto, topo.

²²² Cfr., H. Richter, *Dada*, Mazzotta ed., Milano 1964.

²²³ San Vito è un santo di origini italiane festeggiato il 15 giugno. Secondo il Martirologio Geronimiano San Vito sarebbe vissuto in Lucania. Egli morì martire nell'anno 303 assieme alla nutrice santa Crescenzia e al precettore san Modesto durante la persecuzione indetta da Diocleziano. Alcune presunte reliquie sono custodite in un corpo cerato

afflitti dalla sindrome della corea. Importante è ricordare che su uno dei cartellini presenti nell'opera c'è scritto *Dance de Saint Guy*. Ancora una volta l'artista si riferisce alla malattia citando, però, il nome di un altro santo: il belga Guy Anderlecht.²²⁴ Quest'ultimo, come l'altro, è ricordato come il protettore di tutti coloro che soffrono di epilessia, di rabbia o convulsioni infantili. In conclusione, l'opera che sembra così semplice, è in verità molto complessa. Infatti, il lavoro che si presenta come una semplice cornice vuota risulta essere un'opera concettuale sofisticata, ricca di significati, che invita a riflettere sullo slittamento dal divertimento e alla sofferenza, dall'apparenza e all'essenza, dall'interno all'esterno. Ciò che appare, dunque, non sempre corrisponde con quello che è, e viceversa, come un movimento, appunto, che sembra una danza, ma che potrebbe essere anche in realtà la manifestazione di una grave malattia. La cornice vuota segna, dunque, la linea di confine tra la condizione interna di sofferenza vissuta dagli animali e la condizione esterna privilegiata del pubblico che osserva con ironia la "macabra danza". In conclusione, Picabia è riuscito a far capire come anche attraverso una cornice vuota sia possibile proporre un pensiero complesso.

Non del tutto vuote, ma costrette a trattenere dei vetri sono, invece, le cornici usate da Marcel Duchamp. Infatti, l'artista per alcuni lavori si serve di cornici di acciaio per sorreggere delle opere realizzate su vetro. Si prenda ad esempio *Apparato scorrevole contenente un mulino ad*

che raffigura il Santo presso la chiesa Collegiata di Sant'Ambrogio di Omegna (VB). Il corpo del Santo è racchiuso in un'urna e viene portato solennemente in processione l'ultimo sabato di agosto. Altre reliquie del Santo sono custodite nell'omonima chiesa di Marola (provincia di La Spezia). Secondo un racconto che risale al VII secolo il fanciullo, dopo aver operato già molti miracoli, venne arrestato. Torturato atrocemente il Santo non rinnegò mai la propria fede. Fu liberato miracolosamente dall'intervento divino di un angelo. Dopo la liberazione si recò, insieme al precettore Modesto e alla nutrice Crescenza, in Lucania per continuare il suo apostolato. Fu seguito da molte persone e anche l'imperatore Diocleziano si rivolse a lui per chiedere la guarigione del figlio. Ottenuto il miracolo, Diocleziano lo fece nuovamente arrestare e torturare. Fu liberato nuovamente da un angelo, ma morì subito dopo insieme a Modesto e Crescenza. Il Santo è il patrono degli attori, dei comici, dei ballerini, degli epilettici e degli afflitti da reumatiche corea, malattia conosciuta anche come ballo di San Vito. Nell'iconografia viene rappresentato in un pentolone in compagnia di un gallo o di un leone.

²²⁴ Guy Anderlecht è un santo di origine belga. Nato ad Anderlecht in Belgio nel 950 ca., morì nella stessa località nel 1012. Le sue origini sono molto umili. Infatti, i genitori erano dei poveri contadini. Il santo divenne sacrestano nella chiesa della cittadina e lì rimase fino a quando decise di avviare una piccola impresa commerciale. Accadde un giorno che la nave che trasporta le merci in cui aveva investito affondò nel porto. L'evento fece pensare a Guy che fosse una punizione e decise di partire in pellegrinaggio. In primo luogo si recò a Roma, poi andò a Gerusalemme. Lavorò come guida al servizio di altri pellegrini. Morì durante il viaggio di ritorno a casa. La chiesa cattolica romana festeggia il santo il 12 settembre. Viene invocato contro l'epilessia, la rabbia, contro le convulsioni infantili, contro la follia. Nell'iconografia è rappresentato come un contadino che prega insieme ad un angelo mentre ara un campo. A volte viene raffigurato anche come pellegrino con un libro e un cappello, il rosario e un bue vicino ai piedi.

acqua in metalli vicini, del 1913-1915 e *La Sposa messa a nudo dai suoi Scapoli*, anche o *Il Grande Vetro* del 1915-1923, (figg. 298, 299). Le due opere sono composte da alcune lastre di vetro di varia dimensione sulle quali sono state fissate delle immagini. I vetri sono contenuti da delle cornici di acciaio molto sottili. Il ruolo delle cornici consiste nel trattenere i vetri che, però, conservano la loro trasparenza. Ecco, quindi, che l'osservatore è incuriosito a vedere le figure apparire attraverso i vetri, ma è anche stimolato ad andare oltre con lo sguardo, a guardare attraverso di esse. Al di là dei vetri il pubblico guarda con altri occhi la realtà che gli appartiene. La realtà osservata attraverso i vetri diventa un oggetto della visione artistica, quindi diventa, per una frazione di tempo unico e irripetibile,²²⁵ addirittura, l'opera d'arte. L'artista attraverso queste opere modifica il ruolo passivo dell'osservatore e lo trasforma in un co-autore²²⁶ dell'opera.²²⁷ Infatti, per Duchamp "l'artista non è solo a compiere l'atto della creazione perché lo spettatore stabilisce il contatto dell'opera con il mondo esterno decifrando e interpretando le sue profonde qualificazioni e così aggiunge il proprio contributo al processo creativo".²²⁸

In conclusione, possiamo dire che, attraverso l'uso di cornici, Duchamp ha racchiuso la trasparenza, mentre Picabia ha contenuto il vuoto. Circoscrivere il vuoto significa imprigionare l'assenza, racchiudere una trasparenza, al contrario, vuol dire attraversare il vuoto. Ciò significa che per Duchamp e per Picabia ormai il vuoto rappresenta una nuova forma dell'arte. Possiamo affermare, dunque, che gli artisti indicano precocemente il futuro percorso dell'arte contemporanea. Infatti, nel corso del XX secolo molti artisti hanno rinunciato all'idea di quadro scegliendo di collocare i loro lavori nella realtà quotidiana e usando direttamente l'ambiente circostante come cornice del proprio linguaggio.

²²⁵ A questo proposito si prenda in esame il concetto del "tutto scorre" (*pànta rhêi*) del filosofo greco Eraclito di Efeso (550 ca. - 480 a.C.).

²²⁶ È giusto riflettere su come ogni volta che il pubblico viene coinvolto a fare qualcosa durante la fruizione di un'opera d'arte si sente sempre anche un po' creatore dell'opera. Questa sensazione è stata provata in prima persona anche dal filosofo Ludwig Wittgenstein che dice a proposito: "spesso, per aver fatto incorniciare bene un quadro o per averlo appeso al posto giusto, mi sono sorpreso ad essere orgoglioso come se il quadro lo avessi dipinto io. O meglio, non proprio 'come se lo avessi dipinto io', ma come se avessi collaborato a dipingerlo, come se, per così dire, ne avessi dipinta una piccola parte" (1931), in L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano 1980.

²²⁷ Cfr., Jean Clair, *Marcel Duchamp. Il grande illusionista*, Cappelli Editore, Bologna 1979.

²²⁸ M. Duchamp, *Il mercante del segno*, Lerici, Milano 1978.

*“I grandi ritratti, quando ci stanno dinanzi
in piena vitalità ad opera di tutti i mezzi dell’arte,
possiedono in questa pienezza stessa dell’esistenza
quel che li fa uscire, li fa oltrepassare la loro cornice.*

*Nei ritratti di van Dyck, per. es.,
la cornice specialmente quando la figura
non è interamente di fronte,
ma è un po’ girata mi è parsa
come la porta del mondo
in cui l’uomo fa il suo ingresso”.*

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*

*“Quadro:
immagine o rappresentazione
di cosa eseguita da un pittore con pennello e colori.
I quadri dipinti su tela sono più comodi per il trasporto.
I quadri con bordura fanno miglior figura degli altri.
Sono senz’altro i quadri tra le curiosità più belle”.*

Antoine Furetière

*“Le opere di Bill Viola sono quadri,
incorniciati e in movimento,
oggetti preziosi che sono allo stesso tempo
finestre aperte su un’altra realtà
e superfici minutamente descritte,
con i loro equilibri compositivi.
Proprio come i quadri”.*

Peter Sellars

CAPITOLO III

La cornice e i linguaggi artistici nel secondo novecento

3.1 IL RILANCIO DELL'AVANGUARDIA TRA AMERICA, EUROPA E ORIENTE

Analizzando il lemma *cornice* nel vocabolario dell'arte di Luigi Grassi e Mario Pepe¹ si legge che la cornice, termine di etimologia incerta, ha subito dei cambiamenti nel corso della storia dell'arte: “dalle forme sobrie del primo Rinascimento alle ricche ed elaborate soluzioni barocche, alle riprese più misurate dell'epoca neoclassica, è possibile seguire nella tipologia e nelle risposte date al problema della cornice il modificarsi del gusto e dei caratteri stilistici; così come nel relativo disinteresse e nelle proposte di abolire la cornice – sia nella architettura che nella pittura del XX secolo – è possibile individuare un aspetto significativo dell'orientamento contemporaneo”.² Nel lemma dunque si mette l'accento proprio sul cambiamento a cui la cornice è stata sottoposta nel corso del tempo e nel XX secolo il cambiamento diviene l'evidenza maggiore, nel senso che gli artisti tendono ad eliminare la cornice e il crescente disinteresse per essa è un altro sintomo della nuova visione dell'arte che si va affermando.

Questo capitolo indagherà in profondità proprio quest'ultimo aspetto, ovvero il nuovo ruolo che assume la cornice nella seconda metà del XX secolo, ovvero dal 1945 in poi. È stato deciso di prediligere di studiare solo le cornici scelte da alcuni artisti selezionati in base ai principi guida di questa ricerca. Infatti, gli autori esaminati entrano tutti, chi più chi meno, in stretta relazione sia stilistica, quanto concettuale con gli esponenti del gruppo della Transavanguardia.

¹ Luigi Grassi, Mario Pepe, *Dizionario di Arte*, Utet, Torino 1995.

² *Ivi*, p. 185.

Quando si pensa alla seconda guerra mondiale viene in mente quasi subito la nuova situazione storico-politica, post bellica, che si definisce in Europa. In quest'epoca di nuove alleanze³ e di studiate strategie militari⁴ anche l'arte subisce dei cambiamenti di varia natura. Prima di tutto di natura 'geografica', ovvero non sarà più l'Europa e in particolare Parigi a lanciare sui mercati mondiali le nuove tendenze in tutti i campi, dal settore artistico a quello della moda e dello spettacolo. Ora è New York, dunque l'America, a dominare il campo dell'arte, sia nel promuovere nuovi movimenti artistici, quanto nel controllare i settori economici del collezionismo mondiale pubblico e privato. Insieme alla città americana anche Londra sarà un centro di interesse per lo sviluppo e il lancio di nuovi fenomeni artistici. Queste due città, New York e Londra, diventano nel secondo dopoguerra meta anche di numerosi viaggi da parte degli artisti europei. La cultura anglosassone, e soprattutto quella americana, è vista dall'Europa, in questo periodo, come il prodotto di società basate su principi di libertà e di democrazia, al contrario della più complessa e conservatrice realtà europea che aveva generato due guerre mondiali nel giro di un ventennio. Furono proprio gli sviluppi degli eventi drammatici della seconda guerra mondiale a segnare la mentalità occidentale strutturando un pensiero di profonda sfiducia nella razionalità umana. Il pensiero filosofico che matura come frutto del conflitto

³ Si pensi all'operazione *ERP (European Recovery Program)*. Con tale progetto, annunciato dal segretario George Marshall il 5 giugno del 1947 sulle scale della Memorial Church dell'Università di Harvard, l'America stabilì un fondo economico (pari a 17 miliardi di dollari) da investire per ricostruire l'Europa nel periodo 1948-1952. Ovviamente gli interessi americani in ballo furono molteplici. Prima di tutto di natura economica: l'America, aiutando a riavviare i settori produttivi ed economici europei, si assicurò un nuovo mercato internazionale dove investire i suoi capitali. Ulteriore vantaggio che ricava l'America dall'Europa, era di natura politica. L'America, dominando il mercato europeo, era così in grado anche di imporre la sua supremazia politica sugli alleati occidentali.

⁴ Nel 1949 viene fondata la N.A.T.O. (North Atlantic Treaty Organization / Organizzazione del Trattato Nord Atlantico). Con tale accordo i principali paesi dell'Occidente industrializzato stringono un'alleanza militare e politica con l'America. In caso di attacco da una nazione fuori dal Trattato N.A.T.O. nei confronti di un solo paese, tutti gli alleati sarebbero scesi in guerra. Si legge nel Trattato: «Le parti concordano che un attacco armato contro una o più di esse, in Europa o Nord America, deve essere considerato come un attacco contro tutte e di conseguenza concordano che, se tale attacco armato avviene, ognuna di esse, in esercizio del diritto di autodifesa individuale o collettiva, riconosciuto dall'articolo 51 dello Statuto delle Nazioni Unite, assisterà la parte o le parti attaccate prendendo immediatamente, individualmente o in concerto con le altre parti, tutte le azioni che ritiene necessarie, incluso l'uso della forza armata, per ripristinare e mantenere la sicurezza dell'area Nord Atlantica». In risposta alla N.A.T.O. sul fronte orientale nel 1955 viene stipulato il Patto di Varsavia, alleanza tra alcuni paesi comunisti e la sempre più potente Unione Sovietica. Il mondo politico-economico si contrappone in due schieramenti: uno filoamericano e uno filosovietico. È in questo clima di tensione e di corsa agli armamenti nucleari che si parla di *guerra fredda*.

bellico è l'esistenzialismo⁵. Quest'atmosfera di sfiducia verso la razionalità umana, verso l'universalità dell'arte va a favore di un'idea dell'esistenza come “modo di essere dell'uomo, e la rivendica contro ogni riduzione dell'esistente a «cosa» e contro ogni inclusione del singolo negli schemi di filosofie totalizzanti”.⁶ In altre parole, si afferma il valore del singolo quale essere umano che solo e individualmente affronta l'esistenza. La cultura artistica portavoce di questo modo d'intendere la vita negli anni cinquanta è la pittura informale.

Tra la fine degli anni quaranta e la fine degli anni cinquanta si diffonde in Europa un clima di ribellione verso la *formula* tradizionale di fare arte. Non è che ci sia una *formula* specifica per creare un lavoro artistico, ma fino alle avanguardie del 1940-1945 si conserva, nonostante tutte le rotture linguistiche dei primi due decenni del novecento, un certo modo di intendere il quadro in termini in qualche misura tradizionali, salvo casi eccezionali⁷, sia per quanto riguarda i materiali usati, generalmente l'olio su tela, sia per le operazioni tecnico-artistiche necessarie alla sua realizzazione.

Con l'affermarsi di ideologie estetico-filosofiche che rifiutano l'*a priori* della ragione anche l'arte sembra dover rigettare la sua grammatica di appartenenza. Quando si reagisce al passato usando le stesse “armi”, si conserva sempre una continuità, anche lì dove ci si sforza di essere rivoluzionari. Nel secondo dopoguerra il cambiamento avviene proprio nel processo della creazione artistica. Cambiano i materiali⁸ adoperati dai pittori, cambia il modo di intendere la superficie su cui dipingere, cambia il modo di dipingere, cambia l'idea che si ha dell'arte; e cambia l'uso della cornice. Tutto ciò perché al fondo è cambiata il pensiero sull'esistenza.

⁵ L'Esistenzialismo è la corrente filosofica – intellettuale che nacque in Europa negli anni trenta sulla scia del pensiero del danese Søren Kierkegaard. Nel secondo dopoguerra molti filosofi come Jean-Paul Sartre, Simone De Beauvoir e Merleau-Ponty ripresero l'esistenzialismo definito “filosofia della crisi”. L'esistenzialismo si proponeva di riflettere sull'esistenza dell'uomo nel suo carattere precario e contingente. Fu il filosofo tedesco Martin Heidegger a dare un forte contributo alla filosofia esistenzialista definendo il carattere della vita dell'uomo mutevole e dinamico contro la precedente ideologia che lo riteneva immobile. L'uomo, secondo Heidegger, si proietta *continuamente verso ciò che verrà abbandonandosi all'incertezza che diventa carattere primario dell'esistenza umana*.

⁶ Lemma *esistenzialismo* in *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, Garzanti, Milano 1998, p. 330.

⁷ Il riferimento è soprattutto alle provocazioni dadaiste e poi alle tendenze costruttiviste russe.

⁸ Gli artisti della cultura informale, in senso generale, inseriscono nei loro lavori svariati materiali ad esempio: ghiaia, sabbia, mastice, sacchi, catrame, ferro, legno, ecc. A volte questi ‘nuovi’ materiali sostituiscono del tutto quelli tradizionali, ovvero colori ad olio e tela.

È in questo contesto che si sviluppa la pittura informale. L'informale ripropone il "primato dell'espressione in senso individuale e punta sull'attingere una vita del profondo attraverso la materia, la tensione gestuale, il recupero di un'immagine ingenua, il segno che preceda il significato".⁹ I mezzi tradizionali di espressione come la linea, il colore, la figura, i pennelli, le cornici perdono il loro significato: "il supporto, tela o foglio, non è più il luogo per costruire un'immagine decantata attraverso il calcolo, il pensiero, è invece il campo per agire diretto, senza diaframmi con il segno e il colore, per dar corpo a una realtà che viene colta nella flagranza dell'atto, sia esso irruente, sia nel gesto immediato che la materia agita e scarica sulla superficie, oppure più sedimentato, e se si vuole più controllato, con un fluire nell'opera dell'emozione."¹⁰ Il primo critico a parlare di pittura informale e ad usare il termine *informel* è stato il francese Michel Tapié¹¹. Il fenomeno artistico nasce in Francia, ma il termine fu ben presto adoperato ampiamente per indicare tutte quelle espressioni artistiche che rifiutano ogni volontà razionale di realizzazione della forma. È l'impeto individuale dell'artista che costruisce l'opera d'arte. Il segno passionale della sua energia interiore si materializza e graffiando la superficie pittorica lascia una testimonianza di vita, di sofferenza, di ricerca.

Il movimento¹² dell'informale comprende naturalmente tante personalità artistiche sia europee che americane. Vasto è l'elenco degli artisti informali di cultura francese, tedesca, italiana e americana ecc. Si sceglie qui di analizzare solo poche esperienze artistiche, quelle che allo stesso tempo appaiono molto rappresentative in generale e più in particolare rappresentative dal punto di vista dell'uso della cornice, della rielaborazione di questo tema, con l'obiettivo di capire come

⁹ Maria Rachele Di Palma, *Quadro storico dell'Arte Informale*, Pibiesse ed. 2001, p. 5.

¹⁰ Maria Rachele Di Palma, *op. cit.*, p. 24.

¹¹ Michel Tapié nel testo di presentazione della mostra « Véhémences confrontées », tenutasi a Parigi presso la Galerie Nina Dausset nel 1951, usa il termine *informel*: "Chacun a abordé le domaine indéfini de l'informel avec son propre tempérament". Il termine ebbe fortuna e fu subito largamente usato. La critica italiana usò il termine soltanto verso il 1956-1957.

¹² Enrico Crispolti in *L'Informale*, Carrucci, Assisi-Roma 1971, afferma che il fenomeno dell'informale è costituito da così tante personalità complesse ed eterogenee che è sbagliato definirlo movimento: "fra tutti i movimenti artistici contemporanei l'informale risulta l'unico così eterogeneo da creare dubbi appunto sulla sua natura di movimento, per le diversità di intenzioni e provenienze".

la cornice, da intendere ora meno fisicamente, meno oggettualmente, anche come idea di limite nel rapporto con lo spazio, subisca modifiche significative.

Un artista che ha lavorato letteralmente sulla tela e con il colore intorno al concetto di spazio è stato il pittore americano Jackson Pollock.

3.2 SPAZIO INTERNO E SPAZIO ESTERNO NEI DIPINTI DI JACKSON POLLOCK

Il rapporto che Pollock stabilisce con l'opera mentre la realizza è la prima e fondamentale novità del suo linguaggio. Come è noto egli intende la superficie pittorica, ovvero la tela, non più come un supporto piatto da ricoprire con colori per dare vita a un'immagine, ma come qualcosa presente fisicamente nello spazio nel quale l'artista si muove e pittoricamente agisce. La tela perde la sua privilegiata posizione verticale per assumerne una orizzontale; è in terra e l'artista entra in quello spazio, avvicinandosi alla sua opera in divenire fino a farne parte. Per tutta la durata del lavoro il pittore si isola dal mondo circostante e appartiene fisicamente allo spazio in cui avviene la creazione dell'opera: "quando sono *nel* mio quadro, non sono cosciente di quello che faccio. Solo dopo una specie di «presa di coscienza» vedo ciò che ho fatto”.¹³ In sintonia con il pensiero esistenzialista, Pollock sostiene che l'opera d'arte riflette l'essere dell'artista: "la pittura è uno stato dell'essere ... La pittura è la scoperta di sé. Ogni buon artista dipinge ciò che è."¹⁴ Si determina un sovrapporsi della vita sull'opera: "i pittori di oggi non sono più obbligati a cercare un soggetto al di fuori di loro stessi. La maggior parte dei pittori moderni hanno un'ispirazione diversa. Lavorano da dentro".¹⁵

Per abbattere qualsiasi barriera che limiti questa ricerca della simbiosi con l'opera d'arte, Pollock mette in pratica un nuovo processo di esecuzione eliminando i mezzi tradizionali.

¹³ Jackson Pollock, *Lettere, riflessioni testimonianze*, Abscondita ed., Milano 2006, p. 70.

¹⁴ *Ivi*, p. 102.

¹⁵ *Ivi*, p. 79.

L'artista avverte che il corso della storia è cambiato e che tale cambiamento impone l'esigenza di un nuovo modo per esprimere il suo disagio, il suo sentirsi essere nel mondo ma non *del* mondo.¹⁶ Per tale motivo Pollock afferma con decisione che “gli artisti moderni hanno trovato nuovi modi e nuovi mezzi per affermare le loro idee,”¹⁷ in quanto “ogni epoca ha la propria tecnica”.¹⁸ Pollock ha trovato il suo personale processo artistico per esprimersi e questo consiste prima di tutto nel rifiutare gli attrezzi *standard* che la tradizione attribuisce al pittore: “mi allontanano sempre più dagli strumenti tradizionali del pittore come il cavalletto, la tavolozza, i pennelli, ecc... Preferisco la stecca, la spatola, il coltello e la pittura fluida che faccio sgocciolare, o un impasto grasso di sabbia, di vetro polverizzato e di altri materiali extrapittorici”¹⁹. La pittura di Pollock non nasce, dunque, sul cavalletto, ma per terra. Essa è segno terrestre simile ai segni tribali dell'Indiano dell'Ovest.²⁰ L'artista dopo aver adagiato la tela per terra entra dentro e inizia con stecche e barattoli di colore fluido a far colare le tinte colorate: “La mia pittura non nasce sul cavalletto. Non tendo praticamente mai la tela prima di dipingerla. Preferisco fissarla non tesa sul muro o per terra. Ho bisogno della resistenza di una superficie dura. Sul pavimento mi sento più a mio agio. Mi sento più vicino, più parte del quadro, perché, in questo modo, posso camminarci intorno, lavorare sui quattro lati, ed essere letteralmente *nel* quadro”.²¹

Il processo delle sgocciolature di colore sulla tela è noto con il termine inglese *dripping*. Le colature di colore formano dei segni astratti non casuali sulle tele. Pollock ha sempre negato la casualità nell'esecuzione dei suoi lavori; sostiene di procedere controllando le tinte, gli accordi cromatici, lo spazio, i suoi movimenti sulla tela per esprimere i suoi sentimenti senza renderli decifrabili: “voglio esprimere i miei sentimenti, non illustrarli. La tecnica è semplicemente un

¹⁶ Cfr. AA.VV., *Il luogo dell'arte oggi e la crisi della pittura da cavalletto*, di Clement Greenberg, Jaca Book, Milano 1988, p. 16.

¹⁷ Jackson Pollock, *op. cit.*, p. 79.

¹⁸ *Ivi*, p. 79.

¹⁹ *Ivi*, p. 70.

²⁰ Cfr., A. Trimarco, *Opera d'arte totale*, Sossella ed., Roma 2001, pp. 21-35.

²¹ Jackson Pollock, *op. cit.*, p. 70.

mezzo per arrivarci. Posso controllare la colata della pittura, non c'è casualità, così come non c'è inizio né fine".²²

Infatti, alcuni critici²³ valutarono negativamente la produzione di Pollock proprio perché percepivano la mancanza nelle sue opere di un punto centrale di riferimento che avrebbe dato all'opera una dimensione finita. Invece la percezione dei segni astratti sulla tela, che sembrano proseguire sulle pareti, dà una suggestione d'infinito. I segni invadono l'ambiente e lo spettatore di fronte all'opera perde il senso della dimensione limitata della tela.

Ad accentuare la sensazione di spazio illimitato collabora anche la scelta del pittore di lavorare su tele di ampie dimensioni. L'artista spiega che una superficie grande lo aiuta a sentirsi più a suo agio. Anche se le misure sono poco pratiche (ad esempio cinque metri per tre) Pollock dichiara con decisione di preferire ampie tele: "mi piace lavorare su ampi formati e...lo faccio appena posso, che sia pratico o no".²⁴ Egli osserva come il quadro da cavalletto "sia un genere in via di estensione, la sensibilità moderna tende alla pittura murale".²⁵ E spiega come i suoi lavori vadano verso la pittura murale, e per questo essi già indicano la direzione dell'avvenire²⁶ anche se non ancora la realizzano veramente. I suoi lavori in effetti possono essere definiti come delle anticipazioni della pittura murale, della pittura d'ambiente.

Ma che cornice dare a un dipinto astratto di dimensioni monumentali? Lee Pollock, moglie dell'artista, ne commenta la pittura dicendo: "è proprio così, il lavoro di Jackson... una specie di spazio senza cornice".²⁷ Le sue opere sono in verità prive di un nucleo centrale. Questa caratteristica fa avvertire i suoi dipinti come entità che si espandono nell'ambiente e che

²² *Ivi*, p. 78.

²³ A tale riguardo ricorda lo stesso Pollock la critica di uno storico dell'arte che affermava l'assenza di un inizio e una fine nei suoi dipinti. Per Pollock quest'osservazione era corretta e la valutò come complimento: "qualche tempo fa, un critico ha scritto che i miei quadri non avevano un inizio né una conclusione. Non intendeva farmi un complimento, ma in realtà era un bel complimento. Solo che lui non lo sapeva". (in Jackson Pollock, *op. cit.*, p. 76)

²⁴ Jackson Pollock, *op. cit.*, p. 82.

²⁵ *Ivi*, p. 69.

²⁶ Proprio in quegli anni un altro artista Diego Rivera (1886 – 1957), principale esponente del muralismo messicano, aveva rilasciato una dichiarazione dove affermava che il luogo dell'arte è sui muri: "il nuovo assetto delle cose,...., e che il luogo più logico per l'arte,....,appartenendo alla collettività, fosse sui muri degli edifici pubblici" (Cfr. Frank O'Hara, *Jackson Pollock*, Abscondita, Milano 2002, p. 17). Si può pensare, inoltre, anche al fenomeno del *graffitismo*, nato a New York intorno al 1970.

²⁷ Jackson Pollock, *op. cit.*, p. 76.

potrebbero proseguire all'infinito nello spazio. In altre parole, si tratta di “una *pittura senza cornice e senza bordi, infinita*”.²⁸

Un punto centrale di riferimento nel quadro è una buona condizione perché un dipinto possa avere una buona cornice. Così come viceversa: *Senza una cornice non può esservi centro*.²⁹ Ma ciò è vero se il dipinto incorniciato contiene una tela con un soggetto ben specifico, il quale esso stesso è già centro. Il fruitore partendo dall'osservazione della cornice, regola base della percezione di una qualunque opera d'arte, viene aiutato a riconoscere i personaggi nella tela e a capire il soggetto inquadrato. Di fronte a un dipinto di Pollock privo di un centro e per giunta di grandi dimensioni la cornice non potrebbe che perdere il suo valore di contenitore. È la tela stessa che non è più punto di riferimento. Essa, dato la sua grandezza, non rassicura l'occhio dello spettatore. Quest'ultimo incapace di contenere fisicamente con lo sguardo il dipinto ne viene inglobato, è inghiottito dall'opera. Le grandi dimensioni delle tele di Pollock non vanno paragonate alle altrettanto grandi dimensioni dei dipinti rinascimentali. Nel Rinascimento i pittori usavano di frequente il *trompe-l'œil*, con l'illusione pittorica essi davano l'impressione di sconfinare nella realtà. Pollock, al contrario, impone la sua pittura astratta ed altamente espressiva all'ambiente. In altre parole, *è il quadro che continua nella sala*.³⁰ È una pittura che si impone nell'ambiente e che in definitiva riesce a isolarsi senza bisogno di una cornice. Riferendoci nuovamente alle parole di Pollock, pronunciate nell'inverno del 1947-1948 per chiarire quanto la sua pittura si allontani dall'impiego di materiali tradizionali, ci verrebbe voglia di continuare quella frase incompleta: “mi allontano sempre più dagli strumenti tradizionali del pittore come il cavalletto, la tavolozza, i pennelli, ecc...”.³¹ Nulla ci impedisce di pensare che tra quel eccetera vi fosse anche la cornice; e dunque il suo rifiuto, come ben dimostrano i suoi dipinti.

²⁸ A. Trimarco, *Opera d'arte totale*, Sossella ed., Roma 2001, p. 31.

²⁹ Cfr., E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, Einaudi, Torino 1984, p. 253.

³⁰ Cfr. Jackson Pollock, *op. cit.*, p. 126.

³¹ *Ivi*, p. 70.

Ma se è vero che i dipinti di Pollock sono privi di cornice, perché non incorniciabili, non per questo le sue opere sono prive di un limite, o per meglio dire non affrontano il tema del limite, del limite intendo dire tra esse e lo spazio circostante.

Sarà opportuno osservare alcuni dipinti per capire come il pittore gestisce lo spazio della tela. Possiamo partire dall'osservazione di un quadro del 1930-1933, *Untitled (autoritratto)* (fig. 300). Il dipinto si presenta senza cornice, ma risulta ben "delimitato". Bisogna notare, prima di tutto, che l'artista ha preparato la superficie della tela con del gesso bianco. La tela è stata successivamente applicata su una tavola di legno. All'interno della zona di gesso Pollock è intervenuto con la pittura ad olio per rappresentare il suo volto. Intorno alla sua immagine compaiono così due bordi: prima una fascia rossa, dipinta ad olio, poi bianca. L'immagine nel suo insieme sembra 'incorniciata' e avere addirittura ben tre delimitazioni: la fascia rossa, il gesso bianco e la tela grezza. La zona che risalta di più e che rende più percepibile la sensazione di una 'cornice' che separa il soggetto dall'ambiente circostante è la fascia rossa. Lo spettatore ha la sensazione come di vedere il volto di Pollock apparire su una parete. Da questa tela-muro viene fuori un volto pallido e trasfigurato, "un volto tormentato, di genere indefinibile, dai grandi occhi che emerge da uno sfondo scuro. È un volto infantile ma al contempo invecchiato in modo innaturale".³² Attraverso i colori Pollock, dunque, provvede il dipinto di cornice. La cornice pittorica riesce a isolare l'immagine del volto da noi osservatori dell'opera. Questo isolamento è l'isolamento esistenziale di Pollock. Fin dall'inizio l'artista aveva avvertito che la sua pittura non sarebbe stata subito compresa. Ritene che il pubblico cerchi un tipo di pittura che non comporta pensare; che sia, all'opposto, solo visione, apparenza, priva cioè di significato. È proprio questa tendenza che Pollock rigetta. Prende la sua strada verso la scoperta di sé e questo gli comporta di percorrere una via solitaria. Proprio nel febbraio del 1933 scrive al padre informandolo che la sua ricerca tende a un'arte che faccia riflettere, che parta dalla realtà circostante e che rinvii sempre a questa. Una pittura che non sia evasione, ma presa di coscienza della realtà: "purtroppo

³² Leonhard Emmerling, *Pollock*, Taschen, Köln 2004, p.12.

è questo tipo di arte che cercano - gli spettatori comuni -: quella che non obbliga a pensare quando guardano. L'arte che ha un significato è troppo vicina alla realtà e disturba, ricorda qualcosa. Può darsi che sia questione di tempo cercare la vera arte. Ma dopo tutto non è il mio problema, il mio problema è farla".³³

In altre parole, la cornice pittorica disegnata intorno al volto lo aiuta a rafforzare il suo modo di concepire il lavoro artistico e, presentandosi, di differenziarsi dalla realtà all'esterno del dipinto. Pollock tiene a mantenere le giuste distanze tra il suo modo di sentire l'arte e dunque di percepire la vita e la banalità dei molti che, seguendo altre strade, non lo capiscono.

Analizzando altre opere più mature della produzione di Pollock nuovamente possiamo riconoscere presente una forma di limite. Si osservi, ad esempio *Number 5*, del 1948 (fig. 301). L'artista ha eseguito questo lavoro con la tecnica del *dripping*. Le colature di colore sono state depositate sulla superficie lasciando i margini della tela leggermente più scoperti. Questa fascia perimetrale meno densa di colature cromatiche è sempre ben visibile nei suoi dipinti (fig. 302). Si forma così un avvertimento del limite del quadro non attraverso la pienezza della cornice tradizionale o comunque un contorno dipinto più scuro, ma al contrario diradando la stratificazione. Questo limite creato per riduzione serve a Pollock sia per isolare il dipinto dallo spazio circostante sia insieme per aprirlo alla relazione con l'ambiente. Nell'ambiente ciò che continua sono i segni che di volta in volta compaiono sulle tele, in quanto le immagini pittoriche, come già detto, sono prive di un centro. Esse, al contrario, sono composte di vari nuclei di colore che entrano in relazione con l'esterno. Ma sul supporto si crea una sensazione più profonda. Il lavoro di Pollock è quello di liberare da sé energia e di creare, come fa la natura. Di fronte a una tela di Pollock si avverte l'energia della creazione. L'artista è consapevole che il suo compito, pari a quello della natura, è di creare liberando energia; creare qualcosa dall'interno

³³ Jackson Pollock, *op. cit.*, p. 31.

verso l'esterno. Questa metafora, di sentirsi natura, ce la ricorda proprio l'artista: "mi occupo dei ritmi naturali...Lavoro dall'interno all'esterno, come la Natura".³⁴

Se Pollock avesse dipinto le estremità delle tele con la medesima densità delle zone più interne, noi non avremmo avvertito il movimento proprio della creazione di cui parla l'artista, movimento *dall'interno all'esterno*, perché non ci sarebbe stato nessun interno e nessun esterno. Le colature di colore, invece, diminuiscono nelle estremità delle tele e si concentrano verso l'interno del dipinto creando dei nuclei cromatici. Si crea intorno alle opere sulla tela stessa una sorta di cornice pittorica che ha lo scopo di aumentare la concentrazione dello spettatore per cogliere al meglio l'energia pittorica dell'autore, ovvero il processo della creazione dell'opera (fig. 303). La cornice-limite, inoltre, non nega all'opera di dialogare con l'ambiente.

Diversa è la percezione dello spazio, e dunque il ruolo della cornice, nei dipinti di Mark Rothko.

3.3 SPAZIO INTERNO E SPAZIO ESTERNO NEI DIPINTI DI MARK ROTHKO

Parlare di spazio in rapporto alle opere di Mark Rothko è impegnativo, in quanto è la stessa idea di spazialità in pittura che l'artista interpreta del tutto personalmente, sia nell'esecuzione dei suoi dipinti che nei suoi scritti. In un'intervista rilasciata il 25 marzo del 1952 a William Seitz, Rothko affermava: "lo spazio non ha nulla a che vedere con il mio lavoro".³⁵ In verità non è così. Infatti l'artista ha dello spazio un'idea propria. Egli ha elaborato una personale concezione dello spazio che struttura il suo pensiero filosofico.

In generale, quando viene valutato lo spazio in merito a un'opera d'arte si può prendere in considerazione una pluralità di significati. Prima di tutto esiste lo spazio dell'opera d'arte inteso

³⁴ Leonahard Emmerling, *op.cit.*, p.48.

³⁵ Mark Rothko, *Scritti sull'arte. 1934-1969*, Donzelli ed., Roma 2007, p. 117.

come soggetto che si inserisce in un ambiente. Questo tipo di spazio lo si può definire uno *spazio concettuale*. Difatti, il pittore propone attraverso l'opera d'arte, "insieme di materia e spirito, fisicità e personalità, oggetto e interiorità",³⁶ il suo pensiero, la sua idea. Lo spazio concettuale dell'opera d'arte interagisce con l'ambiente espositivo. L'ambiente d'esposizione è un altro tipo di spazio: uno *spazio fisico*. Quest'ultimo può essere ora pubblico come i musei o le chiese, ora privato come collezioni o abitazioni. Anche lo spazio fisico è sottoposto all'analisi del pittore. Il pittore sa che la sua opera, dunque il suo messaggio, è influenzabile e influenza lo spazio all'esterno. Un terzo tipo di spazio è rappresentato dalla cornice. Questa ha il ruolo di mediazione,³⁷ deve isolare e al tempo stesso inserire nell'ambiente l'opera che circonda. In altre parole, la cornice deve mettere in rapporto i due spazi dell'opera d'arte: quello della tela, il concettuale, e quello dell'ambiente, il fisico.³⁸ Lo spazio occupato dalla cornice rappresenta, in definitiva, lo *spazio del margine*. Un ultimo tipo di spazio inerente alla valutazione di un'opera d'arte è la dimensione esistenziale, intesa anche come presenza fisica dello spettatore. Si può parlare, a tale riguardo, di *spazio della fruizione*. Lo spettatore occupa uno spazio fisico di fronte l'opera e l'opera entra, attraverso il canale visivo, nello spazio intellettuale dell'osservatore che giudicherà in base a suoi canoni personali il lavoro artistico.

Rothko non ha dello spazio una visione settoriale, al contrario per lui lo spazio è un'idea unitaria e complessa. L'artista sostiene che per i suoi dipinti il termine *spazio* è una parola inopportuna in quanto può alludere a visioni naturalistiche e simboliche. Il termine può essere usato

³⁶ L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Bologna 1960, p. 41. Il filosofo aggiunge che: "fare un'opera d'arte significa soltanto formare una materia, e formarla unicamente per formare; ma nel modo in cui è formata è presente, come energia formante, l'intera spiritualità dell'artista" (*Ibidem*, p. 41).

³⁷ La cornice per sua essenza ha la caratteristica di essere un elemento che media. Il suo compito è quello di creare un dialogo tra l'opera che contiene e l'ambiente che la circonda. Al tempo stesso, però, la cornice deve raccogliere l'attenzione dello spettatore verso il dipinto contenuto nella stessa separando la visione dall'ambiente circostante. L'essenza della cornice, dunque, è quella di interpretare due azioni opposte: l'unire e il dividere. Essa unisce lo sguardo dell'osservatore verso l'interno della tela e divide la tela dall'ambiente circostante. A tale riguardo: cfr. Georg Simmel, *La cornice del quadro*, in *I Percorsi delle forme. I testi e le teorie*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Mondadori, Milano 1997, pp. 208-217.

³⁸ Cfr. M. Battistini, *Le figure della cornice*, in www.lettere.unimi.it/~sf/leparole/indsem00.htm: "La cornice è un oggetto estremamente ambiguo in quanto luogo, o non-luogo, di un'articolazione mai semplice, mai data una volta per tutte, tra lo spazio dell'opera [il di dentro della rappresentazione] e lo spazio dello spettatore [il di fuori]".

correttamente solo se inteso “nel senso più ampio e concreto”,³⁹ ovvero usandolo come espressione più “gergale più approssimativa e più generica”.⁴⁰ I lavori di Rothko trascendono i valori materiali di cui sono composti. L’artista sostiene che né i colori né le forme o i soggetti narrativi rappresentano veramente il contenuto di un suo quadro. Il vero spirito che anima le sue opere è l’intenzione, il valore, l’idea: “un quadro non è i suoi colori, la sua forma o i suoi aneddoti, ma un’intenzione, un’entità, un’idea le cui implicazioni trascendono ciascuna di queste parti”.⁴¹ Lo spettatore deve instaurare con la tela una relazione, una simbiosi estetica che lo porterà a capire in profondità il dramma⁴² che vive l’essere umano. Non esistono regole precise per spiegare un dipinto di Rothko e a dirlo è Rothko stesso che afferma che la spiegazione dei quadri deve scaturire dallo stabilirsi di un rapporto profondo tra quadro e spettatore: “un quadro vive in compagnia dilatandosi e rinvivendosi nello sguardo di un visitatore sensibile. Muore per la stessa ragione”.⁴³

L’artista è del parere, dunque, che attraverso la creazione di un dialogo intimo tra lo spettatore e la tela sia possibile entrare nello spirito dell’opera e avvicinarsi alla sensibilità dell’artista. La fruizione estetica diventa così unica e personale. Il rapporto che si stipula tra il dipinto e l’osservatore sarà una conversazione, uno scambio di emozioni, un confronto tra emotività diverse. Per rendere ben comprensibile la natura della relazione tra lo spettatore e il dipinto, l’artista paragona la fruizione estetica al matrimonio. Come nel matrimonio così nell’arte la relazione che si stabilisce è tra due esseri diversi – marito/moglie; quadro/spettatore –. Non si tratta, però, di un semplice incontro, ma della nascita di un legame che farà vivere alla coppia dei rischi, delle condivisioni e la passione: “l’esperienza di fruizione di un’opera d’arte è un vero matrimonio di spiriti diversi. E, nell’arte come nel matrimonio, “la mancata consumazione è

³⁹ Mark Rothko, *op. cit.*, p. 199.

⁴⁰ *Ivi*, p. 200.

⁴¹ *Ivi*, p. 41.

⁴² A tale riguardo, Rothko afferma nei suoi scritti: “I miei dipinti attuali hanno a che fare con la *scala* dei sentimenti umani, con il dramma umano, per quanto riesca ad esprimerlo” (Mark Rothko, *Scritti sull’arte. 1934-1969*, Donzelli ed., Roma 2007, p. 179).

⁴³ Mark Rothko, *Scritti sull’arte. 1934-1969*, Donzelli ed., Roma 2007, p. 77.

motivo di annullamento”.⁴⁴ Per avviare il dialogo intimo tra spettatore e dipinto Rothko si serve, nella fase matura, di formati molto grandi. La dimensione gigantesca della tela, secondo l’artista, consente all’osservatore di entrare letteralmente nell’opera d’arte come attraverso una porta o una finestra: “i miei dipinti sono in verità facciate. A volte apro una porta e una finestra, altre volte due porte e due finestre”.⁴⁵ Prima di adoperare grandi formati, l’artista, nei primi anni della sua produzione, usa tele di dimensioni abbastanza ridotte. È curioso notare che i soggetti figurativi sono inseriti in architetture che simulano finestre e porte. In vari dipinti eseguiti nel 1938 e nel 1939 Rothko realizza delle scene d’interno animate dalla presenza fisica di persone. Le scene sono inquadrare da porte e finestre. I personaggi, solitari e malinconici, sono inseriti all’interno di finestre dalle quali si sporgono (fig. 304, 305). Così presentati, i soggetti figurativi sembrano attori teatrali che si esibiscono sul palcoscenico, ma al tempo stesso hanno le sembianze di spettatori che osservano dall’alto dei palchi la *pièce* teatrale. Rothko scrive chiaramente che i suoi personaggi devono essere considerati come degli attori che interpretano il dramma della vita: “considero i miei quadri drammi teatrali; le forme che vi figurano sono gli attori”.⁴⁶ Appena si osservano questi quadri viene subito in mente la definizione di Leon Battista Alberti, che considerava il dipinto come “una finestra aperta sul mondo”.⁴⁷ La definizione albertiana va intesa come la creazione di un dipinto che imita la realtà tanto da far sembrare ciò che è dipinto uguale al vero. Questa concezione non è assolutamente presente nel pensiero di Rothko. I dipinti realizzati verso la fine degli anni trenta, pur essendo figurativi,⁴⁸ sono

⁴⁴ Mark Rothko, *Mark Rothko*, Abscondita, Milano 2002, p. 16.

⁴⁵ Mark Rothko, *Scritti sull’arte. 1934-1969*, Donzelli ed., Roma 2007, p. 178.

⁴⁶ Rothko prosegue dicendo: “Sono stati realizzati per la necessità di disporre di un gruppo d’attori in grado di recitare in modo drammatico senza imbarazzo e di eseguire gesti senza vergogna”. *Ibidem*, p. 79. La frase di Rothko fa venire in mente l’idea che Shakespeare aveva del mondo. Secondo il drammaturgo inglese il mondo appariva come un grande teatro dove gli attori erano gli esseri umani che rappresentavano lo spettacolo della vita: “Tutto il mondo un palcoscenico, e tutti gli uomini e le donne semplici attori, che entrano ed escono. E ogni uomo, nella propria vita, recita molte parti avendo i suoi atti sette secoli” (William Shakespeare, *As you like it*, Atto II, scena 7, vv. 139-140).

⁴⁷ L. Battista Alberti, *De Pictura*, in *Opere volgari*, (1435), a cura di C. Grayson, Laterza, Bari 1973, I, 19, p. 36: “dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto”.

⁴⁸ La produzione di Rothko si può brutalmente schematizzare in diverse fasi. Gli anni compresi tra il 1924 e il 1940 si distinguono per una produzione realista. Si può parlare di fase surrealista dal 1940 al 1946. Gli anni di transizione

interpretazioni soggettive della realtà e non imitazioni del vero. Come si osserva la visione delle immagini pittoriche è introdotta dalla struttura di finestre o porte viste dall'esterno o dall'interno (fig. 306). Queste appaiono come *cornici* interne alle immagini.⁴⁹ Per mezzo di queste strutture l'artista riduce la sensazione di spazio praticabile e aumenta l'effetto di chiusura. Le cornici pittoriche limitano, soffocano, comprimono lo spazio intorno alle figure accentuando il senso drammatico dei soggetti. Lo spazio rappresentato nelle prime tele diventa man mano per l'artista uno spazio gestito in modo diverso. Nelle opere citate la dimensione spaziale è ottenuta con l'uso ancora di immagini figurative. In seguito Rothko abbandona il richiamo alla figura per esprimersi solo con il colore, rimanendo, però, sempre fermo sul principio di rappresentare il dramma esistenziale.⁵⁰ Quando sceglie la strada che lo allontana dall'immagine figurativa per l'astrazione,⁵¹ Rothko cambia anche i formati delle opere scegliendo grandi dimensioni. Attraverso le enormi dimensioni l'artista vuole *metterci dentro*⁵² il quadro e far iniziare quel dialogo intimo che deve nascere tra lo spettatore e il dipinto. Finito il quadro anche il pittore sarà il primo spettatore e anche egli dovrà entrare in quello spazio miracoloso per capire il messaggio dell'opera: "i quadri devono essere miracolosi: non appena uno è terminato, l'intimità tra la creazione e il creatore è finita. Questi diventa spettatore. Il quadro deve essere per lui come per chiunque altro ne farà esperienza più tardi, una rivelazione, una risoluzione inattesa e inaudita di un bisogno eternamente familiare".⁵³

sono dal 1946 al 1949, e la fase matura, quella più classica conosciuta maggiormente dal grande pubblico si colloca tra il 1949 e il 1970.

⁴⁹ Cfr. Oliver Wick, "Classico e moderno: l'uno la negazione dell'altro?" *Mark Rothko, l'Italia e la nostalgia della tradizione*, in AA.VV, *Mark Rothko*, catalogo curato da O. Wick, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 6 ottobre 2007 – 6 gennaio 2008, Skira ed., Milano 2007, p. 12.

⁵⁰ "Sono interessato solo ad esprimere emozioni umane fondamentali – la tragedia, l'estasi, l'estinzione e così via –", in *Mark Rothko, Scritti sull'arte. 1934-1969*, Donzelli ed., Roma 2007, p. 170.

⁵¹ Rothko è stato sempre contrario a considerare le sue opere lavori astratti in quanto egli parte sempre da sensazioni che si richiamano al dramma della vita. L'artista si considera al tempo stesso un pittore dalle caratteristiche sia figurative-surreali quanto astratte: "Metto in discussione l'arte surrealista e l'arte astratta allo stesso modo in cui si mettono in discussione il padre e la madre, riconoscendo l'inevitabilità e il ruolo giocato dalle mie radici, pur restando inflessibile sul mio dissenso. Mi considero allo stesso tempo uno di loro e un essere completamente indipendente da loro", *Mark Rothko, op. cit.*, p. 59.

⁵² *Ivi*, p. 109.

⁵³ *Ivi*, p. 80.

Le grandi dimensioni facilitano la nascita della necessaria relazione tra lo spazio intellettuale e quello della fruizione, ovvero tra il dipinto e lo spettatore. Il rapporto instaurato, come già detto in precedenza, è il metodo indispensabile per capire le opere. Rothko è consapevole che le enormi dimensioni di una tela hanno un impatto imponente⁵⁴ sullo spettatore, però chiarisce subito di scegliere questi formati per ottenere l'effetto opposto, per essere, cioè, "intimo e umano".⁵⁵ Rothko sostiene che i piccoli formati tendono a distanziare lo spettatore dall'opera.⁵⁶ In tal modo, l'osservatore ha la sensazione di sentirsi al di fuori del dipinto sia fisicamente, perché l'opera è ridotta nelle dimensioni, quanto concettualmente perché l'idea in essa contenuta, e magari racchiusa in una cornice sontuosa, si presenta come un mondo a sé⁵⁷ refrattaria a qualsiasi relazione: "dipingere un quadro di dimensioni ridotte vuol dire mettere se stessi fuori dalla propria esperienza attraverso un stereoscopio o una lente che rimpicciolisce e l'allontana".⁵⁸ Dipingere grandi formati, al contrario, vuol dire entrare dentro il quadro: "i dipinti di grande formato vi mettono al loro interno."⁵⁹ Ecco dunque che sono grandi le dimensioni della tela di *Untitled (Violet, Black, Orange, Yellow on White and Red)* del 1949 (fig. 307) e della tela *No. 13 (White, Red on Yellow)* del 1958 (fig. 308).

Le tele di Rothko di grande formato, per trasmettere emozioni intime e drammatiche e per avvolgere lo spettatore tirandolo dentro di sé, devono essere obbligatoriamente prive di cornice. Quest'ultima se fosse inserita intorno alle opere sarebbe un ostacolo al pieno coinvolgimento dell'osservatore nella fruizione. Rothko parla dei suoi lavori come di dipinti "pieni di colore e

⁵⁴ "I quadri che dipingo sono molto grandi. So bene che, storicamente, dipingere grandi quadri ha significato assolvere una funzione legata alla pompa e alla sontuosità. Tuttavia, la ragione per cui io li dipingo è diametralmente opposta" in Mark Rothko, *Scritti*, Abscondita, Milano 2002, p. 37.

⁵⁵ Mark Rothko, *Scritti sull'arte. 1934-1969*, Donzelli ed., Roma 2007, p. 103.

⁵⁶ "Credo che i dipinti di piccolo formato a partire dal Rinascimento sono come dei racconti e che i dipinti di grande formato sono come dei drammi cui si prende parte in modo diretto. Un soggetto differente richiede mezzi diversi", in Mark Rothko, *Scritti sull'arte. 1934-1969*, Donzelli ed., Roma 2007, p. 180.

⁵⁷ Cfr, Georg Simmel, *La cornice del quadro*, in *I Percorsi delle forme. I testi e le teorie*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Mondadori, Milano 1997, p. 210: "l'essenza di un'opera d'arte è quella di essere una totalità per se stessa, non bisognosa di alcuna relazione con l'esterno".

⁵⁸ Mark Rothko, *Scritti*, Abscondita, Milano 2002, p. 37.

⁵⁹ Mark Rothko, *Scritti sull'arte. 1934-1969*, Donzelli ed., Roma 2007, p. 180.

senza cornice”.⁶⁰ La cornice ha la funzione di chiudere lo spazio intorno all’opera. Essa isolando il dipinto dall’ambiente limita la permeabilità estetica, che Rothko definisce *breathingness*,⁶¹ tra lo spettatore sensibile, l’opera e l’ambiente. Durante la fruizione si deve creare, in definitiva, un movimento tra i tre soggetti che completano l’opera d’arte: l’osservatore, il dipinto e l’ambiente espositivo. Il movimento che viene a crearsi è definibile movimento di contrazione⁶². Osservando i dipinti si nota come i colori vibranti sulla tela si dilatino e si contraggano. Questi due movimenti contrapposti, il dilatarsi e il contrarsi, sono le caratteristiche principali per instaurare il rapporto tra i soggetti coinvolti nell’opera d’arte. È il movimento di contrazione che genera l’energia del quadro e “che racchiude in sé un potenziale cinetico espressione di una tensione portata al massimo”.⁶³ Con la contrazione nasce l’energia così come con la contrazione viene alla luce la vita umana. Per arrivare a percepire questo movimento unitario Rothko ha fornito una serie dettagliata di indicazioni⁶⁴ da osservare per la presentazione delle sue opere. Se si osservano questi consigli si realizza la dimensione spaziale che Rothko definisce *place contained, spazio contenuto*: “era ovvio il desiderio di intraprendere il progetto di uno spazio contenuto e totalmente mio”.⁶⁵ Con la definizione di spazio contenuto si intende, dunque, la

⁶⁰ *Ivi*, p. 137.

⁶¹ Il termine, insistente nella lingua italiana, si può tradurre come *respirabilità*.

⁶² Cfr. Oliver Wick, “*Classico e moderno: l’uno la negazione dell’altro?*” *Mark Rothko, l’Italia e la nostalgia della tradizione*, in AA.VV, *Mark Rothko*, catalogo curato da O. Wick, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 6 ottobre 2007 – 6 gennaio 2008, Skira ed., Milano 2007, p. 17.

⁶³ *Ivi*, p. 17.

⁶⁴ In occasione di una sua mostra personale, che ebbe luogo alla Whitechapel Gallery dal 10 ottobre al 12 novembre 1961, Rothko scrive in una lettera una serie di consigli su come installare nell’ambiente le sue opere. Nella lettera ci sono molte informazioni utili riguardo al colore delle pareti, all’illuminazione, alla distanza dal pavimento e alla disposizione delle opere negli ambienti d’esposizione. L’artista inizia indicando *il colore delle pareti*: le pareti non dovevano essere bianche ma tendere al beige. Se le pareti fossero state bianche i colori delle tele sarebbero entrati troppo in contrasto. Il pittore, di seguito, indica come bisogna sistemare *l’illuminazione*. Questa è importante che non sia troppo forte, “poiché i dipinti possiedono una loro luminosità interna”. La luce deve essere dolce e uniforme. Da valutare anche la collocazione delle opere alla parete, il pittore parla di *distanza dal pavimento*. Rothko suggerisce di collocare tutte le tele più grandi “il più vicino possibile al pavimento, l’ideale sarebbe un’altezza non superiore di quindici centimetri”. L’ultimo consiglio di Rothko riguarda la *disposizione* delle opere nelle sale. L’artista vorrebbe che non fosse seguito l’ordine cronologico di esecuzione, ma che le tele fossero collocate alla parete “secondo un criterio che tenga conto dell’effetto prodotto dall’una tela accanto all’altra, cercando di raggiungere la più alta armonia possibile”.

La lettera è presente nel testo *Mark Rothko, Scritti*, Abscondita, Milano 2002, pp. 44-46 e in *Mark Rothko, Scritti sull’arte. 1934-1969*, Donzelli ed., Roma 2007, pp. 202-203.

⁶⁵ *Mark Rothko, Note sull’incarico per i Seagram Murals*, in AA.VV, *Mark Rothko*, catalogo curato da O. Wick, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 6 ottobre 2007 – 6 gennaio 2008, Skira ed., Milano 2007, p. 169.

realizzazione di un ambiente invaso dal colore, dove i colori dei dipinti non sono solo sulla superficie della tela, ma fuoriescono da questa e invadono l'ambiente mantenendo, però, intatta la loro identità senza, cioè, uniformarsi alla sala espositiva. Lo spettatore, seguendo le indicazioni del pittore, durante l'osservazione è inglobato nelle scene colorate e viene avvolto dal colore. In altre parole, l'osservatore guardando un dipinto di Rothko è invitato dal dipinto stesso a confrontare l'opera sotto la sua osservazione con le altre tele presenti nella sala. Questo approccio dà vita al necessario dialogo tra le tre entità: le opere esposte, l'osservatore e l'ambiente d'esposizione che sono gli ingredienti base della definizione di opera d'arte per Mark Rothko. È così che nasce quel movimento che forma l'idea di spazio contenuto e che fa giungere alla vera comprensione dei lavori di Rothko, come mostra questa foto (fig. 309). Nella riproduzione fotografica è visibile la *Rothko Chapel*. L'artista iniziò a lavorare al progetto accettando l'incarico da una coppia di collezionisti nel 1964. Con questa commissione Rothko fu in grado di attuare pienamente la sua idea di spazio contenuto. Il pittore scelse per la cappella ecumenica una pianta ottagonale simile a un fonte battesimale. Tale scelta fu motivata dal desiderio del pittore di avvolgere immediatamente lo spettatore/fedele nell'ambiente, fin dal suo ingresso. Seguendo i suoi suggerimenti, la luce doveva penetrare dall'alto nella cappella e successivamente questa fu filtrata da veli in modo da creare nella sala un'atmosfera intima e accogliente. L'edificio, senza finestre alle pareti, non doveva essere troppo appariscente, poiché i veri soggetti di tutto il lavoro erano i dipinti e, dunque, anche la struttura esterna doveva in certo senso sottomettersi alla presenza dei dipinti ivi custoditi. Rothko seguì scrupolosamente tutte le fasi di progettazione della chiesa, è per questo che l'edificio rappresenta l'attuazione della sua idea di spazio contenuto. Come ben dimostra l'immagine fotografica, una volta dentro la cappella il "fedele" osservatore viene avvolto dal colore dei dipinti. Questi ultimi sono tele piene di colore steso uniformemente. Non compaiono sulle tele né forme geometriche né le caratteristiche bordure colorate in superficie dei dipinti di Rothko. L'artista si limita a dipingere i bordi in spessore delle tele ed è proprio così che riesce ad espandere la luce nera delle tele

nell'ambiente. Nonostante ciò, le tele conservano integralmente le identità di singole superfici pittoriche. Nel discorso d'inaugurazione della cappella la proprietaria Dominique de Menil riuscì a cogliere fin da subito il vero valore dei dipinti esposti e a comunicare le esatte sensazioni che si provano entrandovi, difatti affermò: "...Rothko volle conferire ai suoi dipinti la massima efficacia possibile. Li voleva intimi e senza tempo, e in effetti sono intimi e senza tempo. Ci circondano senza racchiuderci. Le loro superfici cupe non bloccano il nostro sguardo".⁶⁶ I dipinti della *Rothko Chapel* fanno eccezione⁶⁷ rispetto alla produzione dell'artista proprio perché sono privi delle *bordure* colorate posizionate agli estremi della tela in superficie. Solitamente nei lavori dell'artista compaiono delle forme geometriche. Queste si generano dalla stesura di differenti colori e toni cromatici. Tra il fondo colorato e questi rettangoli che non arrivano a toccare gli estremi delle tele nascono delle bordure. Rothko, difatti, dichiara di non colorare interamente la tela di un unico colore: "non raggiungo il bordo."⁶⁸ Va tenuto presente che queste *bordure* non si fermano sulla superficie, ma proseguono sempre lungo i bordi in spessore della tela fino alla pareti. I bordi in spessore sono quasi sempre⁶⁹ del medesimo colore delle bordure in superficie. Analizzando proprio questa caratteristica si capisce che sono proprio i bordi in spessore colorati della medesima tinta delle bordure in superficie ad avviare il dialogo tra le tre entità che sono coinvolte nella giusta comprensione quando si osservano le opere di Rothko. Riproponendo verbalmente il percorso della visione estetica, possiamo dire che l'occhio dello spettatore guarda in principio il dipinto. Durante l'analisi estetica l'osservatore viene avvolto dal

⁶⁶ Jacob Baal-Teshuva, *Rothko*, Taschen, Köln 2003, p. 75.

⁶⁷ Cfr., Jacob Baal-Teshuva, *Rothko*, Taschen, Köln 2003, p. 74.

⁶⁸ Mark Rothko, *Scritti sull'arte. 1934-1969*, Donzelli ed., Roma 2007, p. 107.

⁶⁹ Si è avuta la possibilità di vedere direttamente numerose opere di Rothko alla mostra sull'artista tenutasi al Palazzo delle Esposizioni dal 6 ottobre 2007 al 6 gennaio 2008. Si è costatato, dunque, l'esatto colore dei bordi in spessore delle tele in mostra. I bordi in spessore non sono documentati nelle fotografie in circolazione e sul catalogo, inoltre, mi è stato fatto divieto di fare foto nelle sale della mostra. Tuttavia, ho notato che in alcuni dipinti le *bordure* colorate agli estremi della superficie delle tele proseguivano in spessore fino alle pareti ma in diversi colori, mi riferisco ad esempio a: *Untitled* del 1948, olio su tela 197,5 x 106,7 cm, Collezione Kate Rothko Prizel (opera in superficie che presenta colori in prevalenza grigi e neri, *bordure* grigie e nere ma con i bordi in spessore gialli); *No. 14* del 1951, olio su tela 143,5 x 165,1 cm, Collezione privata (opera con *bordure* in superficie in marrone e bordi in spessore in blu brillante); *Untitled* del 1969, acrilico su tela, 233,7 x 200,3 cm, Collezione Christopher Rothko (opera che presenta due tonalità cromatiche: il nero e il grigio. Non ci sono *bordure* in superficie ma i bordi in spessore sono in bianco splendente). Andando a Parigi è stato possibile fotografare interamante un dipinto di Rothko in esposizione permanente al Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. *L'immagine, N.° 14 (Browns over Dark), 1963* e i dettagli mettono in evidenza le bordure colorate (figg. 311, 311a, 311b, 311c, 311d.).

colore di fondo della tele. Osservando le tele il pubblico rintraccia sulla superficie dipinta la presenza di rettangoli che si evidenziano con più o meno forza cromatica rispetto al fondo. Agli estremi delle tele si creano delle bordure che l'osservatore percepisce come il colore di fondo da dove, in verità, prendono corpo le forme geometriche. Le bordure che si creano sulla superficie pittorica proseguono lungo i bordi in spessore esterni fino alle pareti e invitano, dunque, l'occhio dello spettatore a uscire fuori dalla tela sia per guardare le altre opere, quanto per entrare in relazione con l'ambiente espositivo. Ecco, dunque, che nasce così il dialogo tra le tre entità. In definitiva, è il dialogo stesso che rappresenta la dimensione di spazio contenuto.

Come è facile osservare (fig. 310), Rothko non dipinge dello stesso colore interamente tutta la superficie delle tela, ma lascia quasi sempre una fascia intorno al margine più esterno della tela. Questi margini colorati in superficie sulle tele sembrano essere le cornici dei dipinti, ma vanno intese più appropriatamente come bordure. Esse sono il margine della rappresentazione e, dato che sono posizionate al margine della tela, sono in grado "di ricontestualizzare e ri-presentare ciò che è da esse contenuto."⁷⁰ Osservando frontalmente un dipinto di Rothko la bordura alle estremità ci aiuta a percepire il movimento di contrazione. Il nostro occhio non rimane immobile, ma circola all'interno dell'opera creando il suo percorso che lo porterà a strutturare un rapporto dialettico tra le zone di colori diversi presenti sulla stessa superficie pittorica. I bordi in spessore colorati stimolano, invece, l'osservatore sia a dialogare con le altre tele nella sala, quanto a relazionarsi con l'ambiente d'esposizione. I bordi colorati, sia quelli in superficie che quelli in spessore, dunque, sono cornici pittoriche che non si comportano però come cornici, intendendo in questo caso per cornice un elemento che divide e chiude in sé l'opera d'arte. Al contrario, le bordure non chiudono il messaggio pittorico rendendolo impenetrabile all'osservazione del fruitore, ma conducono chi guarda a entrare nella tela dove, avvolti dal colore e in religioso

⁷⁰A. Somaini, *La cornice e il problema dei margini della rappresentazione*, in www.lettere.unimi.it/~sf/le_parole/indsem00.htm, p. 10.

silenzio e solitudine,⁷¹ lo spettatore raggiunge la percezione piena dello spazio (figg. 311, 311a, 311b, 311c, 311d).

Un grande artista ripreso da Rothko è stato il pittore olandese Piet Mondrian. Come è ben noto, la ricerca di Mondrian è incentrata sui segmenti rettilinei. La poetica di Rothko si distingue da quella di Mondrian, ma l'artista americano non ha mai nascosto di ammirare le ricerche cromatiche e spaziali dell'olandese: “a mio parere Mondrian è stato uno dei più grandi sensualisti che siano mai esistiti”.⁷² Inoltre, il suo amico, Alfred Jensen, ricorda di aver avuto diverse conversazioni con Rothko incentrate proprio sull'arte di Mondrian.⁷³ Fare un confronto stilistico tra Mondrian e Rothko per trovare delle differenze non avrebbe senso. Si sa, e si vede, che le due ricerche sono distinte e seguono percorsi diversi. Ma il confronto tra i due pittori può essere utile se si decide di trovare un punto in comune tra i due artisti.

In effetti essi sono accomunati dall'esigenza profonda di inserire le loro opere nell'ambiente. Per raggiungere questo obiettivo entrambi⁷⁴ rinunciano alla cornice,⁷⁵ ma entrambi dipingono i bordi in spessore. Rothko colora i bordi con la medesima tonalità del colore di fondo; Mondrian prosegue lungo i bordi in spessore le zone colorate e le linee ortogonali che appaiono sulla superficie della tela (figg. 312, 312a, 312b, 312c) . Tale osservazione è la prova di come e cosa Rothko abbia ripreso da Mondrian per portare avanti la sua personale poetica.

⁷¹ “Una moltitudine di persone che osserva un dipinto la considero una bestemmia. Sono convinto che un dipinto può comunicare direttamente solo con quei rari individui che abbiano la fortuna di trovarsi in sintonia con l'opera e con l'artista”, in Mark Rothko, *Scritti sull'arte. 1934-1969*, Donzelli ed., Roma 2007, p. 234.

⁷² Alfred Jensen, *Conversazioni con Rothko*, a cura di R. Venturi, Donzelli ed, Roma 2008, p. 50.

⁷³ L'artista americano raccontò una volta ad Alfred Jensen che durante le sue lezioni di pittura era solito indirizzare gli studenti ad osservare con estrema attenzione le soluzioni di Mondrian: “Non mi sono mai stancato di ripetere ai miei studenti che Mondrian era capace di accarezzare, con attenzione indefessa, una superficie bianca e che davanti ad alcuni dipinti poteva protrarre questo processo per un anno intero.” (Alfred Jensen, *Conversazioni con Rothko*, a cura di R. Venturi, Donzelli ed, Roma 2008, p. 50.)

⁷⁴ Come spiegato nel capitolo, Mark Rothko ha deciso di non adoperare delle cornici per i suoi lavori. Piet Mondrian è dello stesso parere, ma, a differenza del pittore americano, egli ha anche studiato una struttura lignea apposita per i suoi dipinti. Si tratta di una cornice di legno dipinta di bianco. All'interno di questa struttura di legno viene incassata la tela. La tela fuoriesce dalla struttura di qualche centimetro e lascia vedere i bordi in spessore colorati e le linee che proseguono lungo il bordo.

⁷⁵ Cfr., A. Di Curzio, *Il quadro senza cornice. Le scelte-rinunce di Piet Mondrian*, in “Arte & Cornice”, Rima ed., Milano, dicembre 2005, numero 4, pp. 46-49.

Un gruppo di semiologi, conosciuto come le Groupe μ , ha pubblicato nel 1989 un articolo⁷⁶ in cui si parla della cornice intesa come *bordure*. Il gruppo usa il termine *bordure* per distinguere la cornice dal margine della rappresentazione. I semiologi estendono la loro riflessione in altri settori e teorizzano che per *bordure* non si deve intendere solo la cornice di un quadro o il contorno di un'immagine distinta dallo sfondo, ma più in generale: “par bordure on désignera l'artifice qui, dans un espace donné, désigne comme une unité organique un énoncé d'ordre iconique ou plastique”,⁷⁷ ovvero: “per *bordure* si intende tutto ciò che, in uno spazio dato, conferisce unità organica a un enunciato di ordine iconico o plastico”. Gli studiosi, dunque, sostengono che la *bordure* non è solo di natura materiale, ma, al contrario, essa è un segno, un *indice* che “conferisce uno statuto semiotico omogeneo a ciò che è da essa indicato, focalizzando così l'attenzione del fruitore”.⁷⁸ Ecco, allora, che si può definire la *bordure* nel campo delle arti visive come la cornice di un quadro, o il piedistallo su cui poggia una scultura; o il titolo posto a fianco a un'opera d'arte; o un testo critico introduttivo inserito in un catalogo di accompagnamento all'evento espositivo. In altri ambiti, la *bordure* può essere la copertina di un libro, l'introduzione a un saggio, il titolo di un'opera, l'applauso prima o dopo un concerto; l'aprirsi o il chiudersi del sipario durante una rappresentazione teatrale, ecc.. Il comun denominatore che accomuna le *bordures*, rintracciabili nei diversi ambiti, è la funzione. La funzione generica della *bordure* è, quindi, quella di essere una soglia, indice, delimitazione, concentrazione, e presentazione. La variante, da prendere in considerazione, è la collocazione delle *bordures*. La *bordure* può essere posizionata o all'esterno, o inserita dentro lo *spazio semantico e comunicativo da essa delimitato*⁷⁹. Alla luce di questa precisazione proposta dai semiologi francesi, i bordi colorati posizionati alle estremità della superficie pittorica e quelli in spessore nelle opere di Rothko possono essere correttamente definiti come *bordures*. Ovvero,

⁷⁶ Groupe μ (F. Edeline, J.M. Kinkenberg, Ph. Minguet), *Sémiotique et rhétorique du cadre*, in “La part de l'oeil”, 5, Bruxelles 1989, pp.115- 131.

⁷⁷ *Ivi*, p. 115.

⁷⁸ A. Somaini, *La cornice e il problema dei margini della rappresentazione*, in www.lettere.unimi.it/~sf/leparole/indsem00.htm, p. 9.

⁷⁹ *Ivi*, p.10.

soglie, cornici pittoriche in grado di coinvolgere e far concentrare lo spettatore sensibile sull'osservazione dei dipinti. Seguendo quest'analisi si afferma, dunque, che i lavori di Rothko sono incorniciati, ma dall'interno attraverso le *bordures* cromatiche. Queste *bordures* non fanno parte di elementi esterni al dipinto, al contrario "il margine è il dipinto stesso, inteso come oggetto".⁸⁰ In conclusione, le *bordures* aiutano l'osservatore a concentrarsi verso l'interno del dipinto, viceversa i bordi in spessore colorati proiettano la tela verso l'esterno stimolando la percezione dell'osservatore a cogliere anche le altre tele presenti nelle sale e a relazionarsi con la sala stessa d'esposizione. L'importanza delle *bordures* è nuovamente rinnovata se si approfondisce la distinzione tra dipinto e quadro. In un'intervista rilasciata a William Seits il 22 gennaio del 1952. Rothko dice di non amare i quadri e di preferire i dipinti: "Alla richiesta se mi piacciono i dipinti rispondo affermativamente. Non mi piacciono i quadri".⁸¹ La risposta di Rothko alla domanda forse è stata istintiva e non più di tanto approfondita dall'artista stesso. Ciononostante, possiamo proprio partire dall'importante affermazione e indagare, più generalmente, sulla differenza tra un quadro e un dipinto.

Per approfondire tale distinzione prendiamo in considerazione l'analisi proposta da Arthur Coleman Danto.⁸² Il critico d'arte americano nel suo libro, *Unnatural Wonders. Essays from the Gap between Art & Life*, trova necessario distinguere il quadro dal dipinto per parlare dei lavori di Barnett Newman. Danto si pone la necessità di prendere in considerazione tale distinzione per spiegare in particolare un dipinto dell'artista americano: *Onement I* (fig. 313). Il critico sostiene che *Onement I* è il dipinto con il quale Newman inizia a creare dipinti; ciò vuol dire che tutta la produzione antecedente dell'artista sarebbe costituita da quadri: "*Onement I* was a painting, whereas what he had done before were merely pictures".⁸³ Arrivati a questo punto, Danto si interroga su ciò che differenzia un quadro da un dipinto affermando, primo di tutto, quali sono le

⁸⁰ Michel Butor, *Les mosquées de New York ou l'art de Mark Rothko*, in "Critique", ottobre 1961, p. 851.

⁸¹ *Ivi*, p. 107.

⁸² Arthur Coleman Danto, *Unnatural Wonders. Essays from the Gap between Art & Life*, Farrar, Status and Giroux, New York 2005.

⁸³ *Ivi*, p. 190.

identità reciproche del quadro e del dipinto. Un quadro consiste in una rappresentazione illusoria di fronte alla quale lo spettatore è ingannato a un punto tale da credere di stare dinanzi ad una finestra. Il mondo che appare in un quadro è un mondo illusorio parallelo al mondo reale. Nel Rinascimento, per esempio, un quadro veniva inteso come *trasparent*/trasparente e le scene ivi rappresentate sembravano scene teatrali interpretate da attori. Tutte le scene pittoriche nei quadri proiettano lo spettatore in un mondo illusorio comprensibile alla sua analisi. L'inganno che riceve lo spettatore è razionalmente consapevole, in quanto egli sa che tutto ciò che vede e comprende in un quadro non appartiene alla vita reale, ovvero al suo mondo. Un dipinto, al contrario, si presenta come una parete: *like a wall*.⁸⁴ Lo spettatore non coglie la trasparenza illusoria, ma l'opacità impenetrabile di un muro attraverso il quale il suo sguardo non può andare. L'osservatore di fronte a un dipinto non trova nessun elemento in grado di mediare tra lui e il soggetto del dipinto, perché il dipinto non rappresenta nessun altro oggetto al di fuori di se stesso. Dunque, lo spettatore di fronte al dipinto non riceve nessuna mediazione per comprendere il lavoro artistico, ma non riceve anche nessun inganno. Ciò lascia intuire che il dipinto è più reale del quadro. Quest'ultimo inganna lo sguardo del pubblico collocandolo in un mondo virtuale; il dipinto, viceversa, relaziona immediatamente e in autonomia con l'osservatore e direttamente nello spazio reale dove avviene la visione estetica. In altre parole, un quadro rappresenta qualcosa al di fuori della sua essenza, un dipinto rappresenta se stesso come oggetto pittorico divenendone così il soggetto. A tale proposito Rothko afferma nel suo scritto: "Siamo dunque in grado di avanzare la seguente definizione: il soggetto di un dipinto è il dipinto stesso, che è una manifestazione corporea della nozione di realtà dell'artista"⁸⁵. Ecco, dunque che il quadro si distingue dal dipinto in quanto il quadro è una struttura che media tra l'osservatore e l'oggetto rappresentato sulla tela; il dipinto, invece, è un oggetto con cui l'osservatore entra

⁸⁴ *Ivi*, p. 191.

⁸⁵ Mark Rothko, *L'artista e la sua realtà*, Skira, Milano 2007, p. 143.

subito in relazione senza necessità di mediazioni: “A picture mediates between a viewer and an object in pictorial space; a painting is an object to which the viewer relates without mediation”.⁸⁶

Questa affermazione è corretta, ma, se viene adoperata per comprendere meglio le *bordures* dei lavori di Rothko, va modificata. Difatti, pur essendo lo stesso Rothko d'accordo a considerare i suoi lavori come dipinti e non come quadri, nelle sue tele egli si serve di elementi di mediazione per facilitare l'osservazione e questi elementi sono le *bordures*, da intendersi come l'insieme delle fasce colorate dipinte agli estremi della tela in superficie e dei bordi cromatici dipinti sullo spessore. Nei quadri verrebbe da dire che l'elemento che media tra lo spettatore e il soggetto della tela è proprio la cornice esterna. Nei dipinti di Rothko, invece, la cornice esterna non c'è più, ma l'elemento di mediazione è rappresentato dalle *bordures* (fig. 314). Esaminando questa fotografia di un'esposizione di Rothko, si vede che il dipinto laterale a destra presenta sulla superficie della tela un rettangolo rosso. Il rettangolo si distingue dal fondo che è sempre rosso poiché è di tonalità differente. Agli estremi in superficie della tela compaiono delle bordure in rosso che poi proseguono lungo i bordi in spessore del dipinto. I bordi in spessore colorati riescono a far risaltare il dipinto rispetto alla parete bianca, ma al tempo stesso aiutano ad espandere nell'ambiente i colori della tela e a prendere in considerazione, ovvero ad osservare le altre tele nella sala. I bordi in spessore, dunque, non sono esterni all'immagine, ma componenti fondamentali per la percezione completa del messaggio dell'artista. Allora ecco che si capisce come questi bordi in spessore e le *bordure* in superficie si comportino come cornici, poiché la loro finalità è quella di mediare tra le tele e gli spettatori.

Ritornando alla distinzione tra quadro e dipinto, si arriva alla conclusione che, pur essendo diverso il quadro dal dipinto, in entrambi è attiva la funzione della soglia. Nel quadro è la cornice, che è materialmente distinguibile e posizionata all'esterno; si tratta, in definitiva, di una *bordure* esterna; nei dipinti di Rothko, al contrario, è la *bordure* a svolgere la funzione di soglia, ed essa è parte del linguaggio pittorico, è fisicamente al suo interno. Per fare un'ulteriore analisi,

⁸⁶Arthur Coleman Danto, *op. cit.*, p. 191: “Un quadro media tra l'osservatore e l'oggetto nello spazio pittorico, il dipinto è un oggetto col quale l'osservatore entra in relazione senza mediazioni”.

si prenda in considerazione un quadro prodotto in pieno Rinascimento da Raffaello Sanzio tra il 1513 e il 1514, *Madonna della Seggiola* (fig. 315). Tralasciando l'analisi del linguaggio pittorico, si osservi come l'immagine pittorica sia stata inserita in un'ampia cornice dalla luce tonda,⁸⁷ uniforme alla dimensione della tavola. La cornice, di epoca barocca, ha il compito di isolare e mettere in evidenza il lavoro artistico nell'ambiente d'esposizione. Un dipinto di Rothko, invece, viene percepito come un'enorme dimensione di tela colorata.⁸⁸ Dietro a questa apparente semplicità si cela, come già analizzato, un significato molto articolato:⁸⁹ “ogni volta, in questi dipinti che sembrano fatti di niente, ossia di solo colore, scopro qualcosa di nuovo, si scopre tutto quello che c'è dietro il colore, a dargli senso, drammaticità, insomma poesia”.⁹⁰ Il dipinto non presenta alcuna cornice, ma solo le *bordures* in superficie e i bordi in spessore. Questi due elementi diventano le cornici pittoriche che facilitano, come le cornici per i quadri, l'osservatore ad entrare nel recinto magico della pittura.

È da precisare che Rothko si serve delle *bordures* e dei bordi in spessore colorati anche per evitare che i suoi dipinti siano considerati come mere decorazioni appese alle pareti. Essere scambiate per opere decorative è il rischio che corrono i dipinti. Dipingere le mura delle sale d'esposizione con tinte tendenti al beige⁹¹ è un altro aiuto suggerito dall'artista per ovviare sempre al rischio di considerare i suoi lavori come oggetti decorativi. I dipinti di Rothko, dunque, non hanno come obiettivo quello di creare “o di mettere in rilievo una disposizione formale del colore”,⁹² ma sono forme pulsanti di vita che mettono in evidenza la fragilità, il dolore e il dramma.⁹³

⁸⁷ Per la ricostruzione storico-stilistica della cornice si rimanda al testo di M. Mosco, *Cornici dei Medici. La fantasia barocca al servizio del potere*, M.Pagli ed., Firenze 2007, pp. 208-211.

⁸⁸ Cfr., Mark Rothko, *Scritti sull'arte. 1934-1969*, Donzelli ed., Roma 2007, p. 199.

⁸⁹ Cfr., Tiziana Musi, *Salto nel vuoto*, Gangemi ed., Roma 2007.

⁹⁰ Jeffrey Wiess, *Temps mort: Rothko e Antonioni*, in AA.VV, *Mark Rothko*, catalogo curato da O. Wick, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 6 ottobre 2007 – 6 gennaio 2008, Skira ed., Milano 2007, p. 45.

⁹¹ “*Colore delle pareti*: il colore delle pareti deve discostarsi dal bianco, tendere al beige, reso più caldo con un tono di rosso. Se le pareti sono troppo bianche si crea contrasto con le tele, le quali, a causa della loro predominanza di rossi, tarderanno al verdognolo”, in Mark Rothko, *Scritti*, Abscondita, Milano 2002, p. 45.

⁹² Mark Rothko, *Scritti sull'arte. 1934-1969*, Donzelli ed., Roma 2007, p. 48.

⁹³ “Vorrei dire senza riserva, che secondo la mia opinione non ci deve essere alcuna astrazione. Ogni forma, ogni zona sulla superficie pittorica che non ha la concretezza pulsante di carne e ossa, non ha la fragilità, la ricettività di

In conclusione, si è capito che i quadri vanno distinti dai dipinti, ma si è anche compreso che la cornice è una funzione rintracciabile sia negli uni che negli altri. Le *bordures* insieme ai bordi in spessore sono un importante oggetto di riflessione per Rothko, le cornici adoperate dagli artisti newdada, invece, sono scelte meditate ma decisamente più giocose; come ad esempio, si vede nel lavoro di Jasper Johns.

3.4 L'AMBIGUITÀ DEL LIMITE TRA INTERNO ED ESTERNO NELLE OPERE DI JASPER JOHNS

Jasper Johns appartiene alla nuova generazione americana che verso la fine degli anni cinquanta vedeva l'America come il paese democratico e capitalista per eccellenza. Dopo dieci anni circa dalla fine della seconda guerra mondiale nei paesi europei economicamente più solidi ma soprattutto in America si determinano significativi cambiamenti sociali e comportamentali che riguardano la quotidianità di milioni di persone. Tale mutamento si può riassumere in una espressione ormai di immediata comprensione: l'affermazione della società di massa. La massa è un concetto tipico della società industriale. Analizzando i vari comportamenti della società di massa si finisce per constatare come la massa, "grande quantità indistinta di persone che agisce in maniera uniforme",⁹⁴ si caratterizza proprio per il compiere le stesse azioni. In altre parole, il singolo perde la sua individualità nel gruppo, nella massa. Tale fenomeno secondo Le Bon⁹⁵ non è causato dalla vicinanza fisica tra gli esseri o dalla loro presenza simultanea in un stesso luogo, ma da un immediato cambiamento nel singolo individuo che, in contatto con gli altri, perde la

gioia o di dolore, è semplicemente il nulla. Un'immagine che non descrive l'ambiente circostante in cui può essere assorbito il respiro della vita non mi interessa", in Jacob Baal-Teshuva, *Rothko*, Taschen, Köln 2003, p. 45

⁹⁴ G. Le Bon, *Psicologia delle folle*, Tea ed., Milano 2004.

⁹⁵ Cfr. G. Le Bon, *op. cit.*: "la massa, infatti, non possiede idee proprie, in quanto gli uomini riuniti in essa perdono la loro individualità e la loro personalità cosciente: ciò determina un affievolimento delle capacità critiche, mentre si sviluppa un forte senso di appartenenza ad un'identità collettiva. Di conseguenza, la massa tende ad assimilare idee già fatte, specie se esse hanno una forte componente ideale e una carica di profonda suggestione: la massa è, per sua natura, dominata dall'inconscio e dall'impulsività".

sua individualità. Il singolo, pur non riconoscendosi individualmente nella massa, si annulla nell'anima collettiva propria del comportamento della massa. Il fenomeno sociologico della società di massa è un dato di fatto che ha influenzato la produzione artistica della fine degli anni cinquanta. L'espressionismo astratto intriso di esistenzialismo⁹⁶ di Jackson Pollock e Mark Rothko, ad esempio, male si intona con la nuova considerazione della pittura da parte degli artisti della nuova generazione come Jasper Johns e Robert Rauschenberg. Questi ultimi sono sicuramente debitori verso la cultura informale astratta americana, ma al tempo stesso proiettano i loro linguaggi verso altre ricerche che risultano più legate al cambiamento sociologico della società in cui vivono. A tale proposito Robert Rauschenberg sostiene che il suo lavoro giornaliero consiste effettivamente nel provare ad allontanarsi dal linguaggio dell'espressionismo astratto: "iniziare ogni giorno staccandosi da Pollock e de Kooning: è una lunga strada da percorrere per partire".⁹⁷

Quando si parla di Robert Rauschenberg o di Jasper Johns subito si fa riferimento alla cultura americana della Pop Art. Il termine Pop Art appartiene al linguaggio inglese ed è un'abbreviazione di *popular art/arte popolare*. Il neologismo fu usato per la prima volta a Londra tra il 1954 e il 1955 dagli associati all'*Independent Group*⁹⁸, ovvero un gruppo di critici e artisti osservatori della cultura del consumo di massa, quindi della produzione pubblicitaria di immagini collegate al consumo nella società industriale. Tra il 1959 e il 1960 la Pop Art si afferma anche in America, dove viene diffusa e valorizzata dal gallerista Leo Castelli.⁹⁹ La Pop

⁹⁶ Cfr., Anna Costantini, *New Dada, Nouveau réalisme, Pop Art, Iperrealismo*, in Germano Celant, *Un folle amore. La collezione Luigi e Peppino Agrati*, Skira ed., Milano 2002: "L'Informale era stato essenzialmente espressione di una cultura esistenzialista di matrice europea, è evidente che la Pop Art, così come è arrivata sul mercato internazionale dell'arte nella prima metà degli anni sessanta, esprimeva una cultura fortemente urbana dominata ormai da tempo da un mondo comunicativo di massa, che si manifestava con la pubblicità, la grafica, I cartoni animati, lo *star system* del cinema e della musica, la televisione", p. 66.

⁹⁷ Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors: the Masters of the Avant-Garde*, Pengiun, New York, 1976, p. 213.

⁹⁸ I personaggi di primo piano appartenenti all'*Independent Group* furono: R. Banham, E. Paolozzi, R. Hamilton, A. e P. Smithson.

⁹⁹ "Nelle gallerie d'avanguardia quali la Castelli, la Sidney Janis, Stable o Green, le opere esposte non sono più solo pitture immobili, figurative o astratte, comprensibili o meno, ma possono anche essere pezzi tridimensionali, a volte semoventi, dotati di voce o di ronzio proprio, oppure quadri piatti ma di dimensioni enormi, riempiti di figurazioni aggressive (una faccia, due gambe, una macchina) e dipinti con violenti colori. Alla Sidney Janis, per esempio, si può contemplare, proprio in questi giorni, un enorme tubo di dentifricio che giace sul pavimento, con il suo tappo

Art di New York¹⁰⁰ vede come protagonisti soprattutto Jasper Johns e Robert Rauschenberg. Considerare artisti pop Johns e Rauschenberg non è del tutto corretto. Infatti, è comune che Johns e Rauschenberg siano riconosciuti sia come artisti pop sia anche come esponenti del New Dada.

Il New Dada è un'espressione che la critica nord-americana ha usato tra il 1958 e il 1959 per identificare una serie di ricerche ed esperienze. Una caratteristica dei lavori New Dada consisteva nel loro avere radici in più esperienze: nelle opere degli artisti europei dadaisti; nel linguaggio materico proprio dell'Informale americano; nell'Action Painting americana; nell'attitudine a utilizzare elementi polimaterici alla maniera futurista e cubista.¹⁰¹

Jasper Johns spesso ha dichiarato la sua estraneità alla Pop Art. In un'intervista rilasciata a G. R. Swenson e apparsa su "Art News" nel febbraio del 1964, Johns risponde alla domanda se si sente un artista pop dicendo: "non sono un artista pop! Una volta coniato un termine si cerca di riferirgli il maggior numero possibile di pittori, perché ci sono così pochi termini nel mondo dell'arte. Mettere le etichette è un sistema comune di trattare le cose".¹⁰² Sta di fatto che Johns preannuncia nei suoi lavori quello che per gli artisti pop sarà una fonte di ispirazione, ovvero lavorare con immagini semplici prese dalla vita di tutti i giorni. Le immagini che usa l'artista della Georgia sono di immediata comprensione, come la bandiera americana, l'immagine del tiro a segno o semplici numeri. I soggetti che usa Johns, dunque, offrono al pubblico una chiara

rosso appena caduto, la sua crema bianca di plastica che sta fuoriuscendo. Alla Green Gallery si guarda un pezzo composto da radiolina, tenda di tela lisa, due bicchieri di birra con schiuma e un tubo di neon, il tutto accompagnato dal ronzio incessante della radio. Alla Castelli ci si ferma a osservare il viso ingigantito d'una donna da fumetto che fra grosse lacrime azzurre e capelli scarlatti dice, a lettere enormi: 'È troppo tardi, amore!...'". Testimonianza di Grazia Livi, corrispondente da New York della rivista «Epoca» rilasciata nel 1964 in: Enrico Crispolti, *La Pop Art*, Fabbri ed., Milano 1966, p. 7.

¹⁰⁰ Cfr., Lucy R. Lippard, *Pop Art*, Mazzotta ed., Milano, 1967: "il linguaggio più maturo è tipicamente americano, e in particolare è tipico di New York e Los Angeles. La Pop più autentica e rigorosa è essenzialmente un prodotto della società americana vista come una sirena dalle lunghe pinne e dal grande seno, società che rinasce ogni minuto, e i suoi vantaggi derivano dall'esser più coinvolta col futuro che con il passato", p. 27.

¹⁰¹ Cfr., E. Crispolti, *L'Informale. Storia e poetica*, Assisi-Roma, 1971: "per significare la nuova ricerca in atto nella giovane U.S.A. nel senso sia d'un recupero e svolgimento del libero polimaterismo Dada (come in Rauschenberg o negli scultori Stankiewicz, Nevelson e Chamberlain), che del significato dell'emblema simbolico ed araldico (Johns), o d'un grafismo corsivo, diaristico quasi, assolutamente alienato (Twombly)", p. 59.

¹⁰² A. Boatto, *Pop Art in U.S.A.*, Lerici ed., Milano 1967, p. 252.

leggibilità senza bisogno di interpretazioni.¹⁰³ Gli spettatori comprendono i soggetti e a volte rimangono anche stupiti dalla semplicità,¹⁰⁴ ovviamente apparente, delle figure. Johns ricorda spesso, invece, il grande lavoro che c'è dietro all'esecuzione di un'opera: "there is a great deal of work in it".¹⁰⁵ Per Johns, infatti, la semplicità non è un concetto concreto rintracciabile nel quotidiano dove tutto in realtà è complicato e, quindi, anche nell'arte la semplicità non esiste: "Generally, I am opposed to painting which is concerned with conceptions of simplicity. Everything looks very busy to me".¹⁰⁶

Tuttavia, la scelta di usare immagini già esistenti ha permesso a Johns di lavorare su altri piani, per esempio sul piano tecnico: "L'uso del disegno della bandiera americana ha alleggerito molto il mio lavoro, perché non ho dovuto inventare niente. Per questo ho continuato con oggetti simili, come i tiri a segno, la cui immagine, essendoci già nota mi ha consentito di lavorare in piena libertà ad altri livelli".¹⁰⁷ La tecnica che Johns raffina con l'utilizzo è quella dell'encausto.¹⁰⁸ La cera solidificandosi permette all'artista di materializzare la pennellata immediatamente e di poter intervenire nuovamente sopra l'ultima stesura di colore con altro colore. In tal modo la pittura stessa diventa soggetto/oggetto al di là dell'immagine dipinta sulla tela. È proprio la tecnica di produzione usata che differenzia i lavori di Johns rispetto alle opere degli artisti della Pop Art *tout court*. Le immagini di Johns sono sempre immagini comuni e 'banali' come le immagini usate dagli artisti pop, però esse sono personalizzate dall'artista attraverso la sua tecnica di

¹⁰³ Cfr., Lucy R. Lippard, *Pop Art*, Mazzotta ed., Milano, 1967: "Alle masse non sarà necessario un grande sforzo per arrivare a sentire e a comprendere il nuovo realismo che ha le sue origini nella stessa vita moderna, nei continui fenomeni della via, sotto l'influenza di oggetti industriali e geometrici trasposti in un regno dove l'immaginazione e il reale si incontrano e s'allacciano", p. 36.

¹⁰⁴ Jasper Johns ironizza sui commenti e le domande che gli vengono rivolte riguardo l'apparente semplicità dei suoi dipinti e il tentativo dei critici di leggere, invece, nelle figure significati nascosti e difficili. Ironicamente Johns dice: "Ai miei dipinti della bandiera americana sono stati dati due significati. Uno è: 'Ha dipinto una bandiera ma si deve pensare ad essa non come a una bandiera bensì come a un dipinto'. L'altro: 'Dal modo in cui è dipinta la si può vedere come bandiera e non come dipinto'".

¹⁰⁵ Jeffrey Weiss, *Jasper Johns. An Allegory of Painting, 1955-1965*, Yale University Press, London 2007, p. 245.

¹⁰⁶ R. Bernstein, *Jasper Johns*, Rizzoli Art Series, New York, 1992: "In generale sono contrario a una pittura che abbia a che fare con la semplicità. A me sembra tutto così complicato", p. 1.

¹⁰⁷ Barbara Hess, *Jasper Johns*, Taschen, Köln 2007, p. 8.

¹⁰⁸ *Ad vocem: encausto* in Luigi Grassi, Mario Pepe, *Dizionario di Arte*, Utet, Torino 1995: *Encausto*: procedimento pittorico che si basa sull'uso di colori mescolati alla cera mediante calore. Tale tecnica fu usata nell'antichità fin dal VI secolo a.C. in Egitto, poi in Grecia ed a Roma. Va aggiunto che Johns sceglie di lavorare con questa tecnica anche per rendere omaggio a un artista da lui molto apprezzato René Magritte. Quest'ultimo all'inizio degli anni cinquanta aveva realizzato una serie di dipinti in cui gli oggetti apparivano come pietrificati.

riproduzione. Gli oggetti usati dagli artisti pop non possiedono quella patina propria che acquista un oggetto con l'uso; essi sembrano, invece, prodotti appena usciti dalla fabbrica senza un carattere individuale, come quelli che è possibile rintracciare tra gli scaffali al supermercato.¹⁰⁹ Gli oggetti di Johns al contrario “non sono nuovi di zecca”,¹¹⁰ ma lasciano trasparire una velatura di vissuto che li rende meno idealizzati e più concreti. La complessa tecnica esecutiva che usa l'artista americano permette, inoltre, alle sue opere di non essere facilmente riproducibili come, invece, accade per le immagini degli artisti pop.¹¹¹

Così facendo si sottolinea come l'arte non è separata dall'esistenza quotidiana e compito dell'artista sia anche quello di lavorare per eliminare la barriera che divide l'arte dalla vita. Il pubblico di fronte alle immagini immediatamente riconoscibili mette in atto un'operazione di rivalutazione dell'oggetto presentato come immagine pittorica. Tale considerazione avviene senza il bisogno di un riferimento spaziale preciso. Ecco, dunque, che la non necessità di un veicolo spaziale di mediazione comporta anche l'inutilità di una cornice. In altre parole, si può affermare che “la rottura della *cornice* del quadro, lo straripamento illimitato dei suoi confini, nonché la libera confluenza e reciprocità dell'immagine con l'oggetto”¹¹² sono le tipiche conseguenze della percezione di un lavoro New Dada e pop.

Ci si domanda allora: come utilizza Jasper Johns la cornice e che ruolo le affida? Ma prima va ricordato che Johns pianta le sue radici nella cultura artistica americana informale. Gli artisti della così detta *Scuola di New York*¹¹³ avevano già superato nei loro lavori la tradizionale differenza tra il contenuto pittorico e la forma di presentazione del lavoro artistico. La forma e il contenuto risultano i due ingredienti base mescolati insieme che definiscono il concetto di opera

¹⁰⁹ Cfr., Lucy R. Lippard, *Pop Art*, Mazzotta ed., Milano, 1967, p. 102.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 102.

¹¹¹ Molti artisti pop per facilitare la produzione in serie delle immagini dei loro lavori si servono della tecnica di stampa della serigrafia.

¹¹² M. Calvesi, *Un pensiero concreto. Oldenburg, Dine, Warhol, Segal, Lichtenstein*, in *Le due avanguardie*, Laterza, Bari 1975, p. 342.

¹¹³ Con questo termine si definisce un orientamento espressivo composto da artisti americani operanti negli Stati Uniti tra il 1940 e il 1960. Gli artisti lavorano tutti in vari ambiti noti come: *Abstract Expressionism*, *Abstract Impressionism*, *Abstract painting*. Tra gli artisti si ricordano: J. Pollock, W. Baziotes, W. De Kooning, S. Francis, A. Gorky, A. Gottlieb, F. Kline, R. Motherwell, B. Newman, A. Reinhardt, M. Rothko, C. Still.

d'arte. Porre fine alla dicotomia tra contenuto e forma implica stabilire un nuovo rapporto tra opera e spettatore. Lo spettatore, per gli artisti della *Scuola di New York*, è coinvolto in prima persona a interpretare le opere artistiche in quanto il lavoro del critico, che spiega l'opera d'arte, è considerato deviante e fazioso, infatti, come ricorda Mark Rothko "il funzionamento della mente di un critico è uno dei più profondi misteri della vita".¹¹⁴ Inoltre, gli artisti newyorchesi pensano che il pubblico non debba richiedere ai pittori in prima persona spiegazioni per comprenderne i lavori, poiché la comprensione delle opere "deve scaturire da un'esperienza consumata nello spazio tra il dipinto e lo spettatore".¹¹⁵ In questo spazio tra l'opera e chi guarda non devono esserci distrazioni o deviazioni ecco, dunque, che fisicamente per dialogare direttamente con il fruitore gli artisti di New York hanno ridotto al massimo "il senso del supporto",¹¹⁶ e dunque anche la presenza oggettiva della cornice.

Jasper Johns sostiene che le opere artistiche possiedono un contenuto e un significato. Il contenuto di un'opera, spiega Johns, è "determinato semplicemente dalla definizione che vogliamo dargli",¹¹⁷ il significato, invece, "è dato dall'effetto che uno gli vuole far produrre".¹¹⁸ In altre parole, fatta presente l'influenza soggettiva e personale di chi guarda, sembra che il contenuto di un'opera d'arte sia oggettivo e il significato soggettivo. Una volta, però, concluso il lavoro artistico l'opera, fruita dal pubblico, perde l'intenzione originaria data dall'autore: "di fronte al pubblico l'opera perde l'intenzione propria dell'artista e diventa quello a cui la destina il pubblico".¹¹⁹ In tal modo il lavoro "non è più intenzione, ma la cosa come viene vista e le reazioni che suscita in altri".¹²⁰ Anche Johns, dunque, è consapevole che la libera fruizione¹²¹

¹¹⁴ V. Birolli, *La Scuola di New York*, Abscondita, Milano 2007, p. 29.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 30.

¹¹⁶ M. Volpi Orlandini, *Arte dopo il 1945 U.S.A.*, Bologna 1969: "Il superamento è stato determinato dall'importanza estrema assunta, per la *Scuola di New York*, dalla superficie pittorica come *campo*, per cui l'atteggiamento di chi dipinge si comunica direttamente a colui che guarda riducendo al massimo il senso del supporto", p. 48.

¹¹⁷ A. Boatto, *Pop Art*, Laterza, Bari 2005, p. 208.

¹¹⁸ *Ibidem.*

¹¹⁹ *Ivi*, p. 209.

¹²⁰ *Ibidem.*

delle opere d'arte comporta una lettura autonoma dei lavori.¹²² Le interpretazioni, a volte, possono essere anche molto lontane rispetto all'idea originaria dell'autore. Tuttavia, il pubblico, secondo Johns, deve essere libero¹²³ di interpretare le opere d'arte, così come però deve essere libero l'artista durante la creazione. Con il suo linguaggio, come già detto, Johns recupera sia le caratteristiche dell'ironia dadaista, sia il linguaggio polimaterico futurista e cubista, sia ancorato il concetto del paradossale e dell'assurdo surrealista, oltre, ovviamente, alle qualità specifiche dell'Informale americano.

Ora, si può osservare che nei suoi lavori la cornice non è del tutto eliminata. In alcuni lavori il supporto è adoperato come semplice struttura lignea di contenimento delle tele: "everything is built up on a very simple frame".¹²⁴ Ad esempio, intorno a *The Flag*, opera del 1954-55 è possibile vedere una semplice cornice box di legno adoperata per contenere la tela (fig. 316). Anche in altri lavori Johns adopera una struttura della cornice che potremmo definire *neutra*, ovvero che ha la funzione solo di contenere il lavoro artistico senza interferire sul contenuto del soggetto pittorico (figg. 317, 318).

Nella vasta produzione di Johns è comune trovare anche dei lavori che sono composti da una serie di pannelli uniti. In questi casi si può parlare anche di polittici, dove la struttura esterna della cornice è unica, ma al suo interno si suddivide in più sezioni delimitando più dipinti. La cornice nei lavori composti da più parti ha la funzione di far percepire all'osservatore l'unità

¹²¹ Johns è dell'idea che il lavoro dell'artista spesso non è compreso dalle supposizioni interpretative elargite dai critici: "Grazie a Dio, l'arte in generale è ciò che fa l'artista e non ciò che scrivono i critici", in Barbara Hess, *op. cit.*, p. 32.

¹²² A tale proposito Johns in un'intervista afferma che: "fondamentalmente l'artista parte da impulsi abbastanza sciocchi, e dopo l'opera è fatta. In seguito l'opera viene fruita. Di fronte al pubblico l'opera perde l'intenzione propria e diventa quello a cui la destina il pubblico. Se l'artista fa qualche cosa – o, per esempio, se lei fabbrica gomma da masticare e poi tutti l'adoperano come colla, a chi l'ha fabbricata viene data la responsabilità di averci fatto della colla, anche se questi voleva fare veramente solo gomma da masticare. E l'impulso iniziale verso l'opera può venire per qualsiasi motivo", in A. Boatto, *Pop Art*, Laterza, Bari 2005, p. 209.

¹²³ "Ritengo che in un quadro l'esperienza soggettiva conti più di qualsiasi affermazione di principio. Per me un dipinto deve rimanere in una condizione tale da lasciare a ognuno la possibilità di vederlo personalmente nel modo che più gli piace; questo significa evitare di orientare l'attenzione in una particolare direzione e consentire che la situazione venga vissuta come se fosse una realtà concreta aperta a tutti i tipi di esperienza": Jasper Johns in Barbara Hess, *op. cit.*, p. 52.

¹²⁴ Jeffrey Weiss, *op. cit.*, p. 245.

concettuale delle diverse tele che compongono il lavoro artistico. Un esempio di *cornice-politico* è visibile in *Usuyki* del 1977-78 (fig. 319).

Jasper Johns non usa sempre una medesima tipologia di cornice, al contrario ci sono lavori in cui alla cornice viene affidato il compito di rafforzare e presentare il soggetto pittorico. Mi riferisco in particolare a due opere nelle quali la cornice non ha una funzione *neutra* di sostegno della tela, ma presenta decorazioni che collaborano a spiegare il dipinto. Si tratta di due opere dedicate al ballerino e coreografo Merce Cunningham. La prima tela, *Dancers on a Plane* (fig. 320), è stata eseguita nel 1979. La seconda tela, dallo stesso titolo, fu eseguita nel 1980 (fig. 321). Per la realizzazione delle cornici Johns fornì dettagliate indicazioni all'artigiano, che è possibile leggere nel suo quaderno di appunti (fig. 322).

L'opera del 1979 è un lavoro composto da otto tele posizionate una vicina all'altra e tutte inserite nella medesima cornice. La struttura della cornice non arriva a toccare il margine perimetrale delle tele, infatti è possibile vedere un solco di spazio che circumnaviga le otto tele (dettaglio fig. 320a). La cornice è composta da un battente¹²⁵ privo di spessore, una fascia piatta bianca e un profilo di qualche centimetro di legno grezzo lasciato al naturale. Nella fascia, lungo i lati verticali, sono inseriti una serie di utensili da cucina colorati di bianco, ovvero coltelli, forchette e cucchiari. Le forchette e i cucchiari sono girati sul dorso verso la cornice. La struttura della cornice ricorda le cornici a *pipa* scelte da Edgar Degas¹²⁶ che sicuramente Johns conosceva.¹²⁷ Invece la cornice del dipinto del 1980 piuttosto che essere fatta di legno è realizzata in bronzo dipinto. La cornice racchiude un tessuto di tela unico che, anche in questo caso, non tocca il perimetro del battente della cornice. Nuovamente la sezione della cornice ricorda i lavori a *pipa* di Degas. Al medesimo modo il battente della struttura bronzea è basso; la fascia è piatta e dipinta; il profilo, invece, è molto sottile. Nelle fasce laterali verticali sono inseriti coltelli,

¹²⁵ Il battente, la fascia e il profilo sono tre termini che indicano tre distinte zone che formano la cornice. Per battente, o I ordine, si indica la zona più vicina alla tela; la fascia, o II ordine, è la zona centrale che presenta solitamente decorazioni; il profilo, o III ordine, indica la zona più esterna della cornice dove si interrompe, in sostanza, il ruolo di contenimento della struttura lignea e inizia la parete.

¹²⁶ Cfr., A. Di Curzio, *La cornice. Margine di uno spazio indefinito*, Prospettiva ed., Roma 2001, pp. 20-24.

¹²⁷ Cfr., W. H. Bailey, *Defining Edges. A new look at picture frame*, Abrams ed., New York 2002, pp. 110-111.

forchette e cucchiari girati e colorati con una tinta scura. Rispetto alla cornice del 1979, in quella del 1980 nell'angolo in basso a destra compare la scritta *J.Johns*. Quest'intervento ricorda quello caratteristico di Whistler.¹²⁸ Firmare sulla cornice significa impedire la sostituzione della cornice, sia per non svalutare l'opera sia per certificare la paternità del lavoro.

Nella parte centrale della cornice lungo i lati orizzontali compaiono due simboli curiosi.¹²⁹ In alto al centro ci sono due piccoli triangoli capovolti e uniti. Nel vuoto che si crea tra i triangoli compaiono due segmenti che sembrano formare un'immagine che ricorda vagamente il disegno infantile di una casetta. In basso al centro è presente una forma rettangolare con all'interno un ovale a rilievo vuoto. Questi due simboli si richiamano ai simboli Tantrici,¹³⁰ e sono stati inseriti per ricordare l'atto sessuale inteso come creazione spirituale ed estasi religiosa. La presenza di questi elementi, dal risvolto filosofico-religioso, si lega alla danza, intesa come espressione del corpo dotata di un proprio linguaggio in grado di comunicare a più livelli. L'opera, ricordiamolo, è dedicata Cunningham e quindi alla danza. Per render più forte il messaggio pittorico è stata inserita una cornice alla quale è affidato il compito di rafforzare il tema della tela. In altre parole, si può dire che la danza è il soggetto sia della tela che della cornice. Ecco che la cornice risulta chiaramente legata al soggetto della tela. Sulle tele di entrambi i dipinti la danza viene espressa attraverso dei segmenti colorati che, formando immagini astratte, suggeriscono il movimento ritmico dei passi della danza. Inoltre, nella parte bassa di entrambe le tele, quella eseguita nel 1979 e quella del 1980, è leggibile il nome e il cognome del danzatore. Le lettere che informano sull'identità del coreografo sono scritte in modo impersonale, ovvero usando il normografo.¹³¹ È un atto questo ironico e ricorrente compiuto da Jasper Johns nel tentativo di nascondere la sua identità, le sue condizioni psicologiche e le sue emozioni.¹³² Le lettere curiosamente formano il

¹²⁸ Cfr., A. Di Curzio, *op. cit.*, p. 24-29.

¹²⁹ *Ivi*, p. 110.

¹³⁰ Il Tranta è una corrente religiosa indiana. Il tantrismo vede l'estasi sessuale come metafora per la trascendenza religiosa.

¹³¹ *Ad vocem: normografo*: "Striscia di materia plastica o latro, in cui sono intagliate lettere e numeri che si usano come modello per tracciare parole e numeri sui disegni tecnici"

¹³² Commenta Johns nel 1984: "Nei primi dipinti cercavo di nascondere la mia personalità, le mie condizioni psicologiche, le mie emozioni. Ciò aveva a che fare in parte con la mia autostima, in parte con l'idea che avevo della

nome di Merce Cunningham ma non sono immediatamente e chiaramente leggibili. I segni dell'alfabeto, infatti, si alternano e solo attraverso un'analisi delle vocali e delle consonanti lette in vari sensi si forma il nome del ballerino. Superata questa difficoltà si capisce come le lettere sono posizionate in modo tale da rendere facilmente evidente la scritta se i due lati verticali del dipinto fossero congiunti, ovvero se la tela avesse una forma cilindrica.¹³³ La forma cilindrica, tridimensionale suggerita dalla scritta può essere interpretata come una provocazione di Johns alla realtà bidimensionale della rappresentazione pittorica sulla tela.

Jasper Johns, seguendo l'ironia più profonda del pittore belga René Magritte, gioca sull'impossibilità della tela di rappresentare il reale come soggetto tridimensionale se non attraverso l'illusione. Dunque, la *realtà* della pittura è quella di essere falsa, poiché essa riesce solo a suggerire sulla tela, attraverso la suggestione pittorica, la tridimensionalità. Anche le posate capovolte sulla cornice servono a sviluppare la relazione ironica di Johns con la pittura. Infatti, è inevitabile chiedersi due cose: primo perchè l'artista adopera le posate?, e secondo perchè le capovolge?

Nel 1989 Nan Rosenthal e Ruth E. Fine chiesero a Johns il perché della scelta di inserire le posate. L'artista rispose dicendo, con estrema chiarezza, che le posate erano state inserite per suggerire azioni "come tagliare, misurare, mescolare, sbattere, mangiare."¹³⁴ In verità, l'uso che Johns fa delle posate è interpretabile su due livelli. Prima di tutto su un primo livello figurativo, ovvero le posate vanno viste come semplici posate che servono per compiere delle azioni specifiche. In second'ordine va notato come l'artista intenzionalmente utilizzi in pittura oggetti reali scherzando, in modo beffardo, sulla fisicità reale degli oggetti e sulla finzione della pittura. Ci si chiede: i suoi lavori sono: "quadri, sculture o oggetti?"¹³⁵ L'ironia diventa più paradossale

pittura. Per lungo tempo mi sono arroccato su questa posizione, ma a un certo punto mi è parsa una battaglia disperata. Alla fine bisogna uscire allo scoperto", in Barbara Hess, *Jasper Johns*, Taschen, Köln 2007, p. 69.

¹³³ Cfr. W. H. Bailey, *op. cit.*, p. 111.

¹³⁴ Barbara Hess, *Jasper Johns*, Taschen, Köln 2007, p. 49.

¹³⁵ Cfr. F. Poli, *Arte Contemporanea. Anni Cinquanta*, Electa, Milano 2007, p. 139.

in quanto Johns non dipinge *the kitchen utensils: knives, forks and spoons*,¹³⁶ ma posiziona gli oggetti reali sulle tele. A tale riguardo, l'artista americano afferma nel 1965: "That is to say I find it more interesting to use a real fork as painting than it is to use painting as a real fork".¹³⁷ L'ironia di Johns ricorda la stessa operazione di René Magritte. C'è ovviamente una differenza nel percorso intrapreso per raggiungere il loro medesimo intento finale. Il pittore belga compie la sua azione rimanendo nel campo pittorico. Difatti egli scrivendo sotto una pipa dipinta che non si tratta di una pipa, *Ceci n'est pas une pipe*, invita a discutere sull'esistenza di due mondi paralleli e distinti, anche se non troppo lontani fisicamente tra di loro, ovvero: la realtà oggettiva e la finzione pittorica. Johns arriva allo stesso obiettivo inserendo sulla tela oggetti reali. Egli evita di dipingere sulla tela gli stessi oggetti che invece inserisce fisicamente. Attraverso quest'operazione la pittura assume un carattere più materiale. Il dipinto finto e irrealista è costretto nel suo stesso spazio immaginario, cioè la tela, ad ospitare oggetti prelevati dalla realtà. Gli oggetti della realtà però, anche se decontestualizzati, tiene a precisare Johns, conservano le caratteristiche fisiche e meccaniche a loro appartenenti, in questo caso gli utensili da cucina devono essere interpretati come tali. Se ci si concentra sull'azione generica delle posate si intuisce che Johns invita energicamente, pur conservando sempre un'ironia di fondo, a veder la tela come un luogo che offre un pluralità di letture. Difatti, partendo dalle posate, queste indicano l'azione del mangiare, ma alludano anche a un'azione passiva, ovvero all'esser mangiati: "Looking is & is not 'eating' & also 'being eaten'".¹³⁸ Se usiamo questo processo deduttivo, offerto dal pittore, si può arrivare a pensare che la tela è un luogo che può presentare qualcosa che esiste, qualcosa che al tempo stesso non esiste ma che può esistere come altra realtà in quanto dipinto. Johns dice, parlando dei segni e delle icone che usa nei suoi quadri e commentando il dipinto della bandiera americana, che: "That is a flag, is/is not a flag, but is also

¹³⁶ W. H. Bailey, *op. cit.*, p. 110, traduzione: "utensili da cucina: coltelli, forchette e cucchiari".

¹³⁷ Jeffrey Weiss, *Jasper Johns. An Allegory of Painting, 1955-1965*, Yale University Press, London 2007, p. 257. Traduzione: "trovo più interessante usare una forchetta vera come pittura che usare la pittura come fosse una forchetta vera".

¹³⁸ *Ivi*, p. 36.

a painting”.¹³⁹ In conclusione, il messaggio di fondo sia in Johns che in Magritte è quello di rendere consapevole lo spettatore dell’inganno dell’oggetto visto come pittura in quanto illusione. In Magritte, questa consapevolezza è ottenuta rimanendo nel campo pittorico; in Johns si arriva a riflettere sulla finzione pittorica e sull’esistenza di vari piani di lettura di un lavoro artistico tramite immagini che sono affiancate dalla presenza fisica di oggetti prelevati dalla realtà. La tela, secondo Johns, è uno spazio che blocca la percezione, ma l’artista offre allo spettatore lo stimolo a considerare la tela come un oggetto che nasconde qualcosa dietro di sé. Se si tiene a mente che il dipinto possiede un retro, l’inganno della pittura è smascherato. Ecco, quindi, che girare le posate sul dorso equivale come invito ad andare con lo sguardo oltre la pittura e a prendere coscienza che c’è una realtà altra oltre la dimensione pittorica.

In una tela molto originale eseguita nel 1962 (figg. 323 e 323a), Johns offre la possibilità materiale di andare al di là della tela per scoprire il retro del dipinto. Sulla tela, infatti, compare uno sportello apribile che consente di vedere cosa c’è al di là. Ecco, dunque, svelato il trucco, l’inganno della pittura. Scoprire l’inganno vuol dire arrivare alla verità. Al di là della tela c’è la realtà del mondo, che in questo caso si concretizza nella parete del luogo espositivo. Per mezzo di questa *invenzione* presente nel quadro, sembrerebbe che Johns dichiari che la verità, che corrisponde alla cruda realtà, si raggiunge per mezzo dell’inganno¹⁴⁰ cioè, guardando un lavoro artistico.

Un concetto simile Johns lo propone, in maniera abbastanza chiara, in un altro dipinto: *Fool’s House* del 1962 (fig. 324). L’opera è presentata in una cornice semplice, di legno, poco spessa. La funzione della cornice è quella di contenere la tela. Nella parte alta del dipinto è scritto con il normografo il titolo dell’opera. L’intestazione però non è lineare. Infatti, compare scritto *Fool’s*

¹³⁹ *Ivi*, p. 226.

¹⁴⁰ Cfr., Hélène Parmelin, *Picasso dice...*, Rizzoli ed., Milano 1971, p. 66. L’autrice riporta il parere di Picasso sul concetto di verità che in qualche modo può essere riferito a Jasper Johns: “«Quale verità» dice Picasso, «La verità non può esistere. Se cerco la verità nel mio quadro, con quella verità posso farne cento, di quadri. E qual’è vero? E la verità che cos’è? Quella che mi serve di modello o quella che dipingo? No, è come in ogni altro campo. La verità non esiste. Mi ricordo che quando ero piccolo ti sentivo dire sempre che : La verità è una menzogna”.

Ho nella metà a destra della tela; nella metà a sinistra il titolo continua con le lettere *use*. Se si congiungono le lettere, partendo dal centro e andando verso destra e completando la lettura con le lettere della metà di sinistra, si forma per intero il titolo. Ecco, dunque che, come già detto, attraverso questa strategia Johns suggerisce di percepire la tela in senso tridimensionale, come se i due lati verticali del dipinto convergessero. In altre parole, come se la tela avesse una forma cilindrica. Nel dipinto sono inseriti degli oggetti e al loro fianco Johns ha scritto, a mano libera, il nome degli arnesi. Al centro, usata anche come pennello, c'è una *scopa/Boom*. Nell'angolo a sinistra compare un *asciugamano/Towel*. Nell'angolo a destra è appesa una tazzina da *caffè/Cup* sporgente. Quasi al centro in basso della tela (fig. 324a dettaglio) sembra esserci un oggetto che allude a una cornice vuota. Questo oggetto visivamente, infatti, sembra ricordare una cornice, ma la scritta corrispondente fa sorgere molti quesiti. La parola affiancata all'arnese è *Stretcher*.¹⁴¹ Nella lingua inglese la parola *Stretcher* ha come primo significato quello di *barella*. Tra i suoi vari altri significati compare anche quello di *telaio*. Detto ciò, si può aggiungere che l'oggetto rappresenta un telaio vuoto. Il telaio senza contenuto, come si sa, è la struttura portante del dipinto. Infatti dietro ad ogni dipinto c'è la struttura di legno che sostiene in tensione il tessuto di tela. La presenza del telaio vuoto può essere letta come lo stimolo che offre l'artista ad andare al di là del dipinto, ovvero a considerare la tela composta da due lati, uno anteriore e uno, non visibile, posteriore.

Interessante però è considerare anche il significato che questa parola, *stretcher*, ha nello *slang* americano. Nel gergo americano la parola significa *bugia/lie*. È impossibile crederci ad una casualità. Johns, abbiamo capito, è molto attento ai doppi sensi che offre il linguaggio. Egli gioca con arguzia ed ironia con le parole, con gli oggetti e i termini collegati a essi. In tantissimi altri dipinti, come in ad esempio in *According to What* del 1964 (figg. 325, 325a, 325b), l'artista

¹⁴¹ *Ad vocem Stretcher*: 1. a framework of two poles with a long piece of canvas slung between them, used for carrying sick, injured, or dead people. 2. a thing that stretchers something in particular a wooden frame over a canvas is spread ready for painting. 3. a rod or bar joining and supporting chair legs. 4. a brick or stone laid with its long side along the face of a wall. 5. (slang) an exaggeration or lie. Definizioni del lemma in The New Oxford Dictionary of English, Oxford University Press, New York 2001.

abbina al telaio vuoto, a volte girato o apribile, lo stesso termine *Stretcher*. Questa scelta deve essere letta come un'ulteriore ironia sulla pittura, che va intesa anche come bugia. Per dirla nuovamente con Johns: il dipinto può essere quello che rappresenta; può non essere quello che rappresenta e può essere tutt'altro, ovvero un semplice dipinto, una menzogna.

Fino a questo punto si è osservata sia la complessità del pensiero dell'artista americano riguardo alla pittura sia la sua mutevolezza nell'adoperare cornici diverse per i suoi lavori. Si è cominciato prendendo in esame cornici semplici, per passare poi a cornici tramite le quali il pittore rafforzare il tema della tela. La nostra analisi però non può essere completa se non ci si sofferma anche su un altro uso che Johns fa della cornice: un uso che potremmo definire certamente ironico, ma anche 'nascosto' della cornice. Mi riferisco al noto lavoro del 1958 (fig. 326), quando Johns dipinge un soggetto-simbolo chiaro allo spettatore: il tema della bandiera federale nordamericana. L'artista dipinge su tre tele distinte tre bandiere identiche per il contenuto ma diverse per la dimensione. Difatti, compare: una bandiera piccola, una bandiera media e una bandiera grande. Le tre tele sono sovrapposte l'una sull'altra in gradazione. In tal modo l'una diventa il contenitore, ovvero la cornice, dell'altra. Osservando la bandiera di piccole dimensioni risulta che questa ha per cornice la tela raffigurante la bandiera di medie proporzioni, e la bandiera di medie proporzioni è incorniciata da l'ultima bandiera più grande che chiude un gioco di proporzioni che potrebbe continuare all'infinito. Le varie cornici/bandiera che adopera Johns rappresentano una variante della questione: che cosa e in qual modo si può fare da cornice a un lavoro artistico. Il Groupe μ ci ricorda che la cornice può essere a volte inclusa nel lavoro artistico e a volte esclusa da questo.¹⁴² Parlando di bordura, i semiologi notano come nei casi in cui la bordura è esterna al dipinto si deve parlare di una bordura *hétéromatérielle*, ovvero costituita da materiale diverso dalla pittura e collocata fisicamente al margine esterno della tela. Nel caso di Johns, invece, la bordura, la cornice/bandiera, è una bordure *homomatérielle*, cioè

¹⁴² Cfr., Groupe μ (F. Edeline, J.M. Kinkenbergh, Ph. Minguet), *Sémiotique et rhétorique du cadre*, in "La part de l'oeil", 5, Bruxelles 1989, p. 117.

posizionata dentro il linguaggio dell'opera e composta della sua stessa materia pittorica. Si può aggiungere che: “c'est la bordure elle-même, avec toutes les significations qu'on lui associe, qui devient le seul objet de l'iconisme”,¹⁴³ ovvero: “la bordura stessa, con tutti i significati che le si possono associare, è diventata il soggetto dell'*iconisme*”. La bordura *homomatérielle* usata da Johns è anche l'indice di un adeguamento della cornice a un nuovo modo di intendere la pittura. Riflettendo più genericamente, si può affermare che ormai il dipinto non è più considerato dal pittore come una *finestra* aperta sul mondo e, dunque, la cornice non ha più la funzione di isolare il lavoro artistico dalla parete: “il dipinto non si estrania più dal muro”.¹⁴⁴ Il lavoro artistico, ora, poggia alla parete ricoprendone “una porzione e assume con sempre maggiore forza il ruolo di oggetto, che rivendica la propria fisicità”¹⁴⁵, nell'essere materia e al tempo stesso simbolo. In conclusione, possiamo dire che nonostante i lavori di Johns siano al limite della “rappresentazione” e al limite della comprensione logica del dipinto stesso, l'artista ha riconquistato la fisicità e la struttura materiale del dipinto lavorando, paradossalmente, sulla *realtà* falsa propria del mezzo di espressione adoperato. In questo recupero e, al tempo stesso, superamento della pittura si è visto come la cornice ha collaborato a rafforzare il pensiero ironico e sottile dell'artista americano. Il dipingere, da Jasper Johns in poi, per molti altri artisti sarà un concetto che identifica un luogo, più o meno circoscritto da una cornice, dove lavorare con la materia pittorica per creare e/o riconquistare l'immagine figurativa, astratta o concettuale.

Un altro artista che sviluppa un medesimo concetto pittorico è Robert Rauschenberg.

¹⁴³ *Ivi*, p. 129.

¹⁴⁴ Daniela Ferrari, *Il “ruffiano” del quadro. Appunti per una storia della cornice*, in [www.lettere.unimi.it/~ sf/leparole/indsem00.htm](http://www.lettere.unimi.it/~sf/leparole/indsem00.htm).

¹⁴⁵ *Ibidem*.

3.5 L'IDEA DI CORNICE IN POLLOCK, ROTHKO E JOHNS

Prima di proseguire l'analisi sull'uso e il valore della cornice esaminando il lavoro di Robert Rauschenberg, è opportuno fare una breve pausa per rimettere a fuoco, in modo più preciso, il senso e la struttura della nostra ricerca.

Fin qui si sono analizzate le poetiche di tre pittori: Jackson Pollock, Mark Rothko e Jasper Johns. I tre artisti sono stati prescelti per comprendere che cosa avviene nell'uso della cornice alla svolta del secondo novecento. Il nostro percorso ha come obiettivo di fondo di giungere a comprendere meglio l'uso della cornice da parte della Transavanguardia, ovvero quella ripresa, quella "nuova" ripresa della funzione della cornice, che abbiamo visto essere un aspetto molto caratterizzante dei lavori dei transavanguardisti, pur in tutte le loro differenze. Ragionando sul tema della cornice si è constatato, in modo più evidente nei casi esaminati tra fine ottocento inizio novecento, che il modo in cui la cornice viene adoperata dagli artisti ha a che fare, in definitiva, con l'idea di spazio, con la relazione spaziale che ogni pittore allestisce tra la sua opera, l'ambiente espositivo, l'osservatore.

La nostra ricerca segue un percorso storico, una dinamica temporale. Si è visto come Jackson Pollock si sia relazionato in maniera *insolita* con la dimensione della tela. Il pittore americano, infatti, sceglie di adagiare per terra la tela per poi collocarsi fisicamente su di essa, all'interno del suo perimetro, per coprire la superficie con colature di colore. Ecco, dunque, che la tela non è più un oggetto parallelo alla posizione eretta del pittore, al contrario ormai i due mondi, quello del pittore e quello della tela, sono l'uno perpendicolare all'altro. Il procedimento usato da Pollock è indubbiamente rivoluzionario. Lavorare in questo modo la tela vuol dire staccarsi definitivamente dalla moderna tradizione pittorica occidentale che, almeno da un punto di vista tecnico, ha sempre pensato al dipinto come ad una tela al cavalletto. Il procedimento di Pollock

avvia la pittura verso la conquista della tridimensionalità. Il dipingere della pittura da cavalletto ha in sé una finalità prospettica, illusiva della realtà visiva, oggettuale, rappresentata.¹⁴⁶ Ma l'inganno prospettico non rende in ogni senso la pittura padrona della tridimensionalità. La pittura attraverso la prospettiva riesce a dare solo la visione della terza dimensione. Ma possedere la tridimensionalità in pittura può significare per un dipinto avere la possibilità di dialogare più direttamente con lo spazio all'esterno del dipinto stesso.

In altre parole, un dipinto astratto inserendosi in un luogo deve essere in grado di *uscire* dalla superficie della tela e, al tempo stesso, deve permettere all'ambiente, dunque anche allo spettatore, di entrare nel quadro mantenendo intatta, però, sia la sua identità in quanto dipinto, sia l'identità dell'ambiente intesa come luogo d'esposizione. L'uso dell'artificio prospettico in pittura entra in crisi già con la cultura realista francese, quando il pittore sceglie di realizzare dei quadri non seguendo più le strette griglie accademiche di composizione che imponevano il rispetto di schemi prospettici. Nel corso del tempo, passando per l'impressionismo, la prospettiva, in senso accademico, non viene più adoperata dai pittori. Gli impressionisti, ad esempio, ormai risultano maggiormente interessati a rendere in pittura verosimilmente il processo della percezione ottica, piuttosto che rappresentare soggetti ben inseriti in statici spazi prospettici. Con le avanguardie di inizio novecento i dipinti affermano la loro comunicazione su altri livelli.¹⁴⁷ È ovvio che la prospettiva, intesa come "scienza della rappresentazione di oggetti tridimensionali su un piano bidimensionale", perde il suo valore¹⁴⁸. D'altra parte la cornice, intorno a un quadro figurativo e prospettico ha il compito sia di proteggere l'opera dalla polvere che di valorizzarla.¹⁴⁹ Intorno a un lavoro astratto, non più inteso come una finestra¹⁵⁰

¹⁴⁶ Cfr., Lemma *Dipingere*: "Azione del rappresentare mediante i colori l'immagine di oggetti naturali, o nata dalla fantasia del pittore": in Luigi Grassi, Mario Pepe, *Dizionario di Arte*, Utet, Torino 1995.

¹⁴⁷ Cfr., Apollinaire Guillaume, *I pittori cubisti*, (1913), Milano 1945: "Ancora un piccolo sforzo per liberarsi dalla *prospettiva*, del miserabile trucco della *prospettiva*, di questa quarta dimensione a rovescio, di questo mezzo per rimpicciolire inevitabilmente il tutto", p. 83.

¹⁴⁸ *Ad vocem: Prospettiva* in Luigi Grassi, Mario Pepe, *Dizionario di Arte*, Utet, Torino 1995.

¹⁴⁹ A tale proposito si prenda in considerazione il parere sulla cornice di Giulio Mancini: "Quanto alle cornici non è da dubitare che convengono, prima per essere una difesa alle pitture dai nocuenti esterni, doppio perché danno maestà alle pitture, che fanno vedere quasi per una finestra, o vogliam dire per un orizzonte così fattamente

trasparente, la cornice tende a perdere il suo valore di contenitore che deve separare la realtà concreta dalla finzione dipinta. La cornice non è più oggetto contenitore, dunque, perché cambia il linguaggio pittorico e di conseguenza cambia anche il suo ruolo, ora non più concepibile come quello di un involucro esterno.

Infatti, dopo la seconda guerra mondiale, con l'informale si assiste alla tendenza di eliminare completamente la cornice dai lavori artistici. L'idea di cornice però sopravvive; ciò vuol dire che d'ora in poi quando si parla di cornice non si deve dare per scontato che si tratti di una struttura esterna al dipinto. La cornice tende ora a coincidere con il concetto di limite e riguarda l'idea di spazio. Per molti artisti la nuova ricerca spaziale consiste infatti nel tentativo di rendere in modo nuovo la tridimensionalità. La ricerca della tridimensionalità viene sempre più sviluppata attraverso delle soluzioni che alla fine definiscono un nuovo concetto spaziale in cui il dipinto, conservando le sue caratteristiche proprie, entra in contatto con l'ambiente e con lo spettatore.

Ritornando a Jackson Pollock, la cornice intorno ai suoi lavori non è fisicamente visibile, però l'artista si relaziona con il concetto di limite che viene inglobato all'interno del linguaggio pittorico. Guardando le opere di Pollock si osservano intorno alle sgocciolature pittoriche delle aree agli angoli delle tele che formano una specie di cornice. I *ricami* pittorici di Pollock sono un concentrato di energia. I soggetti astratti delle sue opere hanno una forza tale da uscire fuori dalla superficie della tela e proiettarsi nell'ambiente circostante. Ma se si osserva il procedimento di Pollock (fig. 327) durante la realizzazione di un suo lavoro, si scopre curiosamente che l'artista usava delle aste, che sembrano di legno, per trattenere la tela adagiata in terra. Ora, cercando di ricostruire la fase di realizzazione dell'opera da ciò che la foto ci mostra, si nota che l'artista usa quattro aste per tenere a terra la tela. La presenza delle aste di legno, però, va ben oltre la loro funzionalità. In definitiva, per trattenere il tessuto da dipingere non servono quattro bastoni, ma

circoscritto, e le rendono con una certa maestà ornate”, in G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, (1617-19/1628), Vol. I, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1956, pp. 145-146.

¹⁵⁰ Cfr., L.Battista Alberti, *De Pictura*, in *Opere volgari*, (1435), a cura di C. Grayson, Laterza, Bari 1973, I, 19, p. 36.

basterebbero ad esempio dei semplici pesi posizionati agli angoli della tela o al massimo sarebbero sufficienti solo due aste lateralmente per tenere il tessuto in tensione. Se Pollock¹⁵¹ usa queste sbarre è perché ha bisogno di isolare la porzione di tela, di creare, cioè, una cornice intorno alla tela/dipinto che definisca il limite pittorico. Si può supporre che attraverso queste aste Pollock veda meglio il campo del suo lavoro. Una volta circoscritto il campo, l'artista procede con la stesura del colore concentrando le colature nelle zone centrali e lasciando più liberi dai ricami di colore i margini agli angoli. Così facendo, il pittore riesce a inglobare nel tessuto e, dunque, all'interno del linguaggio pittorico, il senso del limite, ovvero l'azione della cornice. Il ruolo della cornice di contenere e valorizzare il dipinto è mantenuto, ma diversa è la sua natura. Non è un oggetto, posizionato all'esterno della tela, ma fa parte del dipinto, è nel dipinto e addirittura si manifesta nel medesimo linguaggio pittorico dell'opera.

Per Pollock si può parlare di cornice-interna. Il compito dell'osservatore consiste nel riuscire, per sensibilità e per acume visivo, a riconoscere la cornice-interna al linguaggio dell'opera. Una volta riconosciuta la cornice-interna lo spettatore può dare il giusto significato all'opera nel suo insieme, poiché è in grado di avvertire il *movimento di creazione* nel lavoro artistico di cui parla Pollock. Nonostante la rivoluzione di Pollock nel linguaggio e nel procedimento, la sua pittura, intesa come soluzione formale, si mantiene aderente alla superficie del supporto. Certamente il suo linguaggio pittorico e le cornici-interne che "adopera" sono soluzioni che proiettano il lavoro artistico verso la conquista della tridimensionalità, ma ciononostante i suoi lavori rimangono essenzialmente opere di superficie. In altre parole, le soluzioni alle quali giunge Pollock con la sua ricerca non sfuggono sostanzialmente al campo pittorico inteso in senso bidimensionale.

Sarà la ricerca di Rothko a espandere nella profondità dello spazio la pittura e a far acquistare alla tela un valore più tridimensionale. Abbiamo visto come i suoi lavori riescano a dialogare con

¹⁵¹ Cfr., *Jackson Pollock*, USA, 1987, documentario prodotto e diretto da Kim Evans; *Pollock*, film interpretato e diretto da Ed Harris, USA, 2000; *Jackson Pollock*, (Artists of the 20th Century), USA, 2003.

l'ambiente espositivo e con le altre tele per mezzo dei bordi in spessore colorati della medesima tinta del fondo dominate. I bordi in spessore rappresentano la conquista della tridimensionalità per la pittura astratta. L'osservatore sensibile nota molto bene il ruolo dei bordi in spessore colorati. Questi, infatti, riescono a diffondere i colori delle tele nell'ambiente, pur mantenendo distinte le proprietà linguistiche delle singole tele. Si è già parlato dei bordi in spessore come di cornici che isolano e, al tempo stesso, raccordano la tela alle altre opere presenti nella sala d'esposizione. Ecco, dunque, che i bordi in spessore colorati si comportano come delle cornici e, allo stesso modo di cornici architettoniche esterne, essi, contemporaneamente, uniscono e dividono, isolano e diffondono i lavori pittorici astratti nell'ambiente espositivo. Concludendo, bisogna ribadire come la ricerca di Pollock sia alla base dello sviluppo dell'osservazione di Rothko. Ancora una volta va affermato che Pollock lavora la superficie pittorica cercando di arrivare alla tridimensionalità, ma non del tutto riuscendoci, viceversa Rothko, facendo tesoro delle ricerche di Pollock, è riuscito ad acquisire alla sua astrazione una inedita dimensione di profondità.

In Jasper Johns è poi evidente che ci si trova di fronte a un linguaggio pittorico dalle spiccate suggestioni plastiche. Tutta la produzione di Johns è formata da dipinti che si distinguono per un alto senso materico. Le cornici che adopera Johns sono, come analizzato, delle cornici fisiche, concrete, visibili intorno ai lavori e, alle volte, anche dialoganti con i soggetti delle tele. La pittura con Johns recupera il suo valore fisico di materia pittorica. La riacquistata plasticità pittorica dei dipinti riesce a valorizzare otticamente il senso tridimensionale della pittura astratta. La pittura, inoltre, con Jasper Johns ritorna a giocare con la consapevolezza di essere un mezzo di inganno visivo, una finzione. Tra tutti questi valori riacquistati ricompare, ovviamente, anche la cornice. Quest'ultima ritorna ad essere un oggetto materiale che definisce fisicamente lo spazio pittorico. Posizionata intorno ai lavori artistici, la cornice ha un ruolo di volta in volta diversificato in base al soggetto che contiene, ma, in generale, la cornice ritorna ad essere

oggettivamente visibile. La presenza fisica della cornice certifica la conquista tridimensionale della pittura astratta. Riconquistare la tridimensionalità significa anche, però, superare il linguaggio astratto stesso. Infatti, lo vedremo in seguito, ma già in Johns ne abbiamo avuto un esempio, l'arte ritorna a presentare soggetti figurativi inserendo oggetti sulle tele o dipingendo la loro sagoma riconoscibile. L'epoca della pittura astratta che lotta per affermare la sua tridimensionalità, dunque, sembra entrare in una parabola discendente. In effetti, la figuratività ora riadoperata giunge a compimento di un percorso dell'astrazione volto a riconquistare lo spazio tridimensionale. In conclusione, passando per Pollock e per Rothko, con Johns l'arte astratta riafferma sia il suo valore plastico di mezzo d'espressione che la consapevolezza di essere inganno e, soprattutto, per quanto riguarda l'obiettivo della nostra ricerca, l'arte, da adesso in poi, appare riappropriarsi della struttura fisica della cornice come mezzo di definizione dell'opera.

3.6 I *COMBINE-PAINTINGS* DI ROBERT RAUSCHENBERG

Intorno al 1954 Robert Rauschenberg iniziò a realizzare i suoi primi combine-paintings, ovvero “opere combinate, delle combinazioni”.¹⁵² Tale termine è stato inventato dall'artista per evitare di inserire le sue opere all'interno di schemi critici precostruiti: “Voglio così evitare le categorie. Se avessi chiamato pittura ciò che faccio, mi sarebbe detto che era scultura e se l'avessi chiamata scultura, mi sarebbe detto che si trattava di bassorilievi o di pitture”.¹⁵³ I combine-paintings appaiono come degli assemblaggi di oggetti prelevati dalla realtà. Sulle tele, oltre agli oggetti inseriti, compare ancora il colore. La scelta di inserire oggetti sulla tela rende la pittura in grado di dialogare direttamente con la realtà limitrofa. La comunicazione tra opera

¹⁵²A. Boatto, *Pop Art in U.S.A.*, Lerici ed., Milano 1967, p. 244.

¹⁵³*Ivi*, p. 245.

pittorica e realtà diventa un rapporto costantemente aperto, e, così facendo, la pittura astratta acquista un senso tridimensionale. In altre parole, l'oggetto posto sulla tela dipinta riesce a costruire un ponte tra l'opera pittorica e la realtà circostante riempiendo quel vuoto che separa l'Action Painting dalla Pop Art.¹⁵⁴ È il dialogo che si instaura tra l'opera astratta e l'ambiente a rendere la pittura più vicina al mondo reale. Gli oggetti visti sulle tele sono osservati dallo spettatore come se fosse la prima volta e questo rende l'osservatore incuriosito verso l'opera, e, soprattutto, verso quella stessa realtà che ha sempre guardato, ma mai forse realmente visto.¹⁵⁵ Si osservi, ad esempio, *Collection* del 1953-54 (fig. 328), o *N. Y. Bird Calls for Oyvind Fahlstrom*, 1965 (fig. 329). Come si vede, gli oggetti posti sulla tela escono fuori dalla dimensione del tessuto sia nel senso del rilievo, poiché le cose hanno un volume, sia perché parte degli stessi oggetti sono posti all'esterno del dipinto o addirittura posizionati sul bordo della tela oltrepassandolo. Presentandosi in questo modo, si può intuire come sia impossibile dare una cornice ai lavori di Rauschenberg.

È evidente che la cornice non c'è intorno ai suoi lavori, ma è presente il senso del limite. Parlare della cornice significa anche ragionare intorno al concetto di limite e i combine-paintings presentano il senso del limite. Infatti, così come è vero che essi propongono all'osservatore un mondo pittorico in rapporto con la realtà concreta tanto da citarla, allo stesso modo è anche vero che i lavori artistici si manifestano come un'elaborazione concettuale¹⁵⁶ autonoma, chiusa in se stessa, appartenente strettamente al mondo pittorico. In altre parole, osservando la produzione dell'artista si ha la sensazione che le opere di Rauschenberg siano, in un certo senso, separate rispetto alla realtà circostante. I lavori sembrano racchiusi in un sistema autonomo, isolato, pur non negandosi mai come costruzioni costituite da elementi prelevati dalla realtà. Il ruolo della

¹⁵⁴Cfr., Sam Hunter, *Robert Rauschenberg*, ed. Polígrafa, Barcellona 1999, p. 13: "... his - Rauschenberg - works continue to bridge the gap between action painting and pop art as well the seminal gap between art and life which he has so compellingly staked out for himself".

¹⁵⁵ Dice Rauschenberg: "la mia sola intenzione è mettere a confronto la gente con la sua esistenza quotidiana. E di fargliela osservare da una visuale differente, come fosse la prima volta", in G. Serafini, *Rauschenberg*, Giunti ed., Milano 2004.

¹⁵⁶ Sam Hunter, *op. cit.*, p.44.

cornice, che è quello di unire e dividere il lavoro artistico allo stesso tempo, è inglobato nel concetto di limite. Quest'ultimo, ora cornice dell'opera, separa il lavoro d'arte racchiudendolo nel suo sistema artistico, ma al tempo stesso stimola l'opera d'arte ad avviare una relazione con l'ambiente circostante. In altre parole, le opere d'arte sono in relazione con l'ambiente, entrano in contatto con l'osservatore, però si manifestano nella loro unità come opere d'arte che appartengono al mondo pittorico. Si è capito come il significato del limite, inserito all'interno del linguaggio del lavoro artistico, coincida perfettamente con il ruolo della cornice che è quello sia di isolare in sé il lavoro che di inserire l'opera d'arte nello spazio d'esposizione.¹⁵⁷

Una componente importante presente nei lavori di Robert Rauschenberg, come in quelli di Jasper Johns,¹⁵⁸ è l'ironia.¹⁵⁹ Nella sua opera, *Trophy III* del 1961 (fig. 330), Rauschenberg ironizza sulla pittura tradizionale adoperando proprio la struttura di una cornice. Nell'opera compare un'enorme cornice a edicola quattrocentesca, dalle dimensioni di una porta. Fin dal primo sguardo si capisce che la cornice gioca un ruolo importante nell'organizzazione dell'opera combinata. Tendenzialmente, quando si è di fronte a un dipinto ci si concentra sulla tela che la cornice racchiude e, molto spesso capita, addirittura, che la cornice non venga neanche presa in considerazione dall'osservatore. Dinnanzi a questo lavoro di Rauschenberg, invece, lo spettatore per prima cosa osserva la cornice. Inoltre si nota come sia proprio la cornice a gestire e a tenere salda la posizione degli oggetti nell'opera. La cornice è diventata in questo lavoro il tema principale e le cose, in essa custodite, sono a lei subordinate. Si assiste a un capovolgimento di ciò che solitamente accade stando davanti a un dipinto tradizionale. Di fronte a un'opera conforme alla tradizione si rivolge per prima cosa l'interesse alla tela e, successivamente, si guarda distrattamente la cornice; contrariamente, davanti a *Trophy III* si osserva, inizialmente, la cornice con attenzione e curiosità e poi, in un secondo tempo, l'osservazione cade sugli oggetti

¹⁵⁷ Cfr., Georg Simmel, *La cornice del quadro*, in *I Percorsi delle forme. I testi e le teorie*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Mondadori, Milano 1997, pp. 208-217.

¹⁵⁸ Cfr., Joachim Pissarro, *Cézanne/Pissarro, Johns/Rauschenberg*, Cambridge University Press, New York 2006.

¹⁵⁹ Sam Hunter, *op. cit.*, p. 10, p. 46.

posti al suo interno. La cornice, dunque, è l'elemento portante di tutta la composizione. Al suo interno sono stati posizionati una serie di oggetti: "la scala, la grossa tela metallica, ricordo martoriato dell'antica tela".¹⁶⁰ Tra tutti gli oggetti presenti nel combine-painting gioca un ruolo importantissimo il pezzo di stoffa agganciato alla rete di ferro. Il lembo non si mantiene all'interno della sagoma della cornice, ma esce all'esterno e va ad avvolgere il lato verticale sinistro della cornice ricadendo, alla fine, annodato davanti, verso il centro.

Il significato e la sistemazione di questo pezzo di stoffa nell'opera vanno intesi in senso metaforico. Iniziamo col dire che la stoffa interpreta il ruolo della tela. Si usa la stoffa per alludere alla tradizione pittorica che consiste, appunto, nel dipingere su una tela spiegata. La tela è diventata stoffa, ha perso la sua forma di superficie piana, in un certo senso la sua forma bidimensionale. La stoffa, ora, ha preso il posto della tela, e mette in evidenza le sue nuove caratteristiche: la morbidezza e il volume. La morbidezza in quanto si presenta dall'aspetto molle; il volume perché lungo la sua lunghezza ci sono dei nodi e questi creano il senso del volume, della tridimensionalità. Ecco, si potrebbe dire, che Rauschenberg usi la stoffa per indicare sia la modernità dei suoi lavori combinati, che la superiorità di questi rispetto alla tradizione artistica. Nel passato la tela presenta dipinti che, pur ingannando con l'artificio prospettico, mantengono caratteristiche bidimensionali, al contrario i suoi combine-paintings sono opere volumetriche e tratte dalla oggettività della vita reale.¹⁶¹ Ritornando al pezzo di stoffa, che fuoriesce dall'interno della cornice, va notato che la striscia di tessuto risalta proprio perché è in tale posizione e per lo stesso motivo essa mette in risalto maggiormente anche la cornice. Il pezzo di tessuto, fuoriuscendo dalla cornice, entra in rapporto con la realtà circostante invitando al dialogo. Il confronto suggerito non è solo tra realtà contemporanee, ovvero, il lavoro artistico e la realtà limitrofa all'opera, ma anche tra il combine-painting e la tradizione pittorica.

¹⁶⁰ AA.VV., *Il limite svelato*, a cura di G. Celant, Mole Antonelliana, Torino luglio-ottobre 1981, Electa, Milano 1981, p. 98.

¹⁶¹ Cfr., *Rauschenberg/Anagrams*, a cura G.Dorfles, di Milano 1998: "Rauschenberg ha la capacità di trasformare in opere personalissime tutto quanto viene offrendo il panorama naturale e artificiale, figurativo e oggettuale dei nostri giorni".

Infatti la stoffa, proprio perché fuoriesce, stimola a fare dei confronti con la funzione svolta da una cornice rinascimentale rispetto al suo dipinto. Nel XVI secolo¹⁶² venivano adoperate cornici dalla sagoma molto elaborata. La scelta degli elementi decorativi e della forma delle cornici serviva per echeggiare, in piccolo, l'architettura esterna delle chiese dove venivano esposti i dipinti sacri. Tale scelta era effettuata per abbellire la chiesa, e per conferire maestà alle immagini sacre. Nonostante l'alto senso decorativo e l'eccellente lavoro d'intaglio, le cornici rinascimentali avevano solo la funzione di contenere il lavoro artistico. Rauschenberg usa una cornice tradizionale, ma per dare a questa un ruolo da protagonista nel lavoro artistico e non al margine della rappresentazione come avveniva in passato.

Ora, alla luce di tutte queste osservazioni, si comprende che la scelta di Rauschenberg di usare una sagoma di cornice classicheggiante, non è casuale. Scegliendo questa cornice l'artista si mette in relazione con la tradizione dell'arte. L'uso che Rauschenberg fa della cornice in *Trophy III*, gli consente di confrontarsi con il passato dell'arte. Forse egli considera anche i suoi lavori artistici superiori alla produzione antica.¹⁶³

Un'altra riflessione da fare, riguarda gli oggetti collocati dentro la cornice. Osservandoli si capisce che questi non sono del tutto prodotti estranei al processo di elaborazione di una creazione artistica. Introdurre oggetti coerentemente selezionati in sintonia con il campo dell'arte, e in questo caso esso è rappresentato con grande evidenza dalla cornice, è un procedimento però insolito rispetto al processo creativo generalmente adoperato da Rauschenberg. Infatti, nella maggior parte dei combine-paintings Rauschenberg raccoglie insieme oggetti che non hanno nessuna affinità tra di loro. I combine-paintings appaiono sempre come un luogo di confronto tra oggetti molto diversi tra di loro. L'incontro tra le cose è spesso violento, proprio perché emerge evidente l'estraneità tra gli oggetti. Questa volta, invece, nella cornice sono visibili dei materiali che hanno delle affinità con il processo pittorico. Questo

¹⁶² Cfr., A. Di Curzio, *La cornice. Margine di uno spazio indefinito*, Prospettiva ed., Roma 2001, pp. 102-104.

¹⁶³ Cfr., A. Boatto, *Pop Art in U.S.A.*, Lerici ed., Milano 1967, p. 246.

apparente contrasto, determinato dalla coerenza, è la fonte dell'ironia coagulata nell'opera. L'ironia in essa, infatti, è costituita proprio dall'affinità tra gli elementi che la compongono. Concludendo la nostra analisi e riassumendo il discorso, è chiaro che la cornice di *Trophy III*, dalle enormi dimensioni, ricorda l'immagine della porta e, di conseguenza, la sua funzione. Legata alla porta,¹⁶⁴ dunque, la cornice si richiama anche al concetto di passaggio da una parte all'altra. Come la porta, la cornice¹⁶⁵ dell'opera analizzata mantiene il suo ruolo di struttura che chiude e che apre: chiude, ovvero racchiude al suo interno il combine-painting, e apre l'opera verso il suo esterno mettendo in relazione il lavoro artistico con l'ambiente e l'osservatore. Si potrebbe dire che quest'ultima funziona come indicatore "di «trapasso» dalla pittura antica bidimensionale alla concezione tridimensionale maturata dal lavoro di Rauschenberg".¹⁶⁶ Come ha osservato Germano Celant, in una scheda dedicata all'opera di Rauschenberg, ora "il portale – ovvero la cornice – concepito per un uso diverso da quello artistico, è tautologicamente utilizzato dall'artista americano come supporto-limite del combine-painting".¹⁶⁷ E se è vero, per dirla con Deleuze e Guattari, che "il gesto del pittore non resta mai nella cornice, esce dalla cornice, non comincia da lì",¹⁶⁸ per Rauschenberg, invece, il gesto, che diventa pensiero, esce sì dalla cornice, ma vi rimane anche per manifestare interamante la sua idea artistica.

Anche gli artisti della Pop Art usano la cornice in senso ironico per concretizzare i loro pensieri pittorici, come ad esempio Roy Lichtenstein.

¹⁶⁴ Cfr., Marco Braghi, *Porta Multifrons*, ed. Sellerio, Palermo 1992.

¹⁶⁵ Hegel nella sua *Estetica* parla della cornice come di una porta aperta attraverso la quale l'uomo fa il suo ingresso nel mondo: "I grandi ritratti, quando ci stanno dinanzi in piena vitalità ad opera di tutti i mezzi dell'arte, possiedono in questa *pienezza* stessa dell'esistenza quel che li fa uscire, li fa oltrepassare la loro cornice. Nei ritratti di van Dyck, per. es., la cornice specialmente quando la figura non è interamante di fronte, ma è un po' girata mi è parsa come la porta del mondo in cui l'uomo fa il suo ingresso". G.W.F. Hegel, *Estetica*, Einaudi, Torino 1976, vol. II, p. 950.

¹⁶⁶ AA.VV., *op. cit.*, , p. 98.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 98.

¹⁶⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia*, Einaudi, Torino 1991, p. 195.

3.7 ROY LICHTENSTEIN: LA PITTURA CHE DIVETA FUMETTO, LA CORNICE CHE DIVENTA CONTORNO

Se esiste nell'immaginario collettivo un modello dell'artista pop questo è rappresentato molto bene da Roy Lichtenstein. Il linguaggio artistico adoperato da Lichtenstein si serve dei codici propri del fumetto. Il fumetto stesso è un linguaggio narrativo costituito da una sequenza di disegni racchiusi all'interno di strisce orizzontali conosciute anche con la definizione di *strips*. All'interno dei riquadri, oltre che essere inseriti i vari personaggi della storia, sono introdotti anche dei dialoghi, frasi o semplici concetti verbali. È possibile, infatti, seguire le conversazioni tra i protagonisti delle storie leggendo le frasi scritte all'interno delle nuvolette (*ballons*) che escono o dalla bocca di chi parla o dalla testa del personaggio indicando il pensiero dell'attore. Roy Lichtenstein fece proprio questo sistema di comunicazione e scelse, intorno al 1961, di trasferire delle sequenze di fumetti sulle sue tele.¹⁶⁹ A differenza dei fumetti, però, le opere di Lichtenstein si distinguono per due motivi principalmente. Prima di tutto per le dimensioni. Le tele scelte da Lichtenstein sono spesso di notevole dimensione a differenza delle ridotte misure del fumetto. In secondo luogo, l'osservatore non riesce a comprendere a pieno la storia del fumetto/opera d'arte di Lichtenstein. Risulta difficile, infatti, comprendere le vicende vissute dai protagonisti delle tele, poiché l'artista americano estrapola dai fumetti solo alcune sequenze delle storie. Perdendo la loro unità di "letteratura disegnata", le immagini delle tele appaiono prive di una narrazione in grado di fare partecipe fino in fondo lo spettatore. Nel fumetto, invece, il lettore ha a disposizione una serie di riquadri sequenziali che, seguiti nella lettura, lo

¹⁶⁹ A tal proposito ricorda Lichtenstein in un'intervista rilasciata a Glaser come ebbe l'idea di servirsi del fumetto per realizzare i suoi lavori: "Mi venne in mente di disegnare una di queste carte di gomma da masticare, così com'era, ingrandendola, semplicemente per vedere come sarebbe diventata. Oggi penso che, inizialmente, mi sentissi un semplice osservatore, non tanto un pittore; ma quando il quadro era quasi terminato, cominciai ad interessarmi in quanto quadro. Ricominciai quindi a dedicarmi a quello che consideravo lavoro «serio», poiché questo mi sembrava eccessivo per me. A poco a poco mi resi conto che quest'esperienza aveva esercitato su di me un effetto maggiore di quel che avessi pensato ed inoltre possedeva un proprio valore", in J. Hendrickson, *Lichtenstein*, Taschen ed., Köln 2005, pp. 19-20.

coinvolgono nella storia. Il lettore comprendendo la trama è anche in grado di ‘dominarla’ concettualmente. Vale a dire che colui che legge, tenendo a mente la narrazione, riesce bene a gestire le emozioni dei protagonisti dei *comics* considerando, ovviamente, il suo variabile indice di coinvolgimento nella storia. Un osservatore delle opere di Lichtenstein, al contrario, si trova in una situazione psicologica diversa. Egli, infatti, pur riconoscendo nelle tele il linguaggio dei fumetti, considera le immagini poco rassicuranti, poiché non è a conoscenza dell’intera narrazione.¹⁷⁰ L’intento che Lichtenstein vuole raggiungere, adoperando i fumetti per i suoi dipinti e trasformando tutto ciò che vede intorno a sé come se diventasse un fumetto, è di ironizzare¹⁷¹ sulla realtà circostante. Per far apparire i suoi dipinti più somiglianti ai fumetti, l’artista addirittura adopera una particolare tecnica, il reticolato puntinato. Attraverso questo metodo il pittore, oltre che condurre verso l’astrazione il linguaggio pittorico, rendere più impersonali¹⁷² le sue opere e, dunque, più vicine allo stile della narrazione fumettistica. Osservando un fumetto su qualsiasi rivista si nota subito come sia indispensabile al linguaggio narrativo il riquadro a forma rettangolare, o dalla figura geometrica affine, per contenere e presentare la storia. In un certo senso, si può dire che ogni scena di fumetto è contenuta all’interno di una cornice. Quest’ultima va considerata come semplice struttura contenitiva della scena, ovvero il contorno della narrazione figurativa. Le linee di demarcazione chiudono ogni sequenza dei *comics*. Questa presentazione grafica adoperata nei fumetti viene ripresa anche dal pittore e riproposta nei suoi dipinti. Infatti, osservando le opere di Lichtenstein si nota come in esse compare la cornice/contorno. Il contorno delle scene artistiche è un elemento formale, dunque, valutato nell’organizzazione delle opere dal pittore.

¹⁷⁰ A tale proposito afferma Lichtenstein: “più che raccontare una storia io mi curo di rappresentare i mezzi usati per farlo. I miei fumetti non raccontano realmente una storia, non ne danno neppure un frammento. Non so cosa accade prima o dopo l’immagine che rappresento. Le ragioni della disperazione delle eroine che rappresento in procinto di piangere mi sfuggono”, in *Pop Art. Interviste di Raphaël Sorin*, a cura di Elio Grazioli, Abscondita, Milano 2007, p. 20.

¹⁷¹ Dice Lichtenstein: “osservando la mia opera, difficilmente si potrebbe pensare che non sia satirica”, in J. Hendrickson, *op. cit.*, p. 49.

¹⁷² Cfr., J. Hendrickson, *op. cit.*, p. 46: “I punti del retino, grossi o piccoli che siano, sono privi d’espressione e non rivelano nessun elemento della personalità dell’artista”.

L'artista in un'intervista rilasciata nel gennaio del 1968 a Raphaël Sorin commenta una domanda ricevuta dal giornalista dicendo che: "nell'arte classica il contorno e il fatto di raccontare una storia sono dominanti. Effettivamente queste preoccupazioni si trovano nella mia pittura".¹⁷³ Ciò vuol dire che l'artista si occupa sia di raccontare una storia nei suoi dipinti, quanto di provvedere di inserire un contorno alle scene selezionate. Ritornando al percorso della nostra ricerca, va detto che valutare il problema del contorno di un'opera significa, in definitiva, occuparsi della cornice. Le *strips* di Lichtenstein, come fumetti, di conseguenza, sono racchiuse all'interno di marcate linee nere.

Capita spesso, inoltre, di vedere i dipinti/fumetto, a loro volta, inseriti all'interno di cornici. Le cornici scelte per le tele/fumetto sono di legno naturale e di minimo spessore (figg. 331, 332, 333). Le cornici che appaiono intorno a questi lavori hanno il compito di racchiudere la rappresentazione senza, però, mettere in evidenza la loro presenza. In altre parole, la cornice risulta più che un contenitore, un semplice contorno all'immagine pittorica. Considerato il linguaggio fumettistico dei soggetti delle tele, la cornice si presenta nelle vesti di linea esterna perimetrale che chiude la scena irreali. Il linguaggio fumettistico già risulta un'espressione comunicativa chiusa in se stessa e la cornice, dunque, non può avere un ingombro fisico significativo, poiché le immagini in prima persona si inseriscono in autonomia nel loro mondo di decifrazione che è separato dal contesto reale. Lichtenstein coerentemente, dunque, allo stile pittorico adoperato e al valore della cornice si serve di semplici strutture lineari per creare dei contorni alle sue *strips*. Come le vignette dei fumetti vengono racchiuse in linee di demarcazione, allo stesso modo il pittore circonda le sue tele/*comics* in cornici/contorni. Le immagini, come i fumetti, risultano compatte e compatte all'interno delle cornici/contorni. La cornice/contorno, pur nelle sue ridotte dimensioni, serve a mettere in evidenza la netta separazione tra le immagini pittoriche e il mondo reale. Il ruolo della cornice, dunque, di

¹⁷³ *Pop Art. Interviste di Raphaël Sorin* a cura di Elio Grazioli, Abscondita, Milano 2007, p. 20.

separare il contenuto pittorico dalla realtà circostante è mantenuto e, in più, è in perfetta sincronia con l'idea che il pittore aveva riguardo alla sua arte. Lichtenstein considera la sua produzione lontana dal mondo della realtà e ce lo ricorda in una dichiarazione: "...non sono sicuro del tipo di messaggio sociale contenuto nella mia arte, ammesso che ve ne sia uno. A dire il vero io non intendo trasmetterne alcuno. Non mi interessa una tematica che insegni qualcosa alla gente, o cerchi, in qualche modo, di migliorare la nostra società".¹⁷⁴

Alla luce di queste affermazioni è normale chiedersi, allora, di cosa parla la pittura di Lichtenstein secondo Lichtenstein? La risposta è semplice, la pittura dell'artista americano tratta di pittura: "tutta la mia arte riguarda in qualche modo altre forme d'arte, anche se per altre forme d'arte si intendono i fumetti".¹⁷⁵ Avviandosi alla conclusione, possiamo dire che il pittore statunitense si serve del linguaggio dei fumetti perché lo considera, a ragione, un linguaggio artistico, e tramite il suo impiego riesce sempre a parlare di arte. Osservando con maggiore attenzione i soggetti che adopera Lichtenstein si scopre curiosamente che l'artista porta all'attenzione dell'osservatore sempre i problemi dell'arte. I problemi del settore dell'arte sono tutti quei problemi inerenti al modo di rappresentare un'immagine, come ad esempio: la bidimensionalità; la scelta dei soggetti; la falsità delle immagini rappresentate; le tecniche di esecuzione; il quadro come oggetto d'arredo, e *last but not least* la cornice. Il pittore per parlare dei problemi dell'arte escogita un metodo ed è quello di inserire nei suoi dipinti altri quadri. Quest'operazione permette all'artista di indirizzare gli osservatori verso i problemi del modo pittorico, infatti, si ricorda che "nessun soggetto pittorico solleva tanti problemi riguardo alla realtà, quanto un quadro dipinto in un quadro".¹⁷⁶ Si possono fare una varietà di esempi di opere in cui Lichtenstein inserisce le immagini di quadri sollevando, così, svariate osservazioni.

¹⁷⁴ J. Hendrickson, *op. cit.*, p. 49.

¹⁷⁵ *Ivi.*, p. 1.

¹⁷⁶ Cfr., J. Hendrickson, *op. cit.*, p. 88.

Si prendano in riferimento le (figg. 334, 335, 336, 337, 338). In tutte queste riproduzioni compaiono dei quadri con cornice inseriti in diversi ambienti. Tutti i quadri dipinti hanno una cornice, a volte dalla sagoma elaborata e altre dal profilo semplice. Tuttavia non si vedono nei dipinti dei quadri privi di cornice. Possiamo dedurre che per Lichtenstein l'arte si può sintetizzare in un'immagine di un quadro, più o meno figurativo, ma incorniciato. La cornice risulta quell'elemento che caratterizza il dipinto, o lo specchio, e che è necessario per completare l'archetipo immaginario dell'idea di quadro e, quindi, di arte. L'ironia del messaggio artistico di Lichtenstein è il motore principale di tutta la sua produzione.

E ancora più ironico diventa il suo giudizio sull'arte quando sceglie di rappresentare delle immagini di tele rivoltate (figg. 339, 340, 341, 342). Girando la tela allo spettatore l'artista stimola riflessioni sia sulla verità/falsità della rappresentazione pittorica, sia sul processo di creazione, quanto sui materiali adoperati. Un'operazione sarcastica, dunque, e pungente al tempo stesso che si rivolge al pubblico presentando l'arte come mezzo di rappresentazione della realtà, ma che, diventando rappresentazione pittorica, diventa falsa e ingannevole.

In altre parole, dare visibilità alla struttura della tela vuol dire sia mettere in evidenza la componente tecnica del mestiere dell'artista, quanto, dunque, disilludere il fruitore dall'incanto pittorico. Ragionando su queste immagini curiose, si può azzardare dicendo che rappresentare il retro del dipinto come soggetto pittorico è un'operazione molto affine a quella di inserire una cornice intorno a un quadro. La cornice, come detto già in altre occasioni, ha il compito di creare un distacco tra la realtà circostante e l'illusione pittorica offerta nella tela. Lo spettatore guardando un dipinto e percependo la cornice riesce a collocare separatamente il mondo fittizio presente nel quadro dalla sua realtà. La cornice è una componente del quadro ma, al tempo stesso, essa non fa parte della rappresentazione. La cornice è, dunque, un elemento situato al confine tra il quadro e il mondo reale. Inoltre, questa non risulta del tutto estranea al dipinto e al mondo reale pur non appartenendo pienamente a nessuno dei due contesti. In definitiva, va detto

che osservare e percepire l'esistenza concettuale della cornice equivale a rendersi conto della realtà del mondo e, al tempo stesso, della finzione pittorica. Ora, i telai girati proposti da Lichtenstein riescono a portare l'osservatore alle stesse deduzioni. Rappresentare il retro del quadro è una scelta che consente all'artista di dare al fruitore immediatamente la dimensione reale del dipinto come struttura e, dunque, come costruzione illusoria di qualsiasi scena pittorica contenuta sul verso della tela. Lo spettatore, privo di illusioni, è consapevole che il mondo pittorico è un linguaggio basato su scelte tecniche e abilità di esecuzione e riesce, senza difficoltà, a separare la sua dimensione reale da quella visibile in un quadro. Il telaio, dunque, ingloba il ruolo della cornice di separatore tra il mondo pittorico e quello circostante. Il pittore americano ha girato il dipinto come si rivoltano le monete e ha messo in evidenza l'esistenza di due facciate: la realtà e l'inganno. Le facciate della medaglia sono l'una dietro l'altra e l'una opposta all'altra. Allo stesso modo, il quadro presenta due facciate opposte ma vicine, infatti, dietro ad ogni dipinto, in cui si può trovare rappresentato qualsiasi soggetto, c'è sempre la struttura del telaio che è nascosta, però, all'occhio dell'osservatore.

In altre parole, come una medaglia, le due facciate del quadro sono: il dipinto e il telaio, ovvero il mondo illusorio rappresentato sul dipinto e il mondo reale caratterizzato dalla struttura del telaio. Le due parti opposte sono molto diverse tra di loro, ma definiscono, paradossalmente,¹⁷⁷ l'essenza dell'arte costituita, cioè, da una dose di realtà e una di illusione. La pittura, infatti, si serve di materiali reali per creare immagini false. Si può continuare la riflessione iniziata osservando le immagini di Lichtenstein e arrivare a pensare a come, in definitiva, l'essere sia diverso dall'apparire, a come l'essere umano sia composto da materia e spirito, ecc.. Ecco che, alla luce di questo ragionamento, si può affermare che il ruolo della cornice è, in un certo senso, rappresentato anche dalla raffigurazione di un telaio girato. Ovviamente, l'operazione che svolge la cornice è ancora più particolare rispetto a quella del telaio girato. Infatti, la cornice si presenta sullo stesso piano visivo del quadro e deve definire il suo ruolo tra i due elementi rivali: il

¹⁷⁷ Cfr., Victor I. Stoichita, *Il quadro voltato*, in *L'invenzione del quadro*, Saggiatore ed., Milano 1998.

dipinto e la parete.¹⁷⁸ Affiancando due mondi opposti, dunque, la cornice cerca di mediare tra di loro attraverso un'operazione di separazione e di unione.¹⁷⁹ Al contrario, il telaio girato proietta il discorso in un'altra dimensione e induce a pensare ad un'altra realtà lontana, ma non distante, dalla tela dipinta. Sovvertendo la logica di presentare un quadro sul davanti, Lichtenstein ci ha proposto un telaio capovolto portando la nostra attenzione sempre, però, sul linguaggio dell'Arte.

Un'altra osservazione va fatta riguardo a un dipinto, *Lui*, realizzato nel 1964 (fig. 343). Il quadro offre l'immagine di un dipinto nel dipinto. Il dipinto raffigura l'immagine di un uomo dentro una cornice. All'esterno della cornice compaiono due mani di donna che sorreggono il piccolo ritratto. Quest'ultima azione è la scena di un altro dipinto. Sembra di stare di fronte alle matrioske russe dove una scatola a forma di bambola ne contiene un'altra più piccola e via dicendo. In questo caso, però, si tratta di quadri. Il quadro *seme*¹⁸⁰ è rappresentato dalla foto dell'uomo incorniciata e il quadro *madre* è l'azione delle mani che sorreggono il ritratto maschile. Lo scopo di questo dipinto è quello di far percepire allo spettatore l'arte come un oggetto concreto, reale. Difatti, la cornice che contiene il ritratto dell'uomo e che è trattenuta dalle mani propone al fruitore l'immagine di una pittura oggetto. Le mani, inoltre, sembrano ridimensionare l'importanza del soggetto ritratto trasformandolo in un oggetto, in definitiva, si potrebbe trattare di una foto incorniciata che viene spostata, o gettata o sostituita. Nella storia dell'arte la raffigurazione di un ritratto è sempre stata un atto di potere, solitamente richiesto da un committente facoltoso. Con questo dipinto, invece, Lichtenstein ci invita a focalizzare la nostra attenzione sul gesto compiuto dalla donna e a dedurre da questo svariati significati come, ad esempio che: l'arte è raffigurabile come un dipinto incorniciato e, per tale motivo, va intesa come un oggetto; e, inoltre, che l'arte ha a che fare con la vita, ma non la rappresenta veramente

¹⁷⁸ Cfr., Angela Di Curzio, *op. cit.*, p. 80.

¹⁷⁹ Cfr., Georg Simmel, *La cornice del quadro*, in *I Percorsi delle forme. I testi e le teorie*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Mondadori, Milano 1997, pp. 208-217.

¹⁸⁰ La Matrioska russa è il termine con cui si definisce l'insieme di bambole di legno (otto pezzi) che si innestano l'una all'interno dell'altra a gradazione. Le otto bambole rappresentano, in ordine di grandezza, una madre, una ragazza, un ragazzo, una bambina ecc, fino all'ultima bambolina che raffigura un neonato in fasce. Ogni pezzo si suddivide in due parti ed è vuoto al suo interno ad eccezione dell'ultimo che si chiama *seme*. La prima scatola che contiene tutte le altre bambole si chiama *madre*.

se non attraverso una ricostruzione falsa, dunque, il linguaggio finto e astratto del fumetto è uno strumento ideale da adoperare in pittura. Nuovamente il discorso, partito dall'osservazione della cornice, ritorna a concentrarsi sul concetto di Arte.

Curioso e degno di interesse è anche un altro dipinto, *Nudes in Mirror*, realizzato nel 1994 (fig. 344). Nel quadro si vedono due donne nude riflesse in uno specchio. Il vero soggetto dell'opera pittorica, però, è rappresentato dalla raffigurazione di uno specchio incorniciato che sembra appeso su di una parete tinta di giallo. Riusciamo a capire che le donne che vediamo nella cornice sono delle effimere immagini riflesse su di una superficie specchiante in quanto esse sono attraversate da svariate bande oblique. Queste ultime sono i tipici effetti prodotti ogni qualvolta uno specchio viene colpito da una fonte luminosa. Scegliendo di dipingere uno specchio che riflette dei soggetti, l'artista invita a riflettere, con il pensiero!, sull'inconsistenza della pittura. Lo specchio è uno strumento adoperato fin dall'antichità molto spesso dai pittori per “confrontare l'immagine riflessa dalla realtà con quella dipinta dal pittore direttamente dal vero e così correggere eventuali errori”.¹⁸¹ In questo caso, Lichtenstein non usa lo specchio come strumento per realizzare il dipinto, ma lo sceglie come soggetto pittorico. Il suo intento è quello di invitare lo spettatore a pensare che la pittura, come lo specchio, rappresenta qualcosa di inesistente. È da notare, che è la cornice intorno allo specchio a creare il *trait d'union* tra lo specchio stesso, dunque, l'effimero e il suo alter ego in pittura, ovvero il dipinto.

In conclusione, possiamo dire che Lichtenstein, adoperando la cornice in vari modi nei suoi quadri, riesce sempre a mettere in evidenza ironicamente la sua considerazione dell'Arte.

Anche in Italia durante negli anni sessanta ci sono stati alcuni pittori che hanno adoperato la cornice per rafforzare la loro idea di Arte.

¹⁸¹ *Ad vocem Specchio* in Luigi Grassi, Mario Pepe, *Dizionario di Arte*, Utet, Torino 1995.

3.8 I PRIMI ANNI SESSANTA: LE NUOVE SOLUZIONI FORMALI DI LUCIO FONTANA

Quasi contemporaneamente alle ricerche pittoriche degli americani Robert Rauschenberg, Jasper Johns e Roy Lichtenstein, in Italia, sia a Roma che a Milano, troviamo sulla scena artistica diversi artisti¹⁸² che propongono nuovi linguaggi pittorici. Uno di questi, nel capoluogo lombardo, è Lucio Fontana. A partire dal 1958 Fontana comincia a produrre il suo primo ciclo di dipinti incentrati “sullo sfondamento della superficie attraverso la fenditura – il taglio – della tela”.¹⁸³ Gli interventi di Fontana sulla tela consistono in delle *aggressioni* lungamente meditate¹⁸⁴ rivolte alla superficie pittorica. Il risultato finale, come già noto, consiste in tele colorate uniformemente in varie tinte che presentano sulla superficie uno o più tagli di varie dimensioni. L’azione di squarciare la tela con il rasoio per creare dei tagli o di perforare con un punteruolo il tessuto pittorico per ottenere dei buchi sono gesti che, secondo l’artista, permettono all’opera di uscire dalla sua dimensione puramente pittorica, dunque, materiale e mortale e di diventare immortale, eterna.¹⁸⁵

È indubbio che il pittore propone un nuovo modo di fare arte che trascende sia i materiali tradizionalmente usati per dipingere che i canoni abituali¹⁸⁶ adoperati per considerare una superficie coperta da colori un quadro.¹⁸⁷ Per dare visibilità al suo pensiero l’artista non usa più

¹⁸² A Roma negli anni sessanta sono attivi vari artisti come Mario Schifano, Tano Festa o Franco Angeli. A Milano, oltre a Lucio Fontana, troviamo operativi anche Enrico Castellani e Piero Manzoni.

¹⁸³ Anna Costantini, *Minimal Art, Systemic Painting*, in Germano Celant, *Un folle amore. La collezione Luigi e Peppino Agrati*, Skira ed., Milano 2002, p. 140.

¹⁸⁴ Fontana parlando con Ugo Mulas, fotografo che riprese l’artista durante l’esecuzione di tagli e buchi, commenta il suo processo creativo dicendo: “se mi riprendi mentre faccio un quadro di buchi dopo un po’ non avverto più la tua presenza e il mio lavoro procede tranquillo, ma non potrei fare uno di questi grandi tagli mentre qualcun si muove intorno a me. Sento che se faccio un taglio, così, tanto per fare la foto, sicuramente non viene... magari, potrebbe anche riuscire, ma non mi va di far questa cosa alla presenza di un fotografo, o di chiunque altro. Ho bisogno di molta concentrazione. Cioè non è che entro in studio, mi tolgo la giacca, e trac! faccio tre o quattro tagli. No, a volte, la tela, la lascio lì appesa per delle settimane prima di essere sicuro di cosa ne farò, e solo quando mi sento sicuro, parto, ed è raro che sciupi una tela; devo proprio sentirmi in forma per fare queste cose”, in Lucio Fontana, *Concetti spaziali*, Centro iniziative culturali, Pordenone 1979.

¹⁸⁵ “L’arte è eterna, ma non può essere immortale. È eterna in quanto un suo gesto, come qualunque altro gesto compiuto, non può continuare a permanere nello spirito dell’uomo come razza perpetuata. [...] Rimarrà eterna come gesto, ma morrà come materia”: Lucio Fontana, *Concetti spaziali*, a cura di Paolo Fossati, Einaudi, Torino 1970, p. 129.

¹⁸⁶ Cfr., M. Gale, R. Miracco, *Oltre la pittura. Burri, Fontana, Manzoni*, Mazzotta ed., Milano 2005, p. 94.

¹⁸⁷ Cfr., Renato Barilli, *Storia dell’Arte Contemporanea in Italia*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, pp. 379-340.

solo i pennelli per dipingere, ma si serve, appunto, anche di altri arnesi indubbiamente insoliti per un pittore, come rasoi, taglierini, punteruoli. La tela non viene più avvertita come una superficie da colorare, ovvero, come un supporto da utilizzare per svilupparvi una fantasia che darebbe visibilità a un soggetto astratto o figurativo. Al contrario, per Fontana il tessuto pittorico è un oggetto fisico, una materia autonoma con la quale l'artista entra in relazione¹⁸⁸ attraverso il gesto del taglio. Il pittore si scaglia sulla tela quasi con l'intenzione di distruggere quell'entità fisica che gli si propone davanti, ed è, invece, proprio con quel gesto che l'artista costruisce¹⁸⁹ il linguaggio della sua opera d'arte.¹⁹⁰ La tela non è più considerata un "luogo di proiezione delle tensioni e dell'ispirazione dell'artista, così com'era per l'Action Painting e l'Informale",¹⁹¹ ma, ora, essa viene percepita come uno spazio indipendente, autonomo, dove l'uso del colore e del segno sono subordinati all'opera d'arte intesa come valore assoluto "di un'esistenza in sé".¹⁹²

Come è ben noto, i tagli di Fontana sulla tela aprono una serie di considerazioni come, ad esempio, un dibattito sulla bidimensionalità offerta dalla superficie del tessuto pittorico; sul vuoto che si intravede al di là del taglio e, più in generale, sulla relazione che nasce tra l'opera

¹⁸⁸ Cfr. Lara Vinca Masini, *Lo spazio – oltre*, in "NAC", Milano 1970, n.° 31, p. 12: "La tela, su cui l'artista interviene, non è più dunque una superficie, ma una materia, come la terracotta, o la lamina di ferro".

¹⁸⁹ Dice Fontana: "Tutti han creduto che io volessi distruggere: ma non è vero, io ho costruito, non distrutto, è lì la cosa", Enrico Crispolti, *Lucio Fontana*, vol. I, La Connaissance, Bruxelles 1974, pp. 123-124.

¹⁹⁰ A tale proposito è bello leggere una pagina del libro di Alberto Moravia, *La noia* del 1960. Il protagonista del romanzo è un pittore che smette di dipingere con i colori e inizia a strappare la tela con dei coltelli. Ovviamente, il riferimento al modo di lavorare di Lucio Fontana è palese: "Ricordo benissimo come fu che cessai di dipingere. Una sera, dopo essere stato otto ore di seguito nel mio studio, quando dipingendo per cinque, dieci minuti e quando gettandomi sul divano e restandoci disteso, con gli occhi al soffitto, una o due ore; tutto ad un tratto, come per un'ispirazione finalmente autentica dopo tanti fiacchi conati, schiacciai l'ultima sigaretta nel portacenere colmo di mozziconi spenti, spiccai un salto dalla poltrona nella quale mi ero accasciato, afferrai un coltellino radente di cui mi servivo qualche volta per raschiare i colori e, a colpi ripetuti, trinciai la tela che stavo dipingendo e non fui contento finché non l'ebbi ridotta a brandelli. Poi tolsi da un angolo una tela pulita della stessa grandezza, gettai via la tela lacerata e misi quella nuova sul cavalletto. Subito dopo, però, mi accorsi che tutta la mia energia, come dire? creatrice, si era completamente scaricata in quel furioso e, in fondo, razionale gesto di distruzione. Avevo lavorato a quella tela durante gli ultimi mesi, senza tregua, con accanimento; lacerata a colpi di coltello equivaleva, in fondo, ad averla compiuta, forse in maniera negativa quanto ai risultati esteriori che del resto mi interessano poco, ma positivamente per quanto riguardava la mia ispirazione. Infatti: distruggere la tela voleva dire essere arrivato alla conclusione di un lungo discorso che tenevo con me stesso da chissà quanto tempo. Voleva dire aver messo finalmente il piede sul terreno solido. Così, la tela pulita che stava adesso sul cavalletto, non era semplicemente una qualsiasi tela non ancora adoperata, bensì proprio quella particolare tela che avevo messo sul cavalletto al termine di un lungo travaglio. Insomma, come pensai cercando di consolarmi del senso di catastrofe che mi stringeva alla gola, a partire da quella tela, simile, apparentemente, a tante altre tele ma per me carica di significati e di risultati, adesso potevo ricominciare daccapo, liberamente; quasi che quei dieci anni di pittura non fossero passati", A. Moravia, *La noia*, Bompiani, Milano 2007, pp. 5-6.

¹⁹¹ Anna Costantini, *op. cit.*, p. 140.

¹⁹² *Ibidem*.

d'arte e lo spazio circostante. Fontana in diverse occasioni ha sostenuto che il suo scopo principale era quello di rappresentare il vuoto, dunque l'infinito spaziale: "cerco di rappresentare il vuoto. [...] Io, nella mia professione di pittore, facendo un quadro con un taglio, non voglio fare un quadro: apro uno spazio, una dimensione nuova nell'orientamento delle arti contemporanee: la fine della scultura o di una tradizione della pittura nel senso del cavalletto; però è anche una dimensione nuova del cosmo".¹⁹³ Si sa che il parlare della spazialità di un'opera d'arte coinvolge la questione della cornice. È giusto chiedersi: quale cornice per l'energia dei tagli di Lucio Fontana? Quale cornice è stata usata dall'artista per queste sue opere?

Osservando da vicino una sua tela, si riesce molto bene a sentire il gesto con cui la superficie della tela è stata incisa. Senza ombra di dubbio tutta l'attenzione del fruitore è rivolta al taglio che troneggia sulla superficie del tessuto. Stare di fronte ad un'opera di Fontana vuol dire cogliere il vuoto che si materializza al di là del taglio. Lo scopo dell'artista, come già detto, è di condurre lo spettatore a un superamento della bidimensionalità¹⁹⁴ della tela, che gli consenta di entrare in rapporto con un nuovo spazio, che va concepito "come una somma di elementi fisici: colore, suono, movimento, tempo, spazio, la quale integri una unità fisico-psichica. Colore, l'elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo, il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio, sono le forme fondamentali dell'arte nuova, che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza. Tempo e spazio".¹⁹⁵ In altre parole, quando si osserva un quadro dell'artista, in verità, non si è del tutto convinti di essere di fronte a un dipinto, perché il lavoro per la sua complessità e unicità propone una considerazione estetica talmente nuova per cui "il quadro non è più quadro, la scultura non è più scultura, la pagina scritta esce dalla sua forma tipografica".¹⁹⁶

¹⁹³ Barbara Hess, *Fontana*, Taschen, Köln 2006, p. 8.

¹⁹⁴ Cfr., M. Gale, R. Miracco, *op. cit.*, p. 94: "Al livello più elementare il gesto dirompente di Fontana – il buco – è precisamente quello che sembra. Nei *buchi* e nei *tagli* l'artista apre una superficie piatta, infrangendo in questo modo sia fisicamente sia metaforicamente l'illusione cui artista e pubblico sono abituati per convezione. Rendendo insostenibile l'illusione della superficie, Fontana innesca un'illusione diversa. Bucare o tagliare scopre un "al di là" al quale l'azione (quella fisica, reale dell'artista, o quella di guardare del fruitore) è collegata".

¹⁹⁵ Lucio Fontana, *Concetti spaziali*, a cura di Paolo Fossati, Einaudi, Torino 1970, pp. 128-129.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 141.

Alla luce di questa idea d'arte, occorre pensare al ruolo della cornice. Questa, per sua natura, è un elemento che contiene l'oggetto artistico, in qualche modo essa racchiude lo spazio pittorico, ovvero, crea un confine marcando un perimetro. I lavori di Fontana invitano lo spettatore ad avvertire l'esistenza di un'altra dimensione che è collocata oltre la superficie materiale della tela stessa, dunque, è proprio per questo motivo che i tagli o i buchi dell'artista non sentono la necessità di essere custoditi all'interno di una cornice. Nonostante ciò, osservando la produzione di Fontana è possibile notare delle curiosità in merito all'uso della cornice,¹⁹⁷ come ad esempio se si osserva il dipinto, con cornice originale, *Attese* del 1961 (fig. 345). Il dipinto appare racchiuso all'interno di una cornice semplice, laccata rossa, la medesima tinta con la quale è colorata la tela tagliata. Vista separatamente al dipinto, la cornice appare come un oggetto dotato di una sua personale fisicità. Anche se si presenta priva di decorazioni, essa è costituita da uno spessore considerevole che le permette di imporsi rispetto a un ipotetico dipinto posto al suo interno. Inoltre, va tenuta presente la caratteristica del suo colore. Si tratta di un rosso brillante laccato. La tinta rossa conferisce alla cornice l'autorità di essere per il dipinto un limite vistoso, ingombrante e che certo non passa inosservato. Se la cornice, però, viene osservata e analizzata in rapporto al dipinto che contiene, questa cambia decisamente il suo ruolo. Da elemento eccentrico e principale diventa oggetto subordinato al dipinto. Il colore che la caratterizza, proprio perché è lo stesso che riveste tutta la superficie del tessuto, mimetizza la cornice e annienta il suo ruolo di isolatore. La cornice è esterna al linguaggio pittorico, ma, avendo le

¹⁹⁷ È risaputo che lo spazialismo di Lucio Fontana risente dei principi teorici proposti dai futuristi. Per quanto riguarda l'utilizzo della cornice, i futuristi non erano d'accordo sulla scelta di cornici che mettevano in risalto il loro ruolo di isolatori. Se si osservano dei dipinti di Balla, ad esempio, è facile notare come le cornici intorno ai dipinti sono sempre in sintonia con il dipinto che contengono. Questo vuol dire che la cornice per i futuristi non deve essere un oggetto autonomo al dipinto, non deve avere, cioè, una sua singola identità, un carattere. Al contrario, la cornice deve vivere in funzione del dipinto creando con questo uno scambio di energia. Boccioni nel manifesto ricorda che il compito del pittore futurista è quello di mettere lo spettatore al centro del dipinto ed è per tale motivo che il quadro perde la sua consistenza di oggetto racchiuso dentro una cornice che limiti, racchiudi la nuova energia pittorica: "Nel quadro, ubbidendo finora a leggi statiche e concependo gli oggetti definiti in un contorno chiuso, si è considerata la prospettiva come misurazione scientifica dell'apparenza. Questa concezione, puramente esterna e panoramica, allontana dalla pura sensazione in quanto questa ubbidisce a leggi che sono contrarie alla prospettiva comunemente intesa, la quale in pittura pura è un vero errore", in Umberto Boccioni, *Pittura e scultura futurista*, a cura di Zeno Birolli, Abscondita ed., Milano 2006, p. 120. Osservando l'opera di Fontana, *Attese* del 1961, possiamo notare che l'artista ha scelto di adoperare una cornice in stretta relazione con il dipinto proprio come facevano i futuristi.

medesime caratteristiche cromatiche presenti sulla tela, essa diventa dipendente dalla tela. Si tratta, in questo caso di una cornice e non di una *bordure*, ma si può usare la medesima definizione, e, quindi, si può dire che intorno al dipinto di Fontana compare una cornice *homomatérielle*.¹⁹⁸ Questa cornice è una cornice mimetica.¹⁹⁹ Essa non viene percepita come una struttura autonoma, indipendente rispetto al dipinto. È una cornice senza un *carattere*,²⁰⁰ ed è stata scelta proprio per consentire all'osservatore di concentrarsi sull'opera senza distogliere la sua attenzione per guardare o la cornice, o l'ambiente esterno al dipinto. Le opere di Fontana, infatti, più che entrare in rapporto con l'ambiente all'esterno dell'opera invitano lo spettatore a instaurare una relazione con lo spazio infinito contenuto dentro il quadro e visibile attraverso il taglio o il buco. In altre parole, Fontana, decidendo di inserire intorno ad *Attese* una cornice di questo genere, è riuscito a mettere in evidenza il pensiero della sua ideologia artistica. La scelta di questa cornice è l'ennesima conferma di come l'artista scelga con scrupolo e con finalità estetiche e concettuali mirate il giusto contenitore per la sua opera d'arte.

Nella produzione dell'artista troviamo anche altri dipinti in cui la cornice, però, non viene adoperata. Si considerino due tele intitolate entrambe *Concetto spaziale, Attese* del 1959 (figg. 346 e 347). Come è facile osservare le tele possiedono un formato insolito. La loro dimensione non è rettangolare, ma sagomata in modo irregolare. Incorniciare delle tela del genere è, concettualmente, impossibile. Le opere, infatti, non necessitano di un isolatore perché si presentano come entità assolute. La novità eccezionale è che la sagoma della tela dona la forma al dipinto e non viceversa. Praticamente, i dipinti non presentano raffigurata pittoricamente una forma, ma essi stessi diventano a causa della loro sagoma costruttori di forme libere nello spazio pittorico. Questo nuovo pensiero si presenta anche esteticamente innovativo e ci porta a dedurre come non sia possibile offrire dei contenitori, dunque delle cornici, allo spazio fabbricante di

¹⁹⁸ Cfr., Groupe µ (F. Edeline, J.M. Kinkenbergh, Ph. Minguet), *Sémiotique et rhétorique du cadre*, in "La part de l'œil", 5, Bruxelles 1989, pp. 128-131.

¹⁹⁹ Angela Di Curzio, *Le cornici mimetiche di Delaunay, Segal, Theo Van Doesburg e Giacomo Balla*, in "Arte & Cornice", Rima ed., Milano settembre 2005, numero 3, pp. 16-19.

²⁰⁰ Georg Simmel, *La cornice del quadro*, in *I Percorsi delle forme. I testi e le teorie*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Mondadori, Milano 1997, pp. 208-217.

forme indipendenti. Le forme sagoma di Fontana richiamano alla mente, per diversità di obiettivi, alcune soluzioni originali adoperate da René Magritte e Salvador Dalí²⁰¹ dove la cornice gioca un ruolo centrale.

Mi riferisco in particolare a un'opera di Magritte, *Rappresentazione* del 1937, e a quella di Salvador Dalí del 1936, *Coppia di teste piene di nuvole* (figg. 348 e 349). Le due opere mettono in evidenza fin dal primo sguardo il ruolo costruttivo, determinante e ironico²⁰² delle cornici. Si capisce benissimo come la cornice nell'opera di Magritte sia legata a livello tematico al soggetto della tela. Infatti, la struttura del telaio segue perfettamente il contorno anatomico del dettaglio fisico della figura femminile. Come una seconda pelle²⁰³ la cornice rappresenta insieme al dipinto "il luogo della rappresentazione".²⁰⁴ Lo stesso discorso vale per le cornici-*silhouette*²⁰⁵ adoperate da Dalí. Sono proprio le due cornici sagoma a presentare allo spettatore le due figure umane dell'uomo e della donna. L'osservatore, infatti, guardando attraverso le cornici si rende conto di stare ad osservare i paesaggi fantastici dell'immaginario onirico dei due personaggi fatti di cornice. Concludendo il discorso, si vuol far notare come Magritte e Dalí si sono serviti di cornici aderenti al tessuto pittorico per rappresentare i loro pensieri estetici. Inoltre, osservando le opere è chiaro che la forma delle cornici, legata al tema dei dipinti, è una forma dipendente dai soggetti pittorici. In altre parole, le cornici vengono finalizzate ai temi dipinti sulle tele creando con queste una relazione indissolubile e di dipendenza. Le tele di Fontana, *Concetto spaziale*, *Attese*, invece, sono opere che presentano la loro autonomia in quanto opere assolute prive, cioè, della necessità di qualcosa posizionato all'esterno, ovvero la cornice, indispensabile per capire il loro messaggio. La loro sagoma è irregolare come le tele di Magritte e Dalí, ma a differenza delle tele sagoma dei due pittori quelle di Fontana sono opere che non possono essere custodite

²⁰¹ Per approfondimenti si rinvia al paragrafo 16 del capitolo II.

²⁰² Cfr., Angela Di Curzio, *Le cornici ironiche di René Magritte e Salvador Dalí* in "Arte & Cornice", Rima ed., Milano giugno 2005, numero 2, pp. 28-31.

²⁰³ Cfr., AA.VV., *Il limite svelato*, a cura di G.Celant, Mole Antonelliana, Torino luglio-ottobre 1981, Electa, Milano 1981, p. 41.

²⁰⁴ Meyer Schapiro, *On some problems in the semiotics of visual art: field and vehicle in image-signs*, in *Simiolus, Netherlands quarterly for the history of art*, vol. VI, Bussum 1972-73, p. 19.

²⁰⁵ Cfr., Angela Di Curzio, *La cornice. Margine di uno spazio indefinito*, Prospettiva ed., Roma 2001, pp. 61-66.

in cornici. Le cornici, se collocate intorno al perimetro, andrebbero a racchiudere l'energia spaziale che crea la forma e che per tale principio è incontenibile. Ecco che la scelta di non dare delle cornici ai concetti spaziali è un modo che usa Fontana per rafforzare il suo principio teorico. Con questi concetti spaziali l'artista già presenta, *in nuce*, la produzione de *I Quanta* del 1960 (fig. 350). L'opera è composta da nove tele di vario formato. Questo genere di composizione può essere definito un polittico. Il polittico²⁰⁶ è un insieme di tele, o tavole, che possono avere anche dei formati differenti tra di loro, ma dove alla fine, tutte le sezioni vengono uniformemente contenute all'interno di una cornice. La cornice ha il compito di unire tutti i diversi pezzi sia materialmente quanto concettualmente. Difatti, visti inseriti dentro una medesima cornice ogni singola tela trova il suo senso logico all'interno dell'intera visione del polittico. Il polittico di Fontana si distingue perché le diverse tele, oltre ad avere delle sagome differenti tra di loro, non sono inserite all'interno di una cornice che dia senso unitario all'opera. In verità, l'opera il suo senso unitario lo possiede, nonostante la mancanza della cornice. Guardando l'opera d'arte si capiscono due cose: primo, che ogni tela è un ente autonomo, assoluto; secondo, che ogni tela stabilisce un rapporto di equilibrio con la tela che affianca, instaurando un'armonia di fondo che si avverte osservando per intero il complesso del lavoro. Questi due punti sembrano in contraddizioni l'uno con l'altro, ma è proprio perché si percepiscono allo stesso tempo che riescono a dare il giusto senso a *I Quanta*. Osservando singolarmente ogni tela si ha la sensazione di vedere un lavoro autonomo. L'isolata tela risulta per la sua forma particolare unica e indipendente. Essa è in grado di generare spazio²⁰⁷ fuori di sé a causa della sagoma e dentro di sé per via del taglio. Se guardiamo insieme tutte le tele si nota come l'intero lavoro artistico è composto da una pluralità di singolarità che trovano tra di loro

²⁰⁶ Ad vocem *polittico*: "Dal greco molto / piega. Ancona o pala d'altare - dipinta o a rilievo - suddivisa da cornici in cinque o più parti; se composta in due parti dicesi infatti più propriamente dittico, se di tre trittico. I polittici ebbero grande diffusione nei secc. XVI e XV, bene interpretando con l'esuberanza delle cornici dorate il gusto gotico". Luigi Grassi, Mario Pepe, *Dizionario di Arte*, Utet, Torino 1995.

²⁰⁷ Dice Fontana: "buco questa tela, che era alla base di tutte le arti e ho creato una dimensione infinita [...] l'idea è proprio quella lì, è una dimensione nuova corrispondente al cosmo. Il buco era, appunto, creare questo vuoto dietro lì [...] io buco, passa l'infinito di lì, passa la luce, non c'è bisogno di dipingere", in Enrico Crispolti, *Lucio Fontana*, vol. I, La Connaissance, Bruxelles 1974, pp. 123-124.

un'armonia. La relazione che nasce non intacca le identità autonome, ma si crea un rapporto di unione tra le tele che, addirittura, dà la sensazione di vedere un sistema indivisibile. L'elemento che genera l'unione tra le tele, ovviamente, non è la cornice, ma sono le bordure colorate. Ogni tela, come è possibile vedere, presenta i bordi in spessore colorati della stessa tinta adoperata sulla superficie del tessuto. Ecco che le bordure colorate, come abbiamo visto per Mark Rothko, creano il *trait d'union* tra tele dalla sagoma differente. In tal modo Fontana riesce a mantenere le differenze tra le tele, ma al tempo stesso a creare una sorta di polittico. L'artista riesce bene a trasmettere il significato anche scientifico del *quanto*. Usando il linguaggio della meccanica quantistica, infatti, sappiamo che si chiama *quanto* una quantità discreta ed indivisibile di una certa grandezza. *I Quanta* di Fontana risultano proprio entità singole, indivisibili, pur armoniose con le altre parti del polittico attraverso le bordure colorate.

Un'ultima analisi merita la produzione dei teatrini, dove il pittore, di “straordinaria capacità inventiva”²⁰⁸, usa la cornice in maniera del tutto particolare (figg. 351, 352, 353). Con la produzione dei teatrini Fontana riesce a creare dei veri e propri ambienti in miniatura. Essi appaiono come dei dipinti “a spazialità quasi scenica, a due livelli: uno di fondo d'una tela solcata da una costellazione di buchi, ed una cornice figurata per profili emergenti verso l'interno sui quattro lati”.²⁰⁹ La cornice possiede un ruolo fondamentale.²¹⁰ Infatti, come si osserva tra la cornice e la tela compare un vuoto, riempito dalle ombre che le diverse sagome delle cornici proiettano sulle tele perforate. Si crea, così, un rapporto tra il vuoto e la materia, e si capisce come per Fontana “il vuoto e la materia non sono termini antitetici, ma aspetti di un'unica continuità”.²¹¹ Le diverse cornici sono tutte laccate e, il più delle volte, colorate con tinte in

²⁰⁸ Gillo Dorfles, *Lucio Fontana. Tagli nelle tele*, in “Domus”, Milano 1959, n.° 356, pp. 27-30.

²⁰⁹ Enrico Crispolti, *L'avventura di Fontana*, in “Arte Illustrata”, Milano 1968, n.° 7/12, p. 83.

²¹⁰ Cfr., Gillo Dorfles, *Con i buchi e i tagli ha aperto la via dell'Arte contemporanea allo spazialismo*, in “Bolaffi. La rivista dell'Arte”, Mondadori, Milano 1972, n.° 18: “[...] la vasta gamma dei teatrini, dove la cornice in legno levigato e laccato (bianco, nero, rosso, arancione, ecc.) fungeva da protagonista aggettante sul sipario forato dello sfondo”.

²¹¹ Enrico Crispolti, *L'avventura di Fontana*, in “Arte Illustrata”, Milano 1968, n.° 7/12., p. 82.

contrasto con le cromature dei tessuti delle tele.²¹² La cornice, in tal modo, risalta maggiormente ed enfatizza le ombre che produce. Un fattore determinante è la luce che illumina l'opera. L'illuminazione, modificandosi per intensità e direzione, produrrà di volta in volta delle ombre differenti che daranno all'opera spaziale quel principio di movimento caratteristica base dello spazialismo.²¹³ In conclusione, si è visto come Lucio Fontana ha usato la cornice in vari modi: rendendola mimetica per alcune opere come *Attese*, eliminandola ne *I Quanta* ed enfatizzandola nei *Teatrini*. Tuttavia la cornice è stata sempre presa in considerazione dal pittore e a questa viene affidato il compito di sostenere non solo le tele ma anche i principi estetici della sua teoria.

Un altro artista italiano che ha usato la struttura della cornice in vari modi è stato Piero Manzoni.

3.9 LE CORNICI *SCATOLA* DI PIERO MANZONI

Piero Manzoni è un personaggio che, una volta conosciuto, rimane in mente per sempre poiché autore di numerose azioni artistiche provocatorie. Tutto quello che ha fatto Piero Manzoni riesce, ancora ad oggi, sia a suscitare attenzione, sconcerto, disapprovazione, ironia, che a far riflettere sull'arte, sull'oggetto artistico, sull'artista e, non per ultimo, sullo stesso pubblico. La sua produzione, difatti, è costituita da un insieme di dipinti, sculture, oggetti e *performances* che propongono allo spettatore di abbandonare la vecchia e tradizionale considerazione del concetto artistico per accogliere, al suo posto, una nuova dimensione d'arte dove: "l'artista sacrifica l'arte, l'opera, [...], per cui il prodotto sopravvive al produttore, l'arte

²¹² È utile ricordare la scelta di Seurat di adoperare per i suoi lavori delle cornici colorate con tinte contrastanti rispetto ai colori presenti sulla tela. Lo stesso Seurat in una lettera inviata al poeta Maurice de Beaubourg il 28 agosto del 1890 scrive che "la cornice, in un quadro, è in contrapposizione all'insieme dei toni, dei colori e delle linee del dipinto", ovvero "*le cadre est dans l'harmonie opposée à celle des tons, des teintes et lignes du tableau.*" Lo scopo del pittore francese era quello di riproporre l'esperimento effettuato dal musicista Richard Wagner nell'auditorio di Bayreuth, ovvero, creare un'opera d'arte totale. Così come il pubblico, secondo Wagner, non guardando i musicisti nascosti sotto il palco nel teatro si concentrava completamente sulla musica, allo stesso modo, Seurat, dipingendo la cornice con toni scuri, si assicurava lo sguardo del fruitore. Cfr., Angela Di Curzio, *op. cit.*, pp. 33-38.

²¹³ Cfr., M. Gale, R. Miracco, *op. cit.*, p. 68.

all'artista".²¹⁴ Secondo l'artista la tela non deve essere più considerata come un luogo dove il pittore può trasferire le sue fantasie mentali,²¹⁵ bensì come una zona libera, "un'area di libertà",²¹⁶ in cui si possa dare visibilità all'assoluto in quanto semplicemente essere artistico. A tale proposito dice Manzoni: "non possiamo assolutamente considerare il quadro come lo spazio in cui proiettiamo le nostre scenografie mentali, ma come la nostra area di libertà, in cui noi andiamo alla scoperta delle nostre immagini prime. Immagini quanto più possibile assolute, che non potranno valere per ciò che ricordano, spiegano, esprimono, ma solo in quanto sono: essere".²¹⁷

In altre parole, per Manzoni il prodotto artistico deve essere il risultato di un lavoro effettuato attraverso la capacità dell'autore di non interferire personalmente nella realizzazione dell'oggetto, ovvero il pittore non deve assumere il ruolo da protagonista, ma questa parte deve essere interpretata in maniera assoluta solo dal prodotto finale, cioè, dall'opera d'arte. Inseguendo questo obiettivo, l'artista italiano elimina nelle sue opere pittoriche tutti quegli elementi che potrebbero dare un carattere personale alle tele, ovvero i temi figurativi, simbolici e allegorici.²¹⁸ Le sue tele, dunque, si presentano come semplici superfici *mute*,²¹⁹ prive, addirittura, di colore. Il colore, infatti, darebbe un carattere personalizzato legato all'identità dell'artista, eliminandolo, invece, il pittore riesce sia a "svestire la pittura e a spersonalizzarla"²²⁰ per farla vivere di luce propria, quanto a rendere il lavoro artistico un prodotto incondizionato, libero e assoluto.²²¹ Con la produzione degli *Achromes*, iniziata intorno al 1956, Manzoni riesce

²¹⁴ M. Meneguzzo, *Piero Manzoni*, in "Figure", Roma 1984, n.° 7, p. 47.

²¹⁵ Cfr., P. Manzoni, *Per la scoperta di una zona di immagini*, Milano primavera 1957.

²¹⁶ P. Manzoni, *Per la scoperta di una zona di immagini*, Milano primavera 1957.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ Cfr., G. Celant, *Nel territorio di Piero Manzoni*, in *Manzoni*, catalogo a cura di G. Celant, Museo d'Arte Contemporanea Donna Regina, Napoli 20 maggio – 24 settembre 2007, Electa, Milano 2007, p. 29

²¹⁹ G. Celant, *op. cit.*, p. 29.

²²⁰ *Ivi*, p. 30.

²²¹ Dice Manzoni: "Io non riesco a capire i pittori che pur dicendosi interessati ai problemi moderni, si pongono a tutt'oggi di fronte al quadro come se fosse una superficie da riempire di colori e di forme, secondo un gesto più o meno apprezzabile, più o meno orecchiato. Tracciato un segno, indietreggiano, guardano il loro operato inclinando il capo e socchiudono un occhio, poi balzano di nuovo in avanti, aggiungono un altro segno, un altro colore della tavolozza, e continuano in questa ginnastica finché non hanno riempito il quadro, coperta la tela: il quadro è finito: una superficie di infinite possibilità è ora ridotta a una specie di recipiente in cui sono forzati e compressi colori innaturali, significati artificiali": P. Manzoni, *Libera dimensione*, in "Azimuth" (Milano) n.° 2, gennaio 1960.

a concretizzare questa sua idea di arte. Gli *Achromes*, infatti, sono dei dipinti incolori che si producono quasi da soli.²²² Il ruolo del pittore per realizzare un *Achrome* consiste solo nel prendere una tela, immergerla nel caolino²²³ liquido insieme alla colla e lasciarla essiccare. La tela asciugandosi si crea da sola, essa, difatti, “non è dipinta, ma imbevuta di materia”.²²⁴ In altre parole, all’artista non interessa intervenire fisicamente nella realizzazione dell’oggetto artistico, al contrario, il quadro, più in generale l’oggetto d’arte, per Manzoni “vale solo in quanto è, essere totale: non bisogna dir nulla: essere soltanto. [...] Non c’è nulla da dire: c’è solo da essere, c’è solo da vivere”.²²⁵

Manzoni considera la superficie pittorica come un luogo infinito e dalle proprietà particolari in cui è possibile racchiudere lo spazio totale senza, però, contenerlo. Questa apparente contraddizione viene risolta in quanto, per Manzoni, la dimensione dello spazio non deve essere data attraverso l’uso pittorico di linee, ma per mezzo dell’energia sprigionata dalla materia adoperata allo stato puro sulla tela.²²⁶ L’artista osserva criticamente che a causa di un pensiero tradizionalista il quadro si riduce a essere “una specie di recipiente in cui sono forzati e compressi colori innaturali e significati artificiali”.²²⁷ Ora, l’arte che propone Manzoni, al contrario, è un nuovo linguaggio in grado di “cercare di scoprire il significato illimitato di uno spazio totale, di una luce pura e assoluta”.²²⁸ La nuova arte riuscirà a raggiungere questo obiettivo attraverso un’operazione mirata che consiste proprio nel “vuotare il recipiente”,²²⁹ cioè la tela; vuotarla sia dalla dipendenza dal colore, dal soggetto più o meno figurativo, quanto dalla personalità dell’autore del lavoro artistico. Considerare la tela come recipiente, vuol dire, per

²²² Cfr., G. Celant, *Piero Manzoni*, catalogo generale, vol. I, vol. II, Skira ed., Milano 2004, p. XXXVI.

²²³ Il caolino è un liquido di colore bianco usato nella produzione di ceramiche. Le ceramiche prima di essere cotte vengono immerse nel caolino.

²²⁴ G. Celant, *Piero Manzoni*, catalogo generale, vol I, vol. II, Skira ed., Milano 2004, p. LII.

²²⁵ P. Manzoni, *Libera dimensione*, in “Azimuth” (Milano) n.° 2, gennaio 1960.

²²⁶ “L’artista ha conquistato la sua integrale libertà: la materia diventa pura energia; gli ostacoli dello spazio, la schiavitù del vizio soggettivo sono rotti: tutta la problematica artistica è superata”, in P. Manzoni, *Libera dimensione*, in “Azimuth” (Milano) n.° 2, gennaio 1960.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ *Ibidem*: “Perché invece non vuotare questo recipiente? Perché non liberare questa superficie? Perché non cercare di scoprire il significato illimitato di uno spazio totale, di una luce pura ed assoluta?”.

logica deduttiva, considerare anche la cornice come una *scatola*. Si osservi l'opera di Manzoni *Achrome* del 1959 (fig. 354). La tela, impregnata di caolino e colla, presenta delle pieghe orizzontali. La stoffa è racchiusa all'interno di una cornice di legno bianco, dal profilo semplice e caratterizzata da un ampio spessore di profondità. Sembra, in verità, di osservare una tela inserita all'interno di una scatola. Tale sensazione è rafforzata in quanto tra la tela e la cornice più esterna bianca compare una zona piatta, ampia e colorata di blu. La zona colorata è allineata alla superficie del tessuto pittorico, in altre parole, la tela è incassata all'interno del rettangolo colorato annullando la differenza tra lo spessore della tela e la profondità della zona colorata. La fascia colorata, che appare come un *passe-partout*, ha un ruolo strategico nella visione nel quadro. Infatti, il blu è in grado di dare al lavoro artistico uno spiccato senso tridimensionale attraverso il quale si percepisce maggiormente il rilievo delle grinze sulla tela. Il lavoro artistico ci permette di comprendere meglio il pensiero dell'autore che tende alla realizzazione di un dipinto capace di generare nell'osservatore la percezione di uno spazio illimitato. Quest'ultimo viene percepito per mezzo del contrasto cromatico. Difatti, la tela ricoperta di caolino bianco entra subito in contrasto con il colore blu della fascia intorno alla tela. Il contrasto cromatico genera un movimento che permette di percepire la sensazione dello spazio infinito. La differenza di colore tra la tela e la fascia si estende poi guardando la cornice di legno esterna dipinta di bianco. In definitiva, la tela grinzata possiede due cornici: la prima, quella ampia di colore blu posizionata alla stessa altezza della tela; la seconda, quella di legno, collocata più all'esterno che si presenta profonda, meno ampia e bianca. Di fronte al lavoro di Manzoni lo spettatore osserva, contemporaneamente, la tela con le pieghe, la fascia blu e la cornice bianca esterna. Questa complessità dell'osservazione comporta una visione non statica e prolungata della tela. L'occhio dello spettatore, in definitiva, si muove tra gli elementi che compongono il quadro generando un processo dinamico nell'osservazione che facilita anche la comprensione concettuale dello spazio illimitato. L'occhio si contrae e si dilata a causa dei ravvicinati contrasti cromatici e riesce a percepire la luce che si genera dai contrasti dei materiali adoperati. È proprio la luce, infatti, che

fa nascere nell'osservatore la percezione della dimensione illimitata dello spazio. Importante è capire, inoltre, che la profondità della cornice bianca favorisce la percezione del dipinto come se fosse inserito in una scatola.²³⁰ La cornice, dunque, è vista come una scatola che contiene, raccoglie, racchiude uno spazio, però, illimitato. Osservando ancora bene il dipinto, si nota come lo sguardo dell'osservatore viene, in un certo senso, tirato fuori dalla cornice-scatoletta e portato a dialogare all'esterno dell'opera alla ricerca della dimensione spaziale illimitata. Racchiudendo gli *Achromes* in una cornice-scatoletta, che è un limite fisico ben delineato, massiccio e profondo, trasmette al fruitore la dimensione dello spazio vasto, incontenibile, illimitato “di cui la luce è l'elemento determinate”.²³¹

Anche in altri *Achromes* l'artista si serve di cornici-scatoletta per ottenere il medesimo risultato, si osservi la seguente opera (fig. 355). L'*Achrome* del 1961 è costituito da un rettangolo di peluche bianco inserito all'interno di una cornice-scatoletta bianca, profonda e di bassa ampiezza. Tra il peluche e la cornice bianca, questa volta, compare un'ampia fascia piatta, arretrata rispetto al peluche, di colore rosso. L'osservazione dell'opera comporta sempre una percezione dinamica del lavoro artistico, nel senso che l'occhio è portato a guardare il peluche, la fascia rossa e la cornice-scatoletta creando un legame visivo in movimento tra questi elementi riuscendo, per giunta, a rendersi conto della differente luce prodotta dai materiali adoperati. Inoltre, guardando il peluche il pubblico percepisce anche delle sensazioni tattili. Infatti, la fibra sintetica, una volta riconosciuta dall'occhio dell'osservatore, stimola in chi guarda sensazioni tattili. Riflettendo, in maniera più generica su questo lavoro, è corretto dire che Manzoni è riuscito, nuovamente, a spersonalizzare l'opera. Egli, infatti, ha usato un materiale già esistente senza intervenire su di lui. Il compito dell'artista è stato soltanto quello di tagliare una certa porzione di peluche e incorniciarla in una cornice-scatoletta. Anche in quest'opera, la cornice-scatoletta entra in vivo

²³⁰ Cfr., G. Celant, *Piero Manzoni*, catalogo generale, vol I, vol. II, Skira ed., Milano 2004, p. 623: “Anche il contenitore, spesso una sorta di cornice scatola bianca, diviene fondamentale per gli *Achromes* dei nuovi materiali: nei cotoni, nei pallini di polistirolo, nelle fibre diviene fondamentale, spesso il fondo di velluto del *passepoutout* conferisce profondità alla cassetta che inquadra le opere, oltre ad essere funzionale alla conservazione e organica al concetto di proporzionalità dell'opera, è davvero limite estetico che inquadra i materiali della quotidianità”.

²³¹ P. Manzoni, *Nuova concezione artistica*, 1960.

contrasto cromatico sia con la fascia rossa, quanto con il peluche. Sia il contrasto cromatico tra i materiali, quanto la loro differenza in quanto sostanze eterogenee inducono lo spettatore a percepire lo spazio illimitato. Di nuovo, Manzoni, adoperando la cornice-scatoia, racchiude l'opera in uno spazio limitato per ottenere l'effetto opposto, ovvero per trasmettere la sensazione illimitata spaziale.

Se si analizza per intero la produzione di Piero Manzoni si nota come tutta la filosofia dell'artista sia, in verità, incentrata sul concetto della scatola, da intendere come involucro che nasconde, ma usata per alludere al suo concetto opposto. In altre parole, l'artista chiude *qualcosa* – che è l'idea che ha il pittore dell'Arte – all'interno di scatole, ma per lasciare intendere che gli oggetti inseriti nei contenitori sono rimandi concettuali alla nuova idea dell'Arte che è, però, illimitata, incontenibile, dunque, assoluta. Si può affermare che l'idea di fondo di Manzoni è la scatola. Egli, infatti, inscatola tutto. Tanto per fare degli esempi Manzoni usa delle cornici-scatoia per contenere: tele, panini (fig. 356) e sassi immersi nel caolino e colla; semplici pezzi di peluche; pallini di polistirolo; varie forme di cotone idrofilo; pezzi di seta o di fibra artificiale; pacchi incartati con carta da imballo e nastro di corda (fig. 357); inscatola fogli di diversa lunghezza dove traccia delle linee (figg. 358, 359); usa delle scatole per contenere le sue feci (fig. 360); inscatola palloncini di gomma (fig. 361), racchiude in involucri di legno delle uova sode con le sue impronte digitali (figg. 362, 363).

L'elenco si potrebbe continuare facendo vedere altre immagini dei lavori dell'artista e riflettendo su altre opere d'arte in cui il concetto della scatola è usato magari in maniera diversa. Si prenda ad esempio l'idea di Manzoni di usare un cubo di legno (in definitiva una scatola chiusa) e di considerare arte tutto ciò che sia stato posizionato sopra la base per il periodo in cui giaceva, esseri umani compresi (fig. 364).

L'uso che fa Manzoni della scatola per tutta la sua produzione e, in particolare, per i suoi *Achromes* dove adopera le cornici-scatoia, consente al pittore di “non entrare nel quadro”.²³² Infatti, l'artista non vuole inserirsi nel dipinto, al contrario, egli vuole “chiudere il quadro ripiegandolo in se stesso per farlo vivere”.²³³ Il suo linguaggio tenta di raggiungere un obiettivo esatto, quello di “dare una superficie integralmente bianca (anzi integralmente incolore) al di fuori di ogni fenomeno pittorico, di ogni intervento estraneo al valore superficiale: un bianco che non è paesaggio polare, una materia evocatrice o una bella materia, una sensazione o un simbolo o altro ancora: una superficie bianca e basta (una superficie incolore che è una superficie incolore), anzi meglio ancora, che è e basta: essere (e essere totale è puro divenire).²³⁴ Concludendo, possiamo dire che Manzoni con la cornice-scatoia è riuscito a far capire allo spettatore che al di là di ogni ipotesi sul significato di un qualsiasi lavoro artistico bisogna sempre ricordare che la cornice non fa di una tela un concetto astratto. Al contrario essa riesce, con la sua essenza di cornice-scatoia, a far presente che è necessario considerare la tela come una tela, in quanto la tela “è tela, la misura è misura, la linea è linea, il tempo è tempo”,²³⁵ e dunque la cornice è una scatola.

Diversamente è stata usata la cornice da un altro artista coetaneo a Manzoni: Mario Schifano.

²³² G. Celant, *Dalla ferita al corpo: Lucio Fontana e Piero Manzoni*, in AA.VV., *Arte italiana del XX secolo. Pittura e scultura 1900-1988*, mostra a cura di N. Rosenthal e G. Celant, 14 gennaio – 9 aprile 1989 Londra, Leonardo ed., Milano 1989, p. 298.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ Piero Manzoni, *Libera dimensione*, in “Azimuth” (Milano) n.° 2, gennaio 1960.

²³⁵ G. Celant, *Dalla ferita al corpo: Lucio Fontana e Piero Manzoni*, in AA.VV., *Arte italiana del XX secolo. Pittura e scultura 1900-1988*, mostra a cura di N. Rosenthal e G. Celant, 14 gennaio – 9 aprile 1989 Londra, Leonardo ed., Milano 1989, p. 299.

3.10 LE CORNICI DI MARIO SCHIFANO

Mario Schifano, ancor prima che come pittore, viene ricordato come un “maestro di eccessi e contraddizioni, da sempre tutto e il contrario di tutto”.²³⁶ L’artista arriva a Roma giovanissimo e subito rivela il suo carattere irrequieto ed esuberante. Ma l’arte per Schifano rappresenta la sua vita, riproduce il suo pensiero e, allo stesso tempo, il suo modo di vivere va considerato parte integrante della sua arte: “Io non distinguo la pittura dalla vita e viceversa. Io vivo dipingendo e dipingo vivendo”.²³⁷ Nonostante la totale affinità tra arte e pittura,²³⁸ l’artista è stato sempre molto restio a parlare dei suoi lavori: “Mi sento come di fronte a un muro quando mi viene chiesto di parlare di me e del mio lavoro”.²³⁹

Dunque, non ci resta che osservare la produzione dell’artista²⁴⁰ e, in particolare, il suo modo di coinvolgere la cornice all’interno del progetto artistico. Tuttavia, prima di analizzare il ruolo che la cornice assume nei lavori di Schifano è importante soffermarsi e capire almeno due concetti strettamente connessi al processo creativo dell’artista: la comunicazione e la velocità.²⁴¹ Queste due nozioni sono fondamentali per capire il significato dell’arte per il pittore e, perciò, per comprendere il carattere di Schifano.²⁴² Per comunicazione bisogna intendere sia la volontà personale dell’artista di entrare in diretto contatto con il pubblico²⁴³ attraverso la sua produzione,

²³⁶ G. Marziani, *Schifano, l’indomabile*, in *Panorama*, Milano Aprile 2008, p. 198.

²³⁷ C. Costantini, *Colori e terra per la “nazione inghiottita”*, in *Mario Schifano. Il colore e la luce*, catalogo a cura di S. Pegoraro, Borgo Medievale di Castelbasso (Provincia di Teramo), 16 luglio – 27 agosto 2006, Skira ed., Milano 2006, p. 99.

²³⁸ M. Schifano: “Mi piacerebbe che qualcuno scrivesse che la mia vita e la mia arte sono molto affiatate, ma non nel senso di una vita da artista, no, questo non basta”, in *Mario Schifano. Tutto, Mario Schifano. Tutto*, libro e dvd a cura di L. Ronchi, Feltrinelli, Milano 2008, p. 21.

²³⁹ C. Costantini, *Il pittore a un ferro di cavallo. Biografia di Mario Schifano*, in *Mario Schifano. Il colore e la luce*, cit., p. 100.

²⁴⁰ “A. Senta, mi parli di Mario Schifano e dei suoi quadri.

B. Sono la stessa cosa. Mario Schifano è i suoi quadri. Dunque guardi i quadri e conoscerà”, in G. Parise, *Mario Schifano*, catalogo della mostra, Galleria Odyssea, Roma, 1965.

²⁴¹ Cfr., R. Gramiccia, *Camminando su un filo di seta...*, in *Mario Schifano. Il colore e la luce*, cit., pp. 31-34.

²⁴² Cfr., C. Costantini, *Il pittore a un ferro di cavallo. Biografia di Mario Schifano*, in *Mario Schifano. Il colore e la luce*, cit., p. 100.

²⁴³ Schifano era contrario ad esporre le sue opere all’interno dei musei. Nei musei l’arte, secondo l’artista, veniva fruita solamente da una stretta parte di persone. Il suo obiettivo era, invece, quello di consentire alle sue opere di vivere in mezzo alla vita quotidiana delle persone comuni: “Per me un quadro ha un destino quando viene visto dal maggior numero di persone. Non amo che i miei quadri finiscano nei musei, nelle sale chiuse, appesi immobili alle pareti. I quadri debbono vivere. Io non distinguo la pittura dalla vita e viceversa. Vorrei vedere che i miei quadri

quanto la passione che aveva Schifano per i mezzi di comunicazione come la televisione, il cinema, il telefono, la fotografia, le diapositive, i giornali, i libri.

Schifano è stato sempre affascinato dalla televisione.²⁴⁴ Quest'ultima era vista come un oggetto in grado di fornire immagini a ripetizione. Vedendo tutte le immagini che proiettavano gli innumerevoli televisori sempre accesi sparsi per il suo studio, Schifano trovava l'ispirazione per eseguire i suoi paesaggi pittorici. Dalla TV egli prende le immagini che più lo colpiscono, in tal modo, la realtà virtuale, quella televisiva, sostituisce quella concreta, ovvero quella esterna. Racconta, a tale proposito, Alberto Boatto che da quando Schifano scelse di installare un televisore in ciascuna stanza della sua abitazione tutte "le finestre dell'appartamento rimasero chiuse giorno e notte".²⁴⁵ Questo atteggiamento ci porta a riflettere su come per l'artista il quadro non sia più da considerare una *finestra* aperta sul mondo, ma la tela, ora, diventa il luogo attraverso il quale osservare la realtà del mondo già filtrata dalla televisione, dunque, dai mezzi di comunicazione e d'informazione. Ciò vuol dire, che l'artista esegue i suoi lavori basandosi sulla costruzione di una relazione²⁴⁶ tra un fattore esterno, dunque la realtà vista per mezzo della tivù, e un fattore interno legato alla produzione artistica, ovvero la superficie della tela. Egli, osservando continuamente lo schermo televisivo, assorbe tutte le immagini per poi elaborarle facendole diventare i soggetti delle sue tele: "il video per me rappresenta banalmente una finestra aperta sul mondo, su quel villaggio globale che è diventato il nostro pianeta. Io non faccio altro che osservare e catturare le immagini che più eccitano la mia fantasia, il mio mondo creativo".²⁴⁷

L'altra caratteristica importante di Schifano è rappresentata dalla velocità. L'artista è molto

venissero esposti nei grandi spazi pubblici, nelle strade, nelle piazze, negli stadi, dove si verifica il massimo di comunicazione sociale", in C. Costantini, *Colori e terra per la "nazione inghiottita"*, in *Mario Schifano. Il colore e la luce*, cit., p. 99. In un'altra occasione, in coincidenza con la mostra *Divulgare* organizzata a Roma, 12 luglio – 30 settembre 1990, presso il Palazzo delle Esposizioni, Schifano disse di voler "entrare in contatto con il pubblico... Per i miei quadri il Palazzo delle Esposizioni va bene, ma preferirei esporli nelle strade, nelle piazze, negli aeroporti, negli stadi", in L. Beatrice, *Figurazioni trasfigurate. Mario Schifano negli anni ottanta*, in *Mario Schifano. Tutto*, libro e dvd a cura di L. Ronchi, Feltrinelli, Milano 2008, p. 101.

²⁴⁴ Cfr., *Mario Schifano. Gli Anni '80*, a cura di L. Beatrice, Museo Arte Contemporanea Isernia, 13 novembre 2004 – 30 gennaio 2005, Charta ed., Milano 2004.

²⁴⁵ A. Boatto, *In clausura*, in *Mario Schifano. Tutto*, catalogo della mostra a cura di S. Bonfili, M. De Bei Schifano, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Roma 2001, Electa ed., Milano 2001, p. 39.

²⁴⁶ "Il mio lavoro nasce quindi dall'esterno, dalla realtà che riesco a captare attraverso i media", A. Forbice, *Mario Schifano: "Io non mi ispiro, ma... catturo l'arte da 12 TV"*, in *Mario Schifano. Il colore e la luce*, cit., p. 97.

²⁴⁷ C. Costantini, *Colori e terra per la "nazione inghiottita*, in *Mario Schifano. Il colore e la luce*, cit., p. 99.

veloce nell'eseguire i suoi lavori.²⁴⁸ La velocità rappresenta lo sforzo umano del pittore di stare dietro alla continua e inafferrabile mutevolezza, all'instabilità della vita, della società, dell'informazione, delle immagini e del tempo che scorre. L'aspetto della velocità in Schifano è diverso, quindi, dal concetto futurista legato all'esaltazione del senso dinamico per decantare il progresso. In Schifano, infatti, la velocità, in senso lato, è da intendere come il concetto "tragico della transitorietà delle immagini, dell'irreversibilità del loro flusso, identificato con il flusso vitale".²⁴⁹ La nozione di velocità è sinonimo anche di energia. Infatti, l'artista impiega tutta l'energia fisica²⁵⁰ e mentale che ha a disposizione per vivere, dunque per eseguire i suoi lavori. È all'interno del concetto della velocità, abbinata alla sua energia caratteriale,²⁵¹ che bisogna collocare l'uso di Schifano di dipingere le cornici dei suoi lavori.

Ci sono molti esempi, infatti, di opere contenute all'interno di cornici colorate (figg. 365, 366, 367, 368). Queste ultime, caratterizzate da un profilo semplice e senza colore, venivano posizionate in principio vicino alla tela ancora da dipingere. Durante la creazione dell'opera d'arte il pittore ricopre le cornici di colori. È risaputo, infatti, che Schifano, ogni tanto, sceglieva di lavorare su delle tele già incorniciate. Le cornici venivano, così, colorate e coinvolte all'interno del progetto pittorico. Dunque, durante l'esecuzione creativa, Schifano esce fuori dalla superficie della tela e invade le cornici. Con velocità, ma anche con determinata precisione, il pittore conferisce alle cornici il compito di interagire con le tele.²⁵² È guardando le cornici colorate, *vittime* dell'esuberanza pittorica dell'artista, che lo spettatore viene maggiormente

²⁴⁸ La produzione di Mario Schifano è vastissima. L'artista ci ha lasciato 20.000 quadri, più di 300 ore di videoregistrazione. A tale proposito, Gianfranco Zonca ricorda un episodio che fornisce chiaramente il processo esecutivo adoperato da Schifano: "Arrivava a sistemare anche trenta tele una dietro l'altra. Sembrava un felino, pareva fosse al lavoro su un solo enorme quadro. La cosa incredibile è che dopo mezz'ora ognuno prendeva forma indipendentemente. Mario, infatti, aveva un progetto ben preciso per ogni opera", in L. Carcano, *L'eterna giovinezza*, in *Mario Schifano. Gli Anni '80*, cit., p. 28.

²⁴⁹ S. Pegoraro, *Mario Schifano, o l'aura della pittura nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *Mario Schifano. Il colore e la luce*, cit., p. 20.

²⁵⁰ Raccontano vari amici che Mario Schifano era capace di lavorare anche due giorni di seguito senza dormire.

²⁵¹ Cfr., O. Del Turco, *Corri, Mario corri...*, in *Mario Schifano. Il colore e la luce*, cit.: "Esattamente, come davanti alla carta, alla sua tela, inondata di colori e di solventi, lasciava tutto e correva al telefono: altro giro, altra corsa, per continuare a vivere in fretta la sua vita, i suoi lampi, i suoi guai, le sue conversazioni, le sue ossessioni. Lui doveva lavorare velocemente, parlare velocemente, dipingere velocemente, telefonare velocemente. Vivere, soprattutto, il più velocemente possibile", p. 29.

²⁵² Cfr., A. Bonito Oliva, *L'arte avventurosa di un pittore di confine*, in *Schifano 1934-1998*, a cura di A. Bonito Oliva, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 12 giugno – 28 settembre 2008, Electa ed., Milano 2008, p. 20.

coinvolto a percepire quel senso di vitalità, di energia, di passionalità che sono, poi, le qualità caratteriali dell'autore.

La velocità di Schifano nell'eseguire i suoi lavori non deve far credere erroneamente alla casualità nel concepire l'opera d'arte. Al contrario, Schifano aveva fin dall'inizio ben chiaro²⁵³ come doveva procedere nel suo lavoro e come sarebbe venuto il suo quadro ancor prima di iniziare a dipingere.²⁵⁴

Le immagini permettono di osservare le tele all'interno delle cornici e di notare come queste siano state energicamente colorate dall'artista. Va notato, però, che queste cornici colorate sono maggiormente *decorative*, nel senso che alle cornici non viene affidato il ruolo di specificare meglio i soggetti delle tele. Tutti i soggetti delle opere sono contenuti all'interno del tessuto della tela. Si prenda ad esempio *Senza titolo (Biciclette)* del 1982 (fig. 365). Nel dipinto ci sono nove cerchi che alludono ai cerchi delle biciclette e due telai di due bici. Tutta la scena pittorica è contenuta nella tela. Infatti sulla cornice non è alcuna immagine allusiva al soggetto delle biciclette. Osservando si nota, però, che la cornice colorata segue i colori della narrazione del soggetto. Infatti, nella parte alta la cornice è dipinta con colori tendenti al blu in stretto rapporto alla tonalità blu presente nella parte superiore della tela; viceversa, la parte inferiore della cornice è colorata di arancione, con molte sfumature gialle, stesso colore presente nella parte inferiore del dipinto. Lungo il lato breve verticale della cornice i due colori, il giallo sfumato e il blu notte, si incontrano senza mescolarsi. Anche nel dipinto, alla stessa altezza, le tinte gialle si avvicinano a quelle celesti senza unirsi. La cornice risulta, dunque, in perfetta sintonia cromatica con i colori del dipinto, ma priva di ogni riferimento grafico che specifichi il soggetto del quadro. Nonostante l'assenza di elementi grafici, la presenza del colore, steso in perfetta coincidenza con le tinte delle tela, rende la cornice indissolubile dal dipinto. Con il colore il pittore è riuscito a creare un legame forte e inscindibile tra cornice e quadro.

²⁵³ Cfr., *Mario Schifano. Gli Anni '80*, cit..

²⁵⁴ Mario Schifano: "Il lavoro bisogna pensarlo a lungo e farlo velocemente, art happens...", in *Mario Schifano. Tutto*, Mario Schifano. *Tutto*, libro e dvd a cura di L. Ronchi, Feltrinelli, Milano 2008, p. 11.

Dunque, il colore diventa il veicolo principale per comunicare allo spettatore: il soggetto della tela; la fantasia del pittore; l'energia nella stesura rendendo evidenti addirittura le colature di colore e il legame tra contenuto e contenitore, cioè tra la tela e la cornice. Guardando attentamente dal vivo il dipinto, *Senza titolo (Biciclette)*, si nota come attraverso la cornice si percepisce in maniera più completa la caratteristica emotiva affidata al colore, cioè la sensazione di energia, di forza e di passionalità.²⁵⁵ Infatti, il colore, e soprattutto il modo in cui questo è stato adoperato, rappresenta la fonte di *luce*²⁵⁶ di tutto il lavoro artistico. Sicuramente, anche a causa della grande dimensione dell'opera, il soggetto della tela non viene percepito dallo spettatore comune come fondamentale.²⁵⁷ Tutto l'interesse dello sguardo è rivolto principalmente al colore.²⁵⁸ In altre parole, l'energia intima che caratterizza la personalità di Mario Schifano si può leggere anche nella scelta di colorare in sintonia con la tela alcune cornici.

Bisogna precisare che la coincidenza cromatica tra la tela e la cornice indica che il pittore medita le sue azioni anche se sono veloci e sembrano istintive. Il legame, quindi, tra cornice e quadro permette di capire il processo di elaborazione alla base della creazione dell'opera da parte del pittore. Adoperare cornici colorate coordinate con le tinte delle tele vuol dire anche, paradossalmente, annullare il ruolo della cornice. Quest'ultima, infatti, non viene percepita più come un oggetto esterno, poiché si *nasconde* nel dipinto. La cornice, quindi, non assume più il compito di separare il dipinto dall'ambiente, ma, avendo le medesime tinte delle tele, si annulla nel colore e si mimetizza²⁵⁹ con la scena pittorica (figg. 369, 370).

²⁵⁵ Cfr., S. Pegoraro, *Mario Schifano, o l'aura della pittura nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *Mario Schifano. Il colore e la luce*, cit., p. 21: "L'energia del colore è così intensa e debordante che persino molte cornici sono dipinte".

²⁵⁶ Mario Schifano: "Ritengo che la prima forma corporea, che alcuni chiamano corporeità, sia la luce - ... - dunque la luce non è una forma posteriore alla corporeità stessa", in R. Grossatesta, *Metafisica della luce*, a cura di P. Rossi, Rusconi, Milano 1986.

²⁵⁷ Cfr. E. Ghezzi, *Il capolavoro sconosciuto (deadline)*, in *Schifano 1934-1998*, a cura di A. Bonito Oliva, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 12 giugno – 28 settembre 2008, Electa ed., Milano 2008, pp. 35-41.

²⁵⁸ Cfr., S. Pegoraro, *Mario Schifano, o l'aura della pittura nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *Mario Schifano. Il colore e la luce*, cit., pp. 15-24.

²⁵⁹ Cfr., A. Di Curzio, *Le cornici mimetiche di Dalaunay, Segal, Theo Van Doesburg, Giacomo Balla*, in "Arte & Cornice", Rima ed., Milano settembre 2005, numero 3, pp. 16-19.

Riassumendo, si è analizzato come Mario Schifano adoperi delle cornici cromatiche per molti suoi lavori. La scelta di colorare mimeticamente le cornici è sempre stata una scelta meditata anche se attuata meccanicamente durante il momento dell'esecuzione artistica. Anche se la cornice si mimetizza nel dipinto, però essa è in grado di donare al quadro un forte senso di completezza. In altre parole, le cornici cromatiche di Schifano completano esteticamente i dipinti contribuendo non poco ad aggiungere ai lavori armonia ed equilibrio.²⁶⁰

Merita un interesse particolare la cornice intorno al dipinto, *La nazione inghiottita*.²⁶¹ L'opera è stata realizzata nell'estate del 1990²⁶² (fig. 371). Il soggetto dell'opera riguarda la guerra del Golfo iniziata il 2 agosto del 1990 in Medio Oriente. Il titolo dell'opera, *La Nazione inghiottita*, allude proprio allo stato dell'Iraq inghiottito dalla coalizione dei 35 stati dell'ONU guidati dagli Stati Uniti per restaurare la sovranità del piccolo stato del Kuwait.²⁶³ Il titolo ricorda anche

²⁶⁰ Il poeta francese, Charles Baudelaire, è del parere che la cornice è l'elemento principale che aggiunge bellezza, armonia e preziosità al dipinto che contiene. A tale riguardo, è utile e interessante leggere la sua poesia dedicata, appunto, alla cornice: *Le Cadre / La cornice*:

“Comme un beau cadre ajoute à la peinture / Bien qu'elle soit d'un pinceau très vanté, / Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté / En l'isolant de l'immense nature, // Ainsi bijoux, meubles, métaux, dorure, / S'adaptent juste à sa rare beauté; / Rien n'offusquait sa parfaite clarté, / Et tout semblait lui servir de bordure. // Même on eût dit parfois qu'elle croyait / Que tout voulait l'aimer; elle noyait / Sa nudité voluptueusement // Dans les baisers du satin et du linge, / Et, lente ou brusque, à chaque mouvement / Montrait la grâce enfantine du singe.

Come una bella cornice aggiunge alla pittura, / anche se uscita da un pennello rinomato, / un non so che di prestigioso e d'incantato / isolandola dalla immensa natura, // così gioielli, mobili, metalli, dorature, / si accordavano con la sua rara bellezza; / niente offuscava la sua lucentezza perfetta, / tutto sembrava farle da nitida orlatura. // In certi istanti si sarebbe detto perfino / che lei credeva che ogni cosa volesse / amarla; e in mezzo ai baci della seta e del lino // la sua nudità tuffava voluttuosamente / e, lenta o brusca, ad ogni movimento / della scimmia mostrava la grazia fanciullesca”.

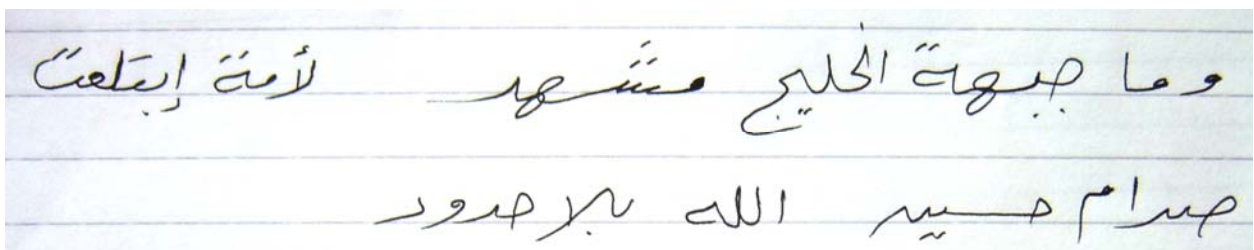
Charles Baudelaire, *I fiori del Male*, introduzione di G. Macchia, Rizzoli, Milano (1980) 2008.

²⁶¹ È stato possibile vedere la tela dal vivo nella mostra dedicata a Mario Schifano tenutasi a Roma dal 12 giugno al 28 settembre 2008 presso la Galleria Nazionale d'Arte Contemporanea. Si fa presente che l'immagine dell'opera presente sul catalogo (AA.VV., *Schifano 1934-1998*, a cura di A. Bonito Oliva, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 12 giugno – 28 settembre 2008, Electa ed., Milano 2008) realizzato in occasione della mostra è errata. L'immagine è stata stampata al contrario. Tale errore rende illeggibili le scritte in arabo e non comprensibile l'immagine raffigurata nel dipinto.

²⁶² In un'intervista, rilasciata il 17 novembre del 1990 di Costanzo Costantini e pubblicata su “Il Messaggero”, Schifano parla proprio del dipinto *La nazione inghiottita*. L'artista racconta che durante l'estate del 1990 decise di rappresentare come soggetto la guerra in Iraq. Vedendo varie immagini in televisione quelle riguardanti la guerra lo avevano maggiormente colpito: “Ebbene, l'immagine che più mi ha colpito è quella del Kuwait invaso da Saddam Hussein ed eliminato come paese autonomo”.

²⁶³ Il 2 agosto del 1990 il *ra'īs* (presidente) iracheno Saddam Hussein invase il vicino Stato del Kuwait in nome di un'antica ma infondata pretesa di Baghdad di recuperare un territorio che sarebbe stato iracheno. Va ricordato che prima della nascita dell'Iraq sia l'Iraq che il Kuwait erano delle zone non perfettamente distinguibili amministrativamente. L'invasione provocò delle immediate sanzioni da parte dell'ONU che lanciò un ultimatum, imponendo il ritiro delle truppe irachene, la richiesta non conseguì risultati e il 17 gennaio 1991 iniziò la guerra nel Golfo, le operazioni di aria e di terra furono chiamate, dalle forze armate statunitensi, *Operation Desert Storm* motivo per cui spesso ci si riferisce alla guerra usando la locuzione “Tempesta del deserto. (www.Wikipedia.it).

l'opera musicale di Debussy *La cattedrale inghiottita*.²⁶⁴ Nel dipinto si distinguono bene lo stato dell'Arabia Saudita, parte dell'Africa e lo stato dell'Iran. L'attenzione viene richiamata dalla cornice, su di essa compare infatti una lunga scritta in arabo, nella parte superiore orizzontale e lungo la fascia sinistra verticale. Ovviamente l'uso della lingua araba impedisce la comprensione al pubblico occidentale. L'artista di frequente inserisce scritte in arabo nei suoi dipinti. Questa circostanza si spiega sia con il piacere di ricordare il suo paese di nascita,²⁶⁵ che con la possibilità di utilizzare “il potere evocativo immediato”²⁶⁶ che le scritte suscitano in chi guarda. Infatti, nonostante la difficoltà, l'osservatore risulta molto attratto dalla scritta e comprende che la cornice è portatrice di un messaggio. Le scritte su questo dipinto sono state eseguite, per volere dell'artista, dal musicista palestinese Akim²⁶⁷ ed hanno un significato preciso. La lingua araba, come si sa, si legge da destra verso sinistra. Rispettando il verso di lettura, la scritta sulla cornice si può leggere e comprendere. Lungo il lato orizzontale in alto è scritto:²⁶⁸ “Il fronte del Golfo, una nazione che vede inghiottito Saddam Hussein. Dio non ha limiti”.



Lungo il lato breve verticale a sinistra si legge:

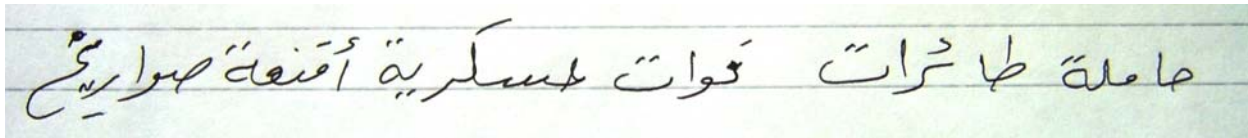
²⁶⁴ Per il titolo dell'opera, infatti, Schifano dice nell'intervista del 1990 rilasciata a Costanzo Costantini de “Il Messaggero” di essersi ispirato al titolo dell'opera musicale *La cattedrale inghiottita* di Debussy.

²⁶⁵ Mario Schifano: “Sì, è vero sono un africano, un buzzurro, quasi un negro”, in Iosimi Gian Carlo, *Mario Schifano. Geniale inventore di magiche visioni*, vol. II, “Cortina”ed., Roma 2003, p. 15.

²⁶⁶ Cfr., G. Cappelli, *Ritratto irregolare d'artista*, in *Mario Schifano. Tutto, Mario Schifano. Tutto*, libro e dvd a cura di L. Ronchi, Feltrinelli, Milano 2008, p. 42.

²⁶⁷ Cfr., C. Costantini, *Colori e terra per la “nazione inghiottita”*, in *Mario Schifano. Il colore e la luce*, cit., p. 99.

²⁶⁸ Nella traduzione delle due scritte arabe mi sono servita della consulenza del Dott. Abdelaziz Shady, lettore di lingua araba presso l'Università di Roma “Tor Vergata”.



Ovvero: “La portaerei, forze armate, batterie di missili”. Non compaiono allusioni allo stato del Kuwait probabilmente perché, dice Schifano, “il Kuwait non esiste più”.²⁶⁹ Le scritte arabe sulla cornice, come si vede, sono legate concettualmente al dipinto e, oltre ad aiutare a comprendere il soggetto raffigurato sulla tela, rappresentano degli spunti riflessivi su quella particolarissima situazione storico-politica. Con l’intervento sulla cornice, Schifano ha reso il lavoro artistico indivisibile dal soggetto inquadrato e ha creato così un legame sia fisico che tematico tra la cornice e il dipinto.

La vasta produzione dell’artista è caratterizzata anche dall’uso di fotografie. L’artista ci ha lasciato tantissime foto. Schifano ha usato molte fotografie che, attraverso dei processi chimici, sono state stampate su delle tele emulsionate. Il soggetto che spesso Schifano ha scelto di riprendere con l’obiettivo fotografico è lo schermo televisivo²⁷⁰ acceso. L’artista fotografa di volta in volta le immagini che più lo colpiscono. Successivamente, le immagini trasportate sulle tele vengono lievemente modificate nei colori e nel formato. È possibile vedere, infatti, fotografie stampate su tele emulsionate di immagini ben note televisivamente caratterizzate da un formato grande rispetto alla dimensione standard di un televisore comune. Osservando alcune immagini di questo genere (fig. 372) si nota, subito, come le figure siano presentate all’interno di una cornice. Si tratta, in verità, della struttura della televisione a ridosso dello schermo televisivo. Se si pensa a un televisore, questo è costituito da uno schermo dove è possibile vedere le immagini in movimento. Lo schermo sembra contenuto all’interno di una cornice. In verità, si tratta della struttura dell’apparecchio televisivo. Quella cornice che si vede intorno allo schermo

²⁶⁹ C. Costantini, *Colori e terra per la “nazione inghiottita”*, in Mario Schifano. *Il colore e la luce*, cit., p. 99.

²⁷⁰ A tale proposito Achille Bonito Oliva disse una volta a Schifano: “Mario tu sei il legittimo proprietario della Tv in pittura”, in Mario Schifano. *Tutto, Mario Schifano. Tutto*, libro e dvd a cura di L. Ronchi, Feltrinelli, Milano 2008, p. 42.

non è altro che la parte visibile della scatola che, dietro alla schermata dell'apparecchio, racchiude e contiene tutte le componenti tecniche dell'apparecchio stesso. Le immagini che vengono trasmesse dalla TV sono ottenute “visualizzando in rapida sequenza delle immagini fisse chiamate *frames*, termine di lingua inglese, o *quadri*, termine italiano, in modo analogo a quanto avviene nel cinema con la pellicola cinematografica”.²⁷¹ Le opere di Schifano sono dei fermo immagine delle trasmissioni televisive. In altre parole, l'artista usa delle *frames* come soggetti per i suoi lavori. Per Schifano lo schermo della TV diventa “quadro / finestra / cinema / televisione / diapositiva”.²⁷² A volte l'artista riproduce in sequenza una serie di *frames* ricreando una determinata scena televisiva e collegando il meccanismo televisivo al “flusso cinematografico”.²⁷³ Ovvero, egli fotografa, per esempio, in sequenza tutte le fasi di un'azione. Viste una accanto all'altra le fotografie restituiscono all'osservatore il movimento della scena segmentata in fotogrammi. Capita che il pittore selezioni solo un'immagine dal televisore per un suo lavoro poi tradotto su tela. La fotografia che ne deriva, questa volta, rende statico e fuori di contesto la sezione della scena scelta. In tal caso, si deve parlare di *still frame*.²⁷⁴ Infatti, il soggetto proposto da Schifano viene isolato come inquadratura di un dettaglio da un'intera sequenza. A tale proposito Schifano ci ricorda il processo di realizzazione di un suo lavoro: “Passo il nastro del film al ‘video-tape’. Blocco il ‘video-tape’ sul fotogramma che mi piace. Fotografo il fotogramma: porto il negativo della foto ad alto contrasto, e lo stampo su tela emulsionata”.²⁷⁵

Lavorare su immagini tratte dalla televisione ha permesso a Schifano di collegare contemporaneamente due settori, la fotografia e il cinema, al linguaggio pittorico. Il cinema è composto da immagini in movimento come del resto anche i programmi trasmessi dalla TV.

²⁷¹ La televisione trasmette delle immagini in movimento dimensionali dal formato rettangolare. All'inizio i contenuti visivi erano in bianco e nero. A partire dal 1954 le immagini divennero a colori. (www.Wikipedia.it).

²⁷² L. Cherubini, *Io sono infantile. L'abecedario della pittura*, in *Schifano 1934-1998*, a cura di A. Bonito Oliva, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 12 giugno – 28 settembre 2008, Electa ed., Milano 2008, pp. 43-49.

²⁷³ *Ibidem*, p.45.

²⁷⁴ Letteralmente: *cornice (frame) – (still) silenziosa, immobile, ferma*. (*Oxford Student's Dictionary*, Oxford University Press, 2007).

²⁷⁵ L. Cherubini, *Io sono infantile. L'abecedario della pittura*, in *Schifano 1934-1998*, cit., p. 45.

Fotografando delle immagini ferme sullo schermo l'artista trasporta la televisione, che ha affinità con il cinema, nel settore pittorico,²⁷⁶ ovvero sulle tele emulsionate.²⁷⁷

Curioso è notare, come già detto, che il termine adoperato per intendere la sequenza televisiva e/o cinematografica è *frame*. Tale termine viene tradotto in italiano come *quadro*, ma è un'errata, ormai accettata, traduzione, in quanto *frame*²⁷⁸ significa *cornice*. Viene spontaneo notare come il termine nella lingua inglese punta l'attenzione di fatto sulla cornice, ovvero sulla struttura della sequenza; mentre il termine italiano sembra che inviti a cogliere maggiormente il contenuto della sequenza, ovvero il quadro. Arrivati a questo punto della nostra ricerca, è impossibile per noi confondere il quadro con la cornice! È utile riflettere su questa piccola curiosità e su come vengono usati i termini tecnici nelle diverse lingue.²⁷⁹ In finale, i due diversi termini usati nelle due lingue, l'inglese e l'italiano, sono stati scelti per indicare la stessa cosa, ma, indagando meglio, si è scoperto che non la indicano per niente. Scegliendo di usare il termine inglese, *frame*, e dando a questo la giusta traduzione, cioè cornice, ritorniamo ad osservare le tele emulsionate di Schifano. Tenendo sempre a mente che il lavoro di Schifano “non è la pittura e la fotografia o la pittura e il video, ma la pittura sulla fotografia e sul video”,²⁸⁰ possiamo dire, che i soggetti, fotografati, applicati sulle tele emulsionate e ritoccati con i colori, sono contenuti in delle *cornici televisive*. Infatti, le immagini sono viste attraverso la cornice dello schermo televisivo, poiché anche questo viene fotografato. Queste cornici televisive, ottenute, dunque, dalla struttura dello schermo della TV,²⁸¹ donano alle immagini un forte senso di chiusura. Le

²⁷⁶ Cfr., A. Rorro, “Io mi sento come media”. Mario Schifano negli anni novanta, in *Schifano 1934-1998*, cit., pp. 65-71.

²⁷⁷ F. Lefevre, *Zapping Schifano*, in “Il Venerdì di Repubblica”, Roma 23 giugno 2003, pp. 90-93.

²⁷⁸ Il termine inglese *frame* ha molti significati: *frame (of building)* armatura; *(of human, animal)* ossatura, corpo; *(of picture)* cornice; *(of door, window)* telaio; *(of spectacles)* montatura; ~ *of mind*, stato d'animo; ~*work* struttura. (*ad vocem: frame in Dizionario Inglese. Collins, Italiano/Inglese, Inglese/Italiano*, ed. Mondadori, Milano 2002.)

²⁷⁹ La traduzione in diverse lingue di un medesimo concetto rispecchia anche la diversa mentalità delle culture in cui si intende tradurre i termini. È comune, infatti, trovare nelle traduzioni termini molto diversi, usati, però, per esprimere il medesimo concetto che si vuole tradurre [ndr].

²⁸⁰ M. Meneguzzo, *In diretta dalla luna. Gli anni settanta di Mario Schifano*, in *Schifano 1934-1998*, cit., pp. 51-55.

²⁸¹ Cfr., A.C. Quintavalle, *L'analisi e lo schermo*, in *Mario Schifano*, catalogo della mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, La Nazionale, Parma, 1974, p. XXVIII: “L'inquadratura è in genere data da una struttura rettangolare ad angoli smussati che evoca la cornice assente e che stabilisce analogie con il telaio di una diapositiva e con lo

cornici chiudono verso il loro interno la scena selezionata separandola nettamente dall'ambiente circostante. Le immagini così proposte, che sembrano *strappate*²⁸² dal tessuto della realtà, risultano isolate. È importante notare la forma che rende facilmente distinguibile le cornici televisive di Schifano. Si tratta, infatti, di una cornice dagli angoli smussati e leggermente bombata²⁸³ nella parte interna, come era la forma dello schermo della televisione degli anni settanta e ottanta. La zona esterna della cornice si presenta, invece, rigida. La foto emulsionata racchiusa all'interno della cornice televisiva, dunque, finisce per assomigliare in tutto e per tutto ad un'immagine trasmessa su "schermo cinematografico, o televisivo, o di una diapositiva".²⁸⁴ Inoltre, la cornice televisiva, di conseguenza, induce a considerare il quadro non più come una finestra aperta,²⁸⁵ ma, appunto, come uno schermo che trattiene le sequenze imprigionandole in uno spazio ristretto. Le cornici televisive sembrano trasformare il linguaggio pittorico in quello televisivo e/o cinematografico. Tuttavia, la cornice televisiva conferisce alle immagini fotografiche anche un forte senso pittorico poiché, solitamente, la cornice è una struttura che viene abbinata più a un quadro piuttosto che a una foto. È da notare, infatti, che, tendenzialmente, le fotografie sono presentate all'interno di cornici dal profilo molto basso. A volte è comune, addirittura, trovare foto inserite all'interno di cornici "fantasma", ovvero cornici a giorno. Le cornici a giorno sono composte da due elementi: una superficie di vetro e un pannello di compensato. La fotografia viene inserita tra la lastra di vetro e il pannello di compensato. Le due lastre vengono fissate dietro al pannello di legno pressato con dei ganci. Il risultato finale è quello di vedere la fotografia attraverso il vetro. La descrizione del sistema

schermo di un televisore: la televisione è la nostra finestra aperta sul mondo come un tempo è stata la pittura e in passato prossimo la fotografia".

²⁸² A. Rorro, "Io mi sento come un media". *Mario Schifano negli anni novanta*, in *Schifano 1934-1998*, a cura di A. Bonito Oliva, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 12 giugno – 28 settembre 2008, Electa ed., Milano 2008, pp. 65-71.

Cfr., A. Bonito Oliva, *Uno stile per "tutto"*, in *Mario Schifano. Tutto, Mario Schifano. Tutto*, libro e dvd a cura di L. Ronchi, Feltrinelli, Milano 2008, p. 66: "La fotografia è una pratica dello strappo".

²⁸³ Cfr., M. Vallora, *Gli anni settanta*, in *Mario Schifano 1964-1970. Dal paesaggio alla TV*, Skira ed., Milano 2006, pp. 152-160.

²⁸⁴ Cfr., G. Verzotti, *Mario Schifano 1960-1970*, in *Mario Schifano. Una collezione '60 / '70*, Fabbri ed., Milano 1990.

²⁸⁵ Cfr., Alain Cueff, *La pittura al posto dello sguardo*, in *Mario Schifano*, catalogo della mostra, Musée Saint Pierre Art Contemporain, Lione 1985.

rende evidente, in verità, che la cornice non esiste. Si tratta, infatti, solo di un supporto dell'immagine. Inutile dire, che le immagini non possono avere uno spessore considerevole in quanto i ganci non sarebbero in grado di trattenere unite le due lastre. Per tale motivo, la cornice a giorno risulta la perfetta soluzione usata per contenere le fotografie, oggetti, questi caratterizzati, appunto, da uno spessore minimo.

È giusto ribadire che il linguaggio fotografico si distingue nettamente dal linguaggio pittorico. Le diversità esistenti tra i due settori sono molteplici, ma basta ricordarne due distinzioni principalmente. Per prima cosa il pittore usa materiali diversi rispetto a quelli adoperati dal fotografo. In secondo luogo, proprio a causa delle diverse caratteristiche tecniche dei due linguaggi, i soggetti scelti dal pittore si distinguono rispetto a quelli scelti dal fotografo. La pittura, infatti, rappresenta un linguaggio, astratto o figurativo,²⁸⁶ usato da un artista per esprimere il suo pensiero. La fotografia, invece, va considerata maggiormente come una tecnica utilizzata sempre per esprimere il pensiero del fotografo, però costretta a trovare i suoi soggetti nella natura e nella realtà quotidiana. La fotografia, dunque, non può essere incorniciata come un dipinto, perché la fotografia non è un dipinto. Una foto presuppone un rapporto diretto con la realtà, al contrario un dipinto è sempre un'interpretazione del pittore della realtà. Proprio per la diversità di contenuto tra la fotografia e la pittura i due linguaggi non possono godere della medesima struttura della cornice. A tale proposito Georg Simmel nel suo saggio²⁸⁷ dedicato alla cornice riflette su come un dipinto necessiti di una cornice e su come, al contrario, la fotografia di un soggetto naturale non debba essere incorniciata. “La cornice – dice Simmel – si addice solo a strutture caratterizzate da una conchiusa unità, che un pezzo di natura non possiede mai”.²⁸⁸ Per il filosofo berlinese la cornice assolve la sua funzione quando circoscrive un soggetto che si presenta come un mondo autonomo, svincolato il più possibile dalla realtà circostante. Ecco,

²⁸⁶ Cfr., G. Verzotti, *Mario Schifano 1960-1970*, in *Mario Schifano. Una collezione '60/'70*, cit., : “[...] La pittura, ovviamente, non parla che della pittura.”

²⁸⁷ Georg Simmel, *La cornice del quadro*, in *I Percorsi delle forme. I testi e le teorie*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Mondadori, Milano 1997, pp. 208-217.

²⁸⁸ *Ivi*, pp. 210-211.

dunque, che l'opera d'arte, presentandosi come un sistema indipendente, ha bisogno della struttura della cornice. La fotografia della natura, contrariamente, si presenta come un frammento di un sistema dipendente, costituito da "elementi materiali"²⁸⁹ e, perciò, non può servirsi del ruolo di chiusura della cornice. Non è possibile, per Simmel, incorniciare qualcosa che non ha una sua autonomia, una sua indipendenza, ma che, invece, necessita, come la Natura, di stabilire un rapporto continuo con l'esterno per garantire senso al suo sistema. In definitiva, il filosofo è contrario a usare una cornice intorno ad una fotografia che ritrae un soggetto tratto dalla natura.

Ritornando a Schifano, l'artista provvede le sue fotografie già di cornici. Le cornici televisive fanno parte del medesimo sistema, dunque, dello stesso linguaggio della televisione. Le foto non vengono incorniciate dall'esterno, ma dalla stessa struttura del televisore. Intervenendo con i colori sulle tele emulsionate, per giunta, il pittore rende le foto opere artistiche²⁹⁰ e conferisce alle immagini fotografiche il bisogno logico di essere custodite e isolate dalle cornici. In conclusione, sono le cornici televisive a trasformare le foto di Mario Schifano in opere d'arte pittoriche e, quindi, anche bisognose della struttura di una cornice. Schifano è andato oltre la distinzione tra il linguaggio fotografico e quello pittorico ed è riuscito, per mezzo delle cornici televisive, a creare un solido legame tra i due settori.²⁹¹

Considerare la tela come uno schermo televisivo è un'idea che Schifano si porta dentro fin dai suoi esordi nel settore artistico. Infatti, nei suoi primi lavori l'artista usa dipingere delle tele con una medesima tinta e crea intorno alla tela delle sottili fasce colorate caratterizzate da tinte contrastanti con il fondo monocromo (fig. 373). Nell'immagine la fascia nera si comporta come una cornice.²⁹² Quest'ultima fa parte del dipinto e riesce a far sì che il quadro sia "il luogo di una

²⁸⁹ *Ibidem.*

²⁹⁰ Cfr., A. Rorro, "Io mi sento come media". *Mario Schifano negli anni novanta*, in *Schifano 1934-1998*, cit., p. 67.

²⁹¹ A. C. Quintavalle, *Bambino e dinosauro*, in "Panorama", Milano, 9 settembre 1990, p. 15: "Il motivo è che il pittore romano ha sempre considerato la fotografia un testo base, in parentela strettissima con la pittura".

²⁹² Cfr., Renato Barilli, *I nuovi maestri*, in *Pop art e oggetto*, catalogo della mostra, Palazzo Crepadona, Belluno 1996: "[...] Mario Schifano (nato nel 1934), in quanto egli comincia appunto nel segno del monocromo, coprendo la superficie con uno strato di colore compatto; che però non simula il grigiore, l'acromia del mondo delle macchine, ma si compiace già di certe tonalità calde; e non manca talora di lasciarsi racchiudere entro una cornice, prendendo

doppia tensione: massima espansione e massima concentrazione”.²⁹³ Entrambe le due sensazioni nascono osservando la cornice interna dipinta. La sensazione di espansione è ottenuta guardando la stesura piatta del colore “che aderisce vitalisticamente alla superficie”²⁹⁴ della tela contenuta nel bordo nero. Infatti, osservando la zona cromatica racchiusa nel bordo nero si avvia un movimento centrifugo. Si nota bene, dunque, che osservando la cornice interna e puntando l’attenzione “verso i confini del quadro”²⁹⁵ nasce nel dipinto una forza centrifuga. Al tempo stesso, concentrandosi sul bordo nero a ridosso della fine della superficie della tela si avverte, al contrario, la presenza nel dipinto dell’atto della concentrazione. Il bordo nero, come una cornice, permette all’opera di chiudersi verso il suo interno e di riflesso induce l’osservatore a cogliere con più attenzione la stesura cromatica di colore.

Nel corso degli anni, allargando i suoi interessi personali e professionali, Mario Schifano affianca alla pittura la pratica fotografica. In effetti, in ogni tecnica che l’artista ha usato è possibile sempre rintracciare il ruolo che egli di volta in volta assegna alla cornice. Questa, come si è visto, appare in certe occasioni come un bordo cromatico posizionato lungo il perimetro più esterno della tela; a volte come una cornice cromatica in perfetta sintonia con le tinte presenti sulle tele o, anche, come una cornice televisiva che riproduce l’immagine dello schermo TV attraverso il quale si vedono le fotografie applicate sulle tele emulsionate.

Mario Schifano è stato un pittore che ha stimolato molto gli artisti della Transavanguardia e anche il teorico del gruppo italiano. Infatti, Achille Bonito Oliva ha dedicato molta attenzione a Schifano con il quale aveva anche una solida amicizia. Nei diversi scritti che il critico ha dedicato al pittore, viene usato spesso il termine *nomadismo*.²⁹⁶ È risaputo che tale termine è la chiave di lettura della poetica della Transavanguardia. Anche per Schifano, però, si può usare il

così l’aria di uno schermo, necessariamente chiamato a ospitare immagini. Ci si assiede, insomma, di fronte ai monocromi di Schifano, come in poltrona per assistere a una qualche spettacolo”.

²⁹³ Cfr., A. Bonito Oliva, *L’arte avventurosa di un pittore di confine*, in *Schifano 1934-1998*, cit., p. 15.

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ *Ivi*, pp. 13-23.

concetto di nomadismo e associare a questo la capacità dell'artista di sapersi servire dell'arte di alcuni pittori del passato dai quali prendere spunti per il proprio lavoro.²⁹⁷ Tuttavia, fin da subito bisogna dire che Schifano non basa il suo linguaggio sullo studio dei pittori del passato, come fanno maggiormente i transavanguardisti. È vero che come i transavanguardisti Schifano recupera il valore “naturale”²⁹⁸ della pittura. Ma, tale recupero “non è mediato da altre avanguardie, non recupera dunque il primitivo, un originario, ma scopre altro, scopre la nuova realtà della scrittura pittorica, inventa diversi modi di costruire l'immagine; così ecco il divisionismo, l'informale con le colature dei bruni, dei bianchi, degli arancio”.²⁹⁹ In altre parole, il linguaggio di Schifano risulta più svincolato dal richiamo col passato³⁰⁰ e più autonomo,³⁰¹ indipendente, alla fine, da qualsiasi riferimento con l'arte precedente. La Transavanguardia, al contrario, tende, in linee generali, a usare uno stile narrativo debitore del linguaggio surrealista, metafisico e primitivo. Schifano, invece, ci presenta una pittura che “tende alla sintesi e all'asciuttezza, fidandosi unicamente dei propri mezzi”³⁰² espressivi. Fondamentalmente, la sua inesauribile fonte d'ispirazione è stata la sua vita, da ricercare in un'infanzia³⁰³ mai perduta e ritrovata dopo la nascita del figlio Marco Giuseppe.

²⁹⁷ In un'intervista rilasciata a Dacia Maraini nel 1973 risponde ad alcune domande Schifano dicendo: “D. Maraini: Quali sono i pittori contemporanei che tu senti più affini a te e che ti hanno in qualche modo influenzato? M. Schifano: Be', Boccioni, Balla, Picabia, De Chirico prima di tutto, poi Picasso, Jasper Johns, Jin Dine”, in D. Maraini, *Mario Schifano*, in *E tu chi eri? Intervista sull'infanzia*, Bompiani ed., Modena 1973, pp. 89-93.

²⁹⁸ A. C. Quintavalle, *Schifano, gli anni ottanta: post-espressionismo tedesco e Transavanguardia*, in *Schifano 1934-1998*, a cura di A. Bonito Oliva, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 12 giugno – 28 settembre 2008, Electa ed., Milano 2008, pp. 58-59.

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ “D. Maraini: Tu pensi al passato?”

M. Schifano: Mai. Per me il passato non conta. Non ci penso mai. Non me ne occupo. Infatti non ricordo nemmeno le cose che ho fatto. A che serve il passato?

D. Maraini: A capirci.

M. Schifano: A me non serve capirmi. Non me ne importa niente. Io vivo e basta”, in D. Maraini, *Mario Schifano*, in *E tu chi eri? Intervista sull'infanzia*, Bompiani ed., Modena 1973, pp. 89-93.

³⁰¹ In un colloquio con Alberto Moravia risponde Schifano alla domanda dello scrittore:

“A. Moravia. Riconosceresti tra i tuoi antenati i futuristi italiani e russi, il dada, il movimento Blaue Reiter, Klee, Kandinskij?”

Schifano: Io non ho antenati”, in A. Moravia, *Moravia registra Schifano*, a cura di G. Massari, in “Il Mondo”, 9 maggio 1974.

³⁰² L. Beatrice, *Figurazione trasfigurate. Mario Schifano negli anni ottanta*, in *Mario Schifano. Tutto, Mario Schifano. Tutto*, cit., pp. 93-101.

³⁰³ “M. Schifano: La mia infanzia è ora oggi qui.”, in D. Maraini, *Mario Schifano*, in *E tu chi eri? Intervista sull'infanzia*, Bompiani ed., Modena 1973, pp. 89-93.

In definitiva, i transavanguardisti hanno subito il fascino da molti artisti, da ricercare in maestri vissuti nel passato, ma anche in pittori a loro contemporanei, come appunto in Mario Schifano. Gli anni settanta sono anche gli anni in cui si afferma il linguaggio della Land Art. È interessante e utile analizzare, dunque, il rapporto tra la cornice, intesa come ambiente, e le opere, che diventano eventi temporanei, nelle installazioni dei Land artisti.

3. 11 L'AMBIENTE COME CORNICE. I LAND ARTISTI

Nel decennio 1960-1970 si afferma negli U.S.A. un linguaggio artistico destinato a metter in dubbio la stessa concezione di arte apparsa fino a quel momento. Si tratta dell'espressione della Land Art conosciuta anche come Earth Art o Earth Work. Artisti come Richard Long, Walter De Maria, Christo e Jeanne-Claude, Doris Bloom o William Kentridge vedono nell'ambiente lo spazio in cui far vivere i loro progetti artistici in continuo mutamento. Gli artisti rigettano la consueta concezione dell'opera d'arte intesa sia come un prodotto finito e, dunque, immutabile, sia come un oggetto definito e per questo delimitato da una cornice.

Ora si afferma l'idea che il lavoro artistico debba essere considerato come un processo di azioni, di informazioni ed idee in continua mutamento. In altre parole, l'oggetto artistico non viene più interpretato "come esito esclusivo del processo creativo".³⁰⁴ Al contrario, adesso l'idea artistica e il suo progetto vengono collocati al centro della realizzazione dell'opera d'arte. Ecco che la Land Art interviene nel e sul paesaggio con installazioni, osservando anche gli effetti prodotti sul territorio da esse.³⁰⁵ La terra, intesa sia come contesto urbano che come ambito extraurbano, viene, scelta da parte dei land artisti come luogo per collocare le loro installazioni.

³⁰⁴ Cfr., AA.VV., *Anni Settanta*, vol. III, Electa ed., Milano 2008, p. 96

³⁰⁵ Cfr., E. Migliorini, *Conceptual Art*, Firenze 1972, p. 33.

L'ambiente esterno diventa dunque la cornice naturale dei progetti che vengono spesso documentati attraverso registrazioni su video-tape o tramite fotografia.

La cornice-ambiente, però, non è concepita come un mero contenitore dell'installazione; essa interferisce con il progetto e viceversa. Si prenda ad esempio il progetto di Walter De Maria *The Lightning Field* del 1977, (fig. 374). L'opera è composta da 400 pali in acciaio disposti in un ampio spazio vuoto. Ogni palo, alto 5 metri, è posizionato a una distanza di 65 metri dall'altro. In tal modo si crea un enorme rettangolo con base di 1,6 x 1 chilometri di altezza. A causa del materiale di cui sono fatti i pali, questi riescono a catturare l'energia dei fulmini. Si può dire che il gigantesco rettangolo diventa una "trappola" per i fulmini durante i temporali. L'artista con questa installazione sovverte non solo l'idea di opera d'arte, ma anche quella di tempo legato alla fruizione estetica. Infatti, lo spettatore per osservare l'opera deve fare, prima di tutto, un lungo viaggio per raggiungere la località, e in secondo luogo, deve saper aspettare la condizione meteorologica idonea per poter osservare in azione i pali. La cornice dell'opera, dunque, va ricercata nell'ambiente che, in questo caso, dipende anche dall'imprevedibilità atmosferica.

Anche le installazioni più recenti realizzate da Doris Bloom e William Kentridge nel 1995 usano l'ambiente come cornice per i loro lavori. Si osservi come esempio i progetti *Hearth* e *Gate*, (figg. 375, 376). Le due immagini mostrano dei lavori giganteschi ambientati nel paesaggio. Il primo lavoro è installato in una zona deserta lontana dalla città, mentre il secondo è collocato proprio al centro di un contesto urbano. *Hearth* si presenta come l'immagine anatomica di un cuore disegnato con la calce in mezzo a un spazio vuoto deturpato dal fuoco. In base a dove si osserva l'opera, questa comunica delle sensazioni diverse. Infatti, se l'immagine viene guardata dall'alto si riconosce la forma reale del muscolo. Se l'immagine, invece, viene vista dal basso si percepiscono solo delle linee che sembrano quelle di un labirinto.

Gate, invece, è un'installazione ambientata nel centro urbano. Si tratta dell'immagine realizzata con il fuoco di un cuore stilizzato imprigionato all'interno di un cancello. Anche questa volta l'opera offre due punti di osservazione: uno da vicino e uno dall'alto. Solo

osservando il lavoro da una posizione rialzata si potrà, in verità, comprendere il disegno, che sarà, invece, irriconoscibile se visto dal basso. Riflettendo, possiamo dire che, anche se in modi diversi, in entrambe le installazioni gli artisti hanno usato l'immagine del cuore. Quest'ultimo è l'organo vitale che assicura l'esistenza all'uomo e che l'uomo porta fisicamente nascosto dentro di sé. Gli artisti tracciando sulla terra la figura del cuore vogliono sensibilizzare la coscienza dell'uomo. Potremmo dire che il messaggio³⁰⁶ degli artisti consiste rendere l'uomo consapevole che anche la terra possiede un cuore, dunque va rispettata e amata.

In conclusione, le installazioni dei land artisti sono dei lavori che invadono la realtà e che, al tempo stesso, si mettono in comunicazione con essa. Ecco, quindi, che l'ambiente, ospitando le installazioni, assume il ruolo di cornice attiva, poiché interagisce con le opere materialmente e concettualmente.

Con i lavori di Land Art, dunque, si apre un nuovo percorso dell'arte che considera fondamentale recuperare il valore originario delle materie utilizzate nel processo artistico. Tale obiettivo viene messo in opera dagli artisti poveristi.

3.12 L'ARTE POVERA: UN NUOVO MODO DI INTENDERE L'ARTE, UN NUOVO MODO DI USARE LA CORNICE

L'arte povera propone un nuovo modo di intendere l'opera d'arte. Prima di questo movimento,³⁰⁷ nonostante le grandi novità novecentesche, l'opera d'arte si era mantenuta per lo più all'interno dello schema tradizionale del prodotto realizzato su un supporto. Ovviamente, il modo in cui viene concepito un dipinto ha comportato spesso la creazione di un nuovo

³⁰⁶ Cfr., J. Kastner, B. Wallis, *Land Art e Arte Ambientale*, Phaidon ed., Londra 2004.

³⁰⁷ L'Arte Povera è un movimento fondato dal critico genovese Germano Celant. Il manifesto dell'Arte Povera (*Arte Povera. Appunti per una guerriglia*) venne pubblicato dal critico sulla rivista "Flash Art" del novembre-dicembre del 1967. I protagonisti sono molti, tra questi ricordiamo: Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Mario Merz, Marisa Merz, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Gianni Piacentino, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Gilberto Zorio.

linguaggio. Negli anni settanta, invece, l'artista, in senso lato, abbatte la tradizionale idea di arte ed “esce” letteralmente dal quadro invadendo l'ambiente, “esce” dagli strumenti tradizionali del fare arte e dall'idea stessa di rappresentazione, “esce” dall'idea di opera d'arte come prodotto tangibile, “esce” dall'idea di arte come espressione soprattutto visiva.”³⁰⁸ Le opere degli artisti poveristi, infatti, sono particolari e si distinguono poiché non sono composte con i mezzi espressivi tradizionali. Ad esempio, non viene più adoperato solo il colore per eseguire un dipinto o solo il marmo per creare una scultura. Al contrario, i lavori poveristi si differenziano perché sono composti da materiali non propriamente artistici, ma, appunto, “poveri”, prelevati direttamente sia dal mondo naturale che da quello industriale come il legno, la pietra, la terra, i vegetali, gli stracci, le plastiche, i neon o gli scarti industriali.

Questi materiali vengono usati perché alludono chiaramente alla vita quotidiana che conduce l'uomo qualunque nel presente di tutti i giorni. Inoltre, tutte le materie prime che si adoperano vengono presentate dagli autori come oggetti assoluti, privi di qualsiasi manipolazione esterna.³⁰⁹ Le opere che ne derivano risultano sprovviste di forma. L'assenza della forma permette agli artisti di puntare l'attenzione sul processo della vita. Si discute su come la vita sia priva di forme, e su come invece l'arte debba cessare di sentirsi superiore alla vita dando una forma ai suoi prodotti.³¹⁰ I poveristi mirano a un risultato nuovo: vogliono far riflettere su come “la vita delle forme prende il sopravvento sulla forma delle forme”.³¹¹ In altre parole, i poveristi non usano più rappresentare l'oggetto artistico, ma vogliono “presentarlo” nella sua realtà materiale.³¹² Nel “presentare” l'oggetto, e i materiali che lo compongono, i poveristi propongono come opere

³⁰⁸ AA.VV., *La storia dell'Arte*, Electa, ed., Milano 2006, p. 290.

³⁰⁹ “Ciò con cui l'artista entra in rapporto non viene però elaborato; su di esso non esprime un giudizio, non cerca un valore morale o sociale, non lo manipola: lo lascia scoperto e appariscente, attinge alla sostanza dell'evento naturale, quale la crescita di una pianta, la reazione chimica di un minerale, il comportamento di un fiume, della neve, dell'erba e del terreno, la caduta di un peso, si immedesima con essi per vivere la meravigliante organizzazione delle cose viventi. Tra le cose viventi scopre anche se stesso, il suo corpo, la sua memoria, i suoi gesti, tutto ciò che direttamente vive e così riinizia ad esprimerne il senso della vita e della natura [...]”, in Germano Celant, *Arte Povera. Storia e protagonisti*, Electa ed., Milano 1985.

³¹⁰ Cfr., A. Costantini, *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*, in Germano Celant, *Un folle amore. La collezione Luigi e Peppino Agrati*, Skira ed., Milano 2002, pp. 192-195.

³¹¹ AA.VV., *La storia dell'Arte*, cit., p.324.

³¹² Cfr., AA.VV., *Jannis Kounellis*, catalogo a cura di P.G. Castagnoli, Galleria d'Arte Moderna, Bologna 10 giugno - 10 settembre 1995, Fotolito ed., Bologna 1995: “[...] la sua arte non intende “rappresentare” ma “presentare”, p. 7.

d'arte dei processi³¹³ evolutivi durante i quali la materia subisce delle modificazioni, si trasforma, cambia in continuazione forma, vive e muore come ogni essere vivente. All'interno di questo nuovo modo di intendere un'opera d'arte, anche lo spettatore cambia atteggiamento e diventa, o deve diventare forzatamente, "attore o partecipante dell'azione artistica".³¹⁴

Cambiando l'idea di opera d'arte e il ruolo dello spettatore è logico che anche la cornice subisca delle modificazioni molto significative. Viene immediato pensare a una totale assenza della cornice nei lavori degli artisti poveristi. E in un certo senso è vero; ma come abbiamo sempre finora osservato la cornice non deve essere intesa solo come una struttura esterna a un dipinto, ma va cercata nell'opera come concetto del limite, del confine, del bordo. A tale proposito risulta interessante analizzare come Jannis Kounellis nelle sue installazioni si relazioni con il concetto del limite. L'artista greco, naturalizzato in Italia, ha realizzato innumerevoli installazioni provocando l'opinione pubblica e, a volte, anche la critica d'arte. È utile analizzare, ad esempio, una creazione dell'autore per avere un'idea di come bisogna interpretare ormai il concetto di un'opera d'arte poverista. Si pensi a *Cavalli* del 1969 (fig. 377).

L'opera è i dodici cavalli trattenuti con corde alle pareti dello spazio della galleria. L'artista ha fatto della galleria un quadro vivente. Non vi è nessuna *rappresentazione* della realtà da parte del pittore. La realtà naturale viene *presentata* in modo autentico sotto la forma stessa della sua natura. Il ruolo dell'artista è quello di mettere in risalto l'aspetto vero di un brano di natura. Il confine tra realtà e rappresentazione, che è stato sempre implicito in ogni quadro, decade completamente. Lo sguardo dello spettatore non viene più ingannato. Ora il soggetto in carne e ossa mostra se stesso al pubblico senza inganni e trucchi. In altre parole, "l'arte ha prelevato direttamente la natura, e la natura a sua volta è entrata nello spazio dell'arte".³¹⁵ L'opera esce fuori dagli schemi convenzionali artistici e anche la cornice sembra assente.

³¹³ AA.VV., *La storia dell'Arte*, cit, p. 321.

³¹⁴ *Ivi*, p. 290.

³¹⁵ AA.VV., *Arte Contemporanea. Anni Sessanta*, vol. II, Electa ed., Milano 2008, pp. 142-143.

Tuttavia, la galleria stessa fa da cornice all'installazione, indicando esattamente il 'confine' fisico dove ha luogo la *performance*. In altre parole, la sala rappresenta il "perimetro interno dello spazio della galleria come recinto spaziale definito".³¹⁶ Inoltre, l'operazione compiuta dalla galleria/cornice ha anche come obiettivo quello di far prendere atto al pubblico dei nuovi mezzi espressivi usati dall'artista e "dell'ambito sociale e culturale entro cui l'opera e l'artista agiscono criticamente".³¹⁷ La galleria/cornice si comporta anche come il recinto entro cui prende senso la *performance*. Sono proprio le mura della galleria a indicare il limite della cornice/recinto in cui è collocata l'opera. È evidente che l'immagine della cornice/recinto si sovrappone al concetto del limite. Infatti, il confine segnato dal perimetro delle mura della galleria si comporta come un recinto intorno all'opera. Le mura, confine dell'opera, marcano il limite dello spazio fisico dove ha luogo il processo evolutivo della *performance*. L'installazione contenuta nel recinto non viene solamente isolata e dunque presentata, ma risulta anche circoscritta all'interno delle mura. Il concetto del recinto è diverso da quello del limite.³¹⁸ Il primo presuppone una relazione con gli oggetti che sono custoditi nel suo interno; il secondo, viceversa, mette in rapporto ciò che è contenuto nel recinto con l'ambiente esterno alla linea di confine, ovvero al di là del limite di chiusura.

Nell'installazione di Kounellis, come è chiaro, le due immagini, quella del confine e quella del recinto, si sovrappongono sia materialmente quanto metaforicamente. Bisogna dire, inoltre, che la ricerca dell'artista, pur nella sua innovazione, si relaziona con i linguaggi del passato e questo permette di capire come dietro a un'installazione, che può sembrare a prima vista improvvisata, ci sia un'ampia e intensa riflessione.³¹⁹ Kounellis usando dei cavalli suggerisce di mettere a confronto i soggetti da lui adoperati con i medesimi usati da altri artisti del passato. Si faccia riferimento, ad esempio, all'uso che il pittore futurista Umberto Boccioni fa del cavallo. Va detto

³¹⁶ B. Corà, *Jannis Kounellis: il futuro della forma nella qualità dell'amore*, in AA.VV., *Jannis Kounellis*, catalogo a cura di P.G. Castagnoli, cit., p. 21.

³¹⁷ *Ibidem*.

³¹⁸ Cfr., P. Zanini, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Mondadori ed., Milano 1997.

³¹⁹ Cfr., R. Fuchs, *Radiosi frammenti*, in AA.VV., *Jannis Kounellis*, catalogo a cura di P.G. Castagnoli, cit., pp. 27-30.

che per Kounellis l'arte contemporanea, e nello specifico le ricerche poveriste, devono instaurare un rapporto poetico con l'arte del passato. Ciò vuol dire, che non si deve copiare lo stile dell'arte passata, ma bisogna ricordarsi dell'esistenza dell'arte del passato e, soprattutto, bisogna “riconoscere l'arte come storia.”³²⁰ In altre parole, occorre pensare al passato, ma per elaborare ricerche nuove.

Pensate e razionali sono anche altre opere di Jannis Kounellis, si pensi, ad esempio, a *Senza titolo. 1989*, alle due opere dal titolo *Senza titolo* del 1989, o ancora a *Senza titolo* del 1990 (figg. 378, 379, 380, 381). Tutte e quattro le opere sono composte da lastre metalliche di forma rettangolare molto ampia alle quali sono stati uniti materiali di vario genere. Rispetto all'installazione *Cavalli*, queste opere sembrano avere maggiormente un modulo, la forma piana rettangolare, più consona ai canoni tradizionali. Guardando bene, però, emergono subito chiaramente le caratteristiche nuove delle opere. Prima di tutto i materiali usati. Le superfici metalliche ora sostituiscono pienamente la tela. Liberandosi della tela, Kounellis si libera dell'archetipo³²¹ del dipinto e libera l'artista e i materiali che adopera da ogni dipendenza con il passato: “penso a un pittore che non ha bagagli, non ha niente, e in ogni luogo trova delle nuove esperienze da sviluppare, [...] l'artista è un uomo che libera delle cose insegna agli altri a liberare le cose”.³²² Inoltre, gli oggetti, inseriti sulle superfici metalliche, oltre ad essere insoliti, nuovi, “poveri” e, soprattutto, “componenti basilari della vita di tutti nel contesto occidentale,”³²³ sono disposti in modo tale da suggerire un intenso rapporto con l'ambiente circostante. Infatti, essi escono fuori dalla superficie. Osservando bene, si nota come le aste metalliche, applicate sulle superfici, suggeriscono allo spettatore di far interagire l'opera con lo spazio esterno. In

³²⁰ “Amo le piramidi d'Egitto, amo Caravaggio, amo Van Gogh, amo il Partenone, amo Rembrandt, amo Kandinskij, amo Klimt, amo Goya, amo l'impeto della “Vittoria di Samotracia”, amo chiese medievali, amo il personaggio di Ofelia così come è descritto da Shakespeare e onoro i morti pensando, a proposito di me, che sono un artista moderno: si è, artisti moderni in quanto si onorano i morti, in quanto si riconosce l'arte come storia”, in AA.VV., *Jannis Kounellis*, catalogo a cura di P.G. Castagnoli, cit., p. 8.

³²¹ Cfr., AA.VV., *Forme per il David*, a cura di B. Corà, Galleria dell'Accademia, Firenze 29 novembre – 4 settembre 2005, Giunti ed., Milano 2005, p. 91.

³²² B. Corà, *Kounellis. Labirinti*, Gli Ori ed., Prato 2003, p. 58.

³²³ AA.VV., *Arte Contemporanea. Anni Sessanta*, vol. II, Electa ed., Milano 2008, p. 133.

definitiva, le aste non chiudono l'opera, ma al contrario la aprono verso l'esterno. Questo movimento consente all'opera di entrare in rapporto con lo spazio con il quale crea un contatto e una relazione. Al tempo stesso, però, le aste impediscono alle opere di avere bisogno di una cornice. Le aste, infatti, dilatando la struttura rettangolare, impediscono all'opera di essere incorniciata, dunque, circoscrivibile. Le opere risultano alla fine dipendenti dallo spazio, dalla sala, dal rapporto con lo spettatore e dall'interazione con gli altri materiali che compongono l'opera. È proprio così che si attua il processo vitale che caratterizza le installazioni poveriste.

In conclusione, si è analizzato come per Kounellis la crisi della forma dell'arte negli anni settanta, ingloba anche la trasformazione del ruolo della cornice. Quest'ultima va, di volta in volta, cercata nella sua assenza e trasformazione, per dirla con Jacques Derrida nelle installazioni poveriste “la cornice *c'è* ma *non esiste*.”³²⁴

Michelangelo Pistoletto, altro artista poverista, usa la cornice in modo diverso. L'artista, a partire dagli anni sessanta, realizza delle opere utilizzando delle superfici metalliche in acciaio inox lucidate a specchio, quindi in grado di far riflettere le immagini. Nascono così i suoi famosi “quadri specchianti”.³²⁵ Questi quadri specchianti, però, vengono proposti al pubblico senza l'uso della cornice. Si tratta di una serie di grandi lastre metalliche attraverso le quali l'artista produce un'arte “istantanea”,³²⁶ poiché la sua arte si consuma nell'istante in cui l'opera viene osservata dallo spettatore. Quest'ultimo viene riflesso all'interno dell'opera stessa e diventa così, contemporaneamente, attore e spettatore dell'atto artistico.³²⁷ L'osservatore e l'osservato, in altre parole, coincidono, si mescolano, si confondono e danno vita a un linguaggio “da cui dipende l'ambiguità dell'interpretazione delle forme-immagini rappresentate”.³²⁸ All'inizio della sua ricerca sulle superficie specchianti, Pistoletto applica delle riproduzioni fotografiche di figure umane a grandezza naturale in grado di generare effetti di *trompe-l'oeil*. Per mimetizzarsi meglio

³²⁴ Jacques Derrida, *La verità in pittura*, Newton & Compton, Roma 2005, p. 80.

³²⁵ G. Celant, *Pistoletto*, Fabbri ed., Milano 1990, p. 13.

³²⁶ Cfr., G. Celant, *Pistoletto*, cit., p. 13.

³²⁷ Cfr., M. Welish, *Michelangelo Pistoletto*, in “Flash Art”, Milano 1980, n.° 100, pp. 24-29.

³²⁸ P. Virilio, *L'espèce critique*, Bourgois, Parigi 1984 (trad. it., Dedalo, Bari 1988, p. 51).

negli ambienti espositivi, come già detto, i quadri specchianti non sono provvisti di cornice. La cornice viene inserita, però, intorno agli specchi quando l'artista si cimenta nello studio di un metodo efficace per rendere il doppio dello specchio, cioè per riprodurre il riflesso del soggetto riflettente. Questa ricerca si concretizza nell'ottobre del 1975 nella mostra torinese *Le stanze*. In quest'occasione Pistoletto capisce che l'unico modo per far specchiare lo specchio è quello, prima di tutto, di porre intorno allo specchio una cornice e, in secondo luogo, di tagliare in due lo specchio con la cornice. Le due sezioni se esposte in un angolo di una parete si riflettono l'una nell'altra e la cornice, intorno alle due sezioni, unisce concettualmente le due parti indicando, dunque, le due porzioni come le uniche componenti di un unico lavoro (figg. 382, 383). Spiega Pistoletto a tale proposito: “in quella mostra tutti gli elementi presenti erano verificabili nel loro doppio attraverso il riflesso dello specchio, soltanto che lo specchio dimostrava di non poter moltiplicare se stesso. In conseguenza di questa considerazione ho capito che per dare allo specchio il suo doppio dovevo dividerlo in due. Sono intervenuto tagliando lo specchio insieme alla cornice in cui lo avevo posto, così le sue mezze parti della cornice, rimanendo attaccate ai due specchi, testimoniavano l'unicità da cui questi derivavano”.³²⁹

Osservando le due immagini nascono una serie di riflessioni sul linguaggio dell'artista. Si può iniziare a pensare, prima di tutto, all'uso dello specchio. Nelle installazioni della mostra svoltasi a Torino, l'artista adopera degli specchi privi di applicazioni esterne di figure e senza l'utilizzo di colori opacizzanti stesi sulla superficie specchiante. Tale scelta è motivata dalla circostanza che l'artista vuole sia offrire allo spettatore lo specchio come soggetto principale del suo lavoro artistico, che mettere in risalto tutte le proprietà oggettive dello specchio eliminando qualsiasi intervento di alterazione. Nel linguaggio di Pistoletto la superficie specchiante ha completamente sostituito la tela, dunque, l'idea classica di quadro. Lo specchio viene scelto, quindi, perché riflette immagini in movimento e in continuo apparire e scomparire, contrariamente alla

³²⁹ M. Pistoletto, *Divisione e moltiplicazione dello specchio. L'arte assume la religione*, Giorgio Persano, Torino 1978.

tradizionale tela che propone, invece, una serie di immagini statiche, immobili. Ora, in *Divisione e moltiplicazione di uno specchio e L'architettura dello specchio* lo specchio rivela se stesso e accentua il suo potere riflettente poiché proposto all'osservatore diviso in due o più sezioni. Lo specchio, per l'artista, è un "tramite tra il visibile e il non visibile estendendo la vista oltre le sue normali facoltà, [...], - lo specchio, dunque, per Pistoletto - espande le caratteristiche dell'occhio e la capacità della mente ad offrirci la visione della totalità".³³⁰ Una seconda riflessione sulla poetica del pittore è rappresentata dalla scelta di porre una cornice intorno a questi specchi. Come è evidente, la cornice che viene spesso adoperata è dorata, dal profilo elaborato e con decorazioni lungo le fasce in tardo stile barocco.³³¹ In altre parole, il profilo della cornice usato è fisicamente ingombrante e scelto, essenzialmente, per far notare al pubblico la presenza della cornice e, di conseguenza, il suo ruolo. Sappiamo che il compito della cornice è quello di isolare il soggetto che racchiude, di separare, cioè, la finzione pittorica presentata nel quadro dalla realtà dell'ambiente circostante. In questo caso, però, il soggetto che circonda la cornice è rappresentato dallo specchio e la cornice adempie ugualmente alla sua funzione di isolatore. Paradossalmente, la cornice non circonda un dipinto, ma uno specchio che riflette alla lettera la realtà circostante. La cornice deve separare la realtà oggettiva, quella che esiste al di fuori del suo perimetro, dalla realtà parziale riflessa nello specchio che appare come realtà mutevole, per giunta, invertita e custodita solo per un istante fugace nel suo interno. È evidente che Pistoletto fa uso della cornice intorno ai suoi specchi per "aggiungere una nota ironica alla composizione".³³²

In conclusione, bisogna riflettere anche sul perché l'artista taglia gli specchi incorniciati. Questa soluzione ideata da Pistoletto è finalizzata a mettere in evidenza "il potere autogenerante

³³⁰ M. Pistoletto, *Divisione e moltiplicazione dello specchio. L'arte assume la religione*, 1978.

³³¹ Cfr., Papini M.L., *La cornice barocca*, in "Arte & Cornice", Rima ed., Milano 1990, n.° 4, pp. 48-50.

³³² AA.VV., *Il limite svelato*, a cura di G.Celant, Mole Antonelliana, Torino luglio-ottobre 1981, Electa, Milano 1981, p. 120.

dell'arte".³³³ Sezionare la cornice, infatti, permette alle varie sezioni di riflettersi le une nelle altre e di offrire sempre differenti punti di vista agli astanti. In perfetta sintonia, dunque, con l'idea poverista, l'opera d'arte, grazie agli specchi incorniciati e tagliati, nasce da sola, si moltiplica e vive nella mutevolezza quotidiana.

3.13 IL VALORE CONCETTUALE DELLE CORNICI DI GIULIO PAOLINI

Giulio Paolini è un artista concettuale. Per un artista concettuale l'arte non ha più la necessità di manifestarsi oggettivamente, un lavoro artistico è tale già nell'essere concepito.³³⁴ Ciò vuol dire che l'artista è maggiormente interessato alla dimensione intellettuale che al manufatto, l'arte viene "vista come idea, come linguaggio, definizione dei suoi strumenti, conoscenza attraverso il pensiero anziché attraverso la concreta materialità dell'opera".³³⁵ Un interesse di Paolini è di indurre lo spettatore a pensare al gesto del guardare un'opera d'arte. L'artista sostiene che le opere d'arte sono in grado di vedere. L'opinione comune è quella di pensare che soltanto lo spettatore veda l'opera, ma in verità, per l'artista, è anche l'opera che rivolge lo sguardo verso lo spettatore.³³⁶ Dice Paolini: "le opere ci guardano. Sono loro che guardano noi (e non, questa volta viceversa). L'opera non parla ma vede, ci vede proprio nel momento in cui noi crediamo di vederla".³³⁷

È all'interno di questa logica che l'artista propone alla nostra attenzione l'oggetto/soggetto della fruizione estetica, ovvero il quadro. Per permettere di avviare una riflessione sul gesto della

³³³ AA.VV, *Il Novecento. Catalogo delle opere esposte*, (Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino), a cura di R. Maggio e R. Passoni, Fabbri ed., Milano 1993, p. 610.

³³⁴ Cfr., G. Bertolino, *Anni Settanta*, Electa, Milano 2007, pp. 28-35.

³³⁵ *Ad vocem: concettuale, arte in l'Universale. La grande enciclopedia tematica. Arte*, Garzanti, Milano 2005.

³³⁶ Commenta Achille Bonito Oliva la ricerca di Giulio Paolini dicendo: "Le immagini non esistono se non c'è qualcuno che le guarda", in A. Bonito Oliva, *A.B.O. Giulio Paolini*, Italia, 2001 programma di RAI 1 a cura di Achille Bonito Oliva.

³³⁷ G. Paolini, *Quattro passi. Nel museo senza muse*, Einaudi, Torino 2006, p. 8.

visione dell'opera d'arte, Paolini si serve della struttura vuota di una cornice. Egli non vuole che si parli di un dipinto in particolare o del linguaggio artistico di un'epoca o di un determinato pittore. È sufficiente, dunque, una cornice vuota per avviare una conversazione intellettuale sull'arte, sul gesto del vedere, e quindi, sul visibile e il veduto. Basta una semplice cornice vuota, in definitiva, a far parlare di arte e del vedere. La cornice vuota, inoltre, fa comprendere all'osservatore che l'azione del vedere un'opera d'arte è svincolata dall'oggetto artistico che essa inquadra. Come a dire che la visione è un gesto autonomo rispetto all'oggetto visto. Il pubblico, attraverso la cornice priva della tela dipinta è posto di fronte all'azione del guardare, ma anche dell'esser guardati. I due gesti sono per l'artista imprescindibili dall'arte.

Questa riflessione porta il fruitore a domandarsi che cosa si guarda e perché si guarda un'opera d'arte. Paolini sostiene che il fruitore, postosi tali quesiti, può arrivare a comprendere che l'arte la si può vedere ma è impossibile decifrarla:³³⁸ “possiamo vedere ma non possedere mai l'opera, dunque, l'opera diventa indecifrabile”.³³⁹ Si osservi, ad esempio, *Senza titolo* del 1997 (fig. 384). L'opera è composta da una cornice posizionata in primo piano. La cornice è rettangolare con il lato minore posto verticalmente, inoltre essa è vuota, dorata, dal profilo poco ampio e privo di decorazioni. Dietro alla cornice compaiono una serie di altre cornici anche esse vuote e dello stesso stile di quella visibile in primo piano. Le cornici alle spalle sono rettangolari, ma posizionate in maniera tale che il loro lato breve è quello orizzontale. La cornice in primo piano, come detto, è vuota, ma al suo interno sono inquadrate le cornici che appaiono sullo sfondo. Osservando bene si nota come all'interno della cornice in primo piano le aste delle cornici dello sfondo sono trasformate, in parte e al centro totalmente, in rettangoli disegnati. Ecco che Paolini, attraverso la cornice vuota, invita il fruitore a pensare all'atto del guardare, ma anche al ruolo proprio della cornice che è di inquadrare. Si deduce che inquadrare può anche significare

³³⁸ Dice Paolini: “[...] l'opera deve portare con sé la domanda sul *perché* della sua esistenza, pur consapevole delle infinite *impossibilità* di trovare una risposta”, in G. Paolini, *Quattro passi. Nel museo senza muse*, cit, p. 19.

³³⁹ Citazione tratta da: G. Paolini, *Appunti a margine: Giulio Paolini*, Italia, 1993, documentario di S. Ariotti, D. Giuffrida e B. Merz realizzato in occasione della mostra allestita presso il Museo Pecci di Prato (RAI 3, 08/04/1990).

modificare l'oggetto inquadrato. Il ruolo della cornice, come sappiamo bene, è quello di valorizzare al meglio il dipinto separandolo dall'ambiente circostante. Una cornice riesce ad esaltare delle sfumature che non si noterebbero altrimenti senza la sua presenza.

In conclusione, in quest'opera Paolini riesce a cogliere in profondità il valore concettuale del ruolo svolto dalla cornice.

Far riflettere sul ruolo della cornice, vuol dire anche per Paolini, meditare sull'azione che lo spettatore compie davanti a un'opera d'arte, ovvero sulla visione.³⁴⁰ Indurre a pensare alla visione è il primo passo, quindi, per stimolare il pubblico a riflettere più ampiamente sull'aspetto intellettuale della visione di un'opera d'arte.

In un'altra opera, *Collezione privata*, del 1998 Paolini usa sempre delle cornici vuote (fig. 385, particolare). L'opera invade un ambiente composto da tre ampie pareti sulle quali sono appese 39 cornici vuote che contengono un vetro trasparente. Le cornici, che sono tutte dello stesso formato, presentano un profilo poco ampio, semplice e dorato. Inoltre, le cornici sono disposte a intervalli regolari a vari ordini di altezza. Le cornici vuote interpretano la collezione privata di opere d'arte posseduta personalmente dall'artista. È lo stesso Paolini a spiegare come vada osservata la sua *Collezione privata* dato che, in sostanza, l'opera è composta da cornici vuote. Sulle parete dietro alle cornici si intravedono dei riquadri tracciati a matita che formano svariati rettangoli di diverse misure. I rettangoli sono “tutti diversi perché corrispondono alle dimensioni di ciascuna delle opere di altri autori che mi è riuscito di raccogliere fino ad oggi”.³⁴¹ Il ruolo concettuale che assumono le cornici vuote è quello di far pensare a una collezione di opere d'arte. Con la scelta di usare delle cornici uguali Paolini parla, in sostanza, dell'uso della cornice all'interno del collezionismo. Infatti, in una collezione privata si è soliti adoperare lo stesso tipo di cornice per tutta la collezione. Con la medesima cornice viene ribadita esteticamente l'unità della proprietà della collezione.³⁴² In altre parole, la collezione è composta

³⁴⁰ Cfr., A. Bonito Oliva, *A.B.O. Giulio Paolini*, Italia, 2001 programma di RAI 1 a cura di Achille Bonito Oliva.

³⁴¹ Cfr., G. Paolini, *Quattro passi. Nel museo senza muse*, cit, p. 77.

³⁴² Cfr., M. Mosco, *Cornici dei Medici. La fantasia barocca al servizio del potere*, M. Pagli ed., Firenze 2007.

da vari pezzi, ma va ricondotta a un solo proprietario. Nuovamente Paolini si serve della struttura vuota della cornice per mettere in risalto il suo valore concettuale come luogo di presentazione dell'opere d'arte. Al tempo stesso, però, va detto che l'artista invita il pensiero dello spettatore a riflettere anche, più genericamente, sull'arte e sulle problematiche della visione e della percezione di un'opera d'arte.

*“L’arte è soprattutto ripetizione,
storia di ossessioni costanti.
L’artista è soltanto il prodotto di una propria ossessione,
l’arte è stata considerata unicamente sui valori del nuovo.
Ogni stagione ha invocato il nuovo
e in questo bisogno di nuovo l’arte si è persa”.*

Valerio Adami

*“L’arte non consiste tanto nel
rappresentare cose nuove,
bensì nel rappresentarle
con novità”.*

Ugo Foscolo

*“Anche se s’ispirerà al passato,
anche se copierà ciò che altri hanno fatto
in epoche antiche o remotissime,
egli non potrà farlo che in un certo modo,
e questo modo sarà quello particolare del tempo suo”.*

Ardengo Soffici, *Periplo dell’arte. Richiamo all’ordine*

CAPITOLO IV

Approfondimenti sul ruolo della cornice nelle opere della Transavanguardia

4.1 LA TRANSAVANGUARDIA, LA CORNICE E LA CULTURA *POST-MODERN*

In questo capitolo si vuole ritornare sul tema della Transavanguardia e dell'uso o del ruolo della cornice nelle opere dei suoi artisti, in una riflessione più matura che possa avvalersi di tutto il percorso storico compiuto. Nel primo capitolo, infatti, abbiamo analizzato le cornici scelte dai transavanguardisti e nei successivi si è esaminato il ruolo della cornice in rapporto ad alcuni linguaggi della fine dell'ottocento, del primo e del secondo novecento, dopo un rapido excursus attraverso i secoli che aveva preso avvio fin dal 3000 a. C. circa. Ora, giunti a conclusione di questo lungo itinerario, con la prospettiva acquisita si possono riesaminare meglio alcuni aspetti delle questioni già manifestatesi.

Il punto dal quale è necessario ripartire è la teoria del postmoderno, che costituisce il retroterra filosofico dell'orientamento transavanguardista. Riavvicinarci alla concezione del *post-modern*, soprattutto dal punto di vista di Achille Bonito Oliva, teorico del gruppo e del movimento, ci consentirà di osservare meglio l'attitudine citazionista o decostruttiva sviluppata dai transavanguardisti, che riguarda anche le operazioni di recupero della cornice nei loro dipinti.

Il concetto di *post-modern*¹ era stato introdotto dalla critica letteraria e dalla storiografia verso la metà degli anni trenta in Spagna. In seguito il termine è stato utilizzato in ambito sociologico per definire i diversi aspetti della cultura occidentale dei primi decenni del novecento. Alla fine degli anni sessanta la nozione di postmoderno "fu ripresa, dapprima negli U.S.A., con diverso vigore e fortuna, acquistando ben presto una larga circolazione internazionale, con riferimenti ai diversi aspetti della produzione letteraria ed artistica nelle società dominate dalla cultura di

¹ Cfr.: Renato Barilli, *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, Bompiani ed., Milano 1974 (rist. 1981); J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli ed., Milano 1981; F. Jameson, *Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi ed., Roma 2007.

massa”.² Il concetto di fondo che si vuole esprimere comunemente con il termine postmoderno è quello di “una condizione culturale in cui tutte le conquiste della modernità sono giunte a saturazione, in cui la realtà si sviluppa attraverso conflitti sparsi e incontrollabili”.³

Bonito Oliva, riprendendo il tema del postmoderno nel campo artistico, ha a sua volta teorizzato l'impossibilità di una modernità protesa all'infinito. La mentalità *modern*, nata verso la fine del XIX secolo, che si basava su un'aspettativa di evoluzione e che si riverberava anche sull'arte, avrebbe imperato secondo il critico in Europa fino agli anni settanta del novecento. Il periodo storico compreso tra la fine dell'ottocento e gli anni settanta del '900, caratterizzato dalla cultura dell'avanguardia, e i linguaggi artistici che si sono susseguiti in questa fase avrebbero seguito un itinerario a sviluppo lineare, definito da Bonito Oliva come *darwinismo linguistico*.⁴ Secondo il critico l'ideologia del *darwinismo linguistico* sarebbe nata con l'impressionismo. Il linguaggio impressionista sarebbe una manifestazione ottimistica della cultura borghese francese, sostenuta da una forte “fiducia nella macchina, nella tecnologia, nella città”.⁵ In altre parole, l'arte, alla fine del XIX secolo, avrebbe basato la sua evoluzione proprio sull'esperienza dell'ottimismo produttivo borghese, generando tutta una serie di nuovi linguaggi. Nel novecento il panorama storico-politico europeo sarebbe cambiato e di conseguenza si sarebbe modificato anche il ruolo sociale dell'arte. In sostanza, l'artista si sarebbe reso conto che l'ottimismo borghese “produce anche alienazione, separazione e solitudine”.⁶ È così che, secondo il critico italiano, le avanguardie storiche avrebbero contrapposto all'ottimismo produttivo della borghesia la prospettiva di un'utopia.⁷ Il desiderio, che diventa ricerca, tentativo, sforzo, lavoro utopico consiste nel tentare di modificare l'uomo attraverso la contemplazione dell'arte. Si elaborano nuove teorie, si affermano nuovi linguaggi, si inventano nuove strutture linguistiche, tutto questo

² *Ad vocem: Postmoderno* in Luigi Grassi, Mario Pepe, *Dizionario di Arte*, Utet, Torino 1995.

³ G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milano 1991, p. 635.

⁴ A. Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde / La Transavanguardia Italiana*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1981, p. 46.

⁵ *Un manierismo senza nostalgie. Intervista con Achille Bonito Oliva*, a cura di Sergio Benvenuto, in “Lettera Internazionale”, Roma 1984, n.° 2, p. 58.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

per cercare, sempre all'interno di un'ottica ottimistica però, di mutare il comportamento umano. L'artista partecipa sempre più anche alla vita politica con l'intento di apportare un cambiamento. Ecco, dunque, che nella cultura moderna i linguaggi delle avanguardie propongono una totale identificazione tra l'arte e la società. Infatti, l'arte cerca di "dare una forma sensibile al proprio credo dominato dalla macchina, dalla razionalità, dallo sviluppo, dalla velocità, dalla produzione industriale e dalla crescita sociale".⁸ La modernità si esprime in pittura così come in architettura;⁹ e in ambito architettonico, appunto, la visione razionalista è quella dominante e riconosce la bellezza della forma nella funzione. Si ha fiducia nel progresso, nella ragione, nella tecnologia, nell'evoluzione sociale, politica, economica e morale. L'ideologia moderna, dunque, opera "dentro l'assunto filosofico del *darwinismo linguistico*, di un evolucionismo culturale rispettoso di ogni genealogia con una puntigliosità purista e puritana".¹⁰

All'interno di questo movimento lineare ed evolucionistico dei linguaggi delle avanguardie storiche è facile rintracciare gli antenati¹¹ nobili di linguaggi successivi. L'Action Painting ha rapporti espliciti con il surrealismo; il New Dada trova le sue radici nel Dadaismo storico di Duchamp; la Pop Art proviene dal Surrealismo applicato all'immaginario consumistico della pubblicità di massa; l'Arte Concettuale riprende l'astrazione mentale cubista; l'Arte Povera si riferisce al Futurismo, da cui prende l'idea di recuperare l'energia delle materie elementari e riversarle nello spazio urbano, ecc.. Tutti questi esempi testimonierebbero come i linguaggi delle avanguardie siano linguaggi collocati "al di fuori dei colpi e dei contraccolpi della storia, come se la produzione artistica vivesse avulsa dalla produzione più generale della storia".¹²

Ciò significherebbe che le avanguardie storiche e le neovanguardie hanno prodotto linguaggi scollati dal tessuto delle problematiche sociali quotidiane, cercando di inserirsi al contrario

⁸ Dalla settimana della cultura, *Vacances de l'esprit*, tenuta da Achille Bonito Oliva, *L'Arte oltre il Duemila*, dal 18 al 25 luglio 2009 a Soprabolzano, Renon (BZ). Lezione del 21 luglio: *La crisi della modernità: la postmodernità*.

⁹ Cfr., P. Portoghesi, *Postmodern. The Architecture of the Postindustrial Society*, Rizzoli International Publications, New York 1983.

¹⁰ A. Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde / La Transavanguardia Italiana*, cit., p. 46.

¹¹ Cfr., A. Bonito Oliva, *op. cit.*, p. 46.

¹² *Ibidem*.

all'interno di un percorso lineare e coerente dello sviluppo storicistico dell'arte. Nel periodo *modern* ogni nuovo linguaggio deriverebbe da un linguaggio precedente e l'intento della nuova formazione consisterebbe nel tentativo del superamento del vecchio sistema. Questa mentalità modernista che, afferma Bonito Oliva, risulta progressista e non *progressiva*,¹³ avrebbe realizzato dei prodotti artistici che risultano immuni dall'andamento negativo del mondo circostante. In sostanza, dall'Impressionismo fino ad arrivare all'Arte Povera i linguaggi che si affermano mostrerebbero la predilezione per un'arte che abbia fiducia nel valore progettuale dell'arte.

Anche il compito svolto, e spesso necessariamente richiesto allo spettatore, cambia e diventa, nel corso dello sviluppo consequenziale dei linguaggi d'avanguardia, di volta in volta un ruolo che mette in risalto l'azione contemplativa. L'arte da oggetto di fruizione si tramuta pian piano in oggetto di consumazione. Tale trasformazione raggiunge il suo apice negli anni '60 con le *performances* poveriste. Attraverso le *performances*, ma anche con l'Arte Ambientale e le installazioni, il pubblico gode della visione dell'arte solo se assiste fisicamente allo svolgimento degli eventi. Ecco, dunque, che l'arte viene consumata nel momento della sua messa in scena e il pubblico, potenziale collezionista, non può più tesaurizzare il bene artistico se non attraverso la raccolta delle riproduzioni fotografiche che documentano l'azione primigenita dell'evento. Ecco che l'arte, dunque, perde qualcosa di essenziale del suo linguaggio, abbandona la dimensione del quadro, abbandona la cornice, cioè il suo luogo esistenziale, il suo campo specifico, per occupare lo spazio della realtà. La cornice, intesa come struttura di delimitazione del quadro, scompare perché sparisce l'arte come pittura. L'evento ora sostituisce la pittura e l'ambiente diventa il contenitore, ovvero la cornice del linguaggio.

All'avvento degli anni '70, invece, si affermerebbe una nuova ideologia, non più incentrata sull'ottimismo progressista, ma sull'obiettività contemporanea della crisi. Il termine crisi riesce molto bene a esprimere la situazione storica di quegli anni. Si vive la crisi in ogni settore, da

¹³ Cfr., A. Bonito Oliva, *op. cit.*, p. 47.

quello politico a quello sociale. Una serie di eventi confermano ormai il nuovo orientamento della storia, come lo scoppio della “guerra del Kippur¹⁴ che mette in ginocchio l’ottimismo produttivo delle economie occidentali; la catastrofe culturale che mette in ginocchio l’ottimismo della sperimentazione ad oltranza delle avanguardie; la catastrofe politica, che mette a nudo l’impotenza delle ideologie politiche”¹⁵ con la coerente scomparsa dell’egemonia di un paese-guida che determini le scelte politiche, culturali o rivoluzionarie nel mondo.

Ecco che si concluderebbe negli anni ’70 il periodo che ha visto l’affermazione del pensiero modernista e nascerebbe l’epoca in cui si impone il pensiero *post-modern*. L’idea dominante adesso, sostiene Bonito Oliva, è quella della “catastrofe” che “interrompe il mito della storia come progresso inarrestabile della razionalità”.¹⁶ La modernità basata sul progresso continuo e incontrollabile lascia il posto alla mentalità consapevole di vivere la crisi, mentalità da cui esce modificata anche l’idea di storia. Quest’ultima non è più pensata come un’eterna corsa in avanti, ovvero come una linea continua che tende al futuro all’infinito, ma anche come riflusso, come un ritornare indietro.

La Transavanguardia esprime in campo artistico, per Bonito Oliva, proprio la cultura *post-modern*. Con il linguaggio transavanguardista si interromperebbe il movimento lineare dell’arte, cioè il *darwinismo linguistico* tipico delle avanguardie moderniste e l’arte si svincolerebbe da ogni ideologia precostruita. Il movimento assunto ora dall’arte sarebbe a tendenza circolare e, così, gli artisti riconquisterebbero l’autonomia e l’autenticità del linguaggio artistico. Ecco che l’arte, che risponde a un bisogno soggettivo e universale, collettivo e individuale, diventa l’espressione della circolarità dei sensi, della libertà totale. In altre parole, l’arte si conferma

¹⁴ Cfr., A. Bonito Oliva, *L’arte fino al 2000*, Sansoni ed., Firenze 1991, pp. 31-32: “La guerra del Kippur del 1973 tra Israele e paesi arabi determina una crisi energetica che mette in ginocchio le economie occidentali e la crisi dei modelli ideologici che culmina nel 1977 spiazzando intellettuali ed artisti. Crolla così la prospettiva di progresso adombrata dai vari sistemi sociali e dalle culture corrispondenti; si accentua uno stato di indeterminazione politica che non permette più un orientamento certo ed il confronto in una direzione: si passa da un concetto lineare di storia ad uno vagamente circolare (presocratico e di marca orientale), come quello di dopostoria teorizzato da Francis Fukuyama”.

¹⁵ *Un manierismo senza nostalgie. Intervista con Achille Bonito Oliva*, a cura di Sergio Benvenuto, in “Lettera Internazionale”, Roma 1984, n.° 2, p. 58.

¹⁶ *Ivi*, p. 59.

come “lo spazio della festa”¹⁷, dove non esistono più contrapposizioni, ma dove, al contrario, si impone un movimento circolare che vede la coesistenza delle differenze, il superamento delle gerarchie e la liberazione dagli schemi. Il linguaggio degli artisti¹⁸ ora si basa sul concetto della memoria. Si recupera la memoria del passato.¹⁹ Attraverso la citazione, “ovvero la ripresa stilistica di linguaggi del passato”,²⁰ i pittori rendono cosciente anche lo spettatore dell'impossibilità oggettiva di creare il nuovo dal niente. Il linguaggio della Transavanguardia si fonda, quindi, “sull'eclettismo stilistico e il nomadismo culturale. L'artista, cioè, è capace di transitare *nomadicamente* attraverso tutti i territori dell'arte del passato, nessuno escluso”.²¹ Il pittore transavanguardista mescola i generi pittorici della storia dell'arte senza badare volontariamente a quei linguaggi che la storia ha posto uno in opposizione all'altro. Ciò avviene in quanto i transavanguardisti non seguono nessuno schema, nessuna ideologia, ma si abbandonano all'estro della creatività riconquistata attraverso un ritorno alla manualità.²²

Si riscopre il piacere della pittura ad olio, del quadro, del disegno, dei colori, dei soggetti figurativi e dell'importanza comunicativa della cornice. L'artista riporta l'arte “dentro i confini specifici di un'operazione che non si misura col mondo ma innanzitutto con la propria storia e con la storia del proprio linguaggio”.²³ Riconquistando il linguaggio proprio dell'arte, i transavanguardisti si riappropriano anche della cornice,²⁴ che ritorna intorno ai loro lavori. La cornice diventa, quindi, una delle scelte che gli artisti compiono: “l'artista [...] riscopre il

¹⁷ Dalla settimana della cultura, *Vacances de l'esprit*, tenuta da Achille Bonito Oliva, *L'Arte oltre il Duemila*, dal 18 al 25 luglio 2009 a Soprabolzano, Renon (BZ). Lezione del 22 luglio: *La Transavanguardia*.

¹⁸ Cfr., Livio Billo, *Figure della Transavanguardia*, Carte Segrete ed., Roma 1989.

¹⁹ Cfr., Renato Barilli, *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, cit., p. VIII: “[...] il *post*, pur non negando la spinta “moderna”, l'andare avanti, venga a deviare la traiettoria, a mutare l'andamento del diagramma incurvandolo, facendogli subire un processo di attrazione verso il passato. Ciò quasi in analogia con la scoperta einsteiniana della curvatura dell'universo, per cui anche in esso l'andare avanti (il diffondersi della luce) si tramuta inevitabilmente anche in un ritornare sui propri passi”.

²⁰ *Un manierismo senza nostalgie. Intervista con Achille Bonito Oliva*, op. cit., p. 59.

²¹ *Ibidem*.

²² Cfr., *Ibidem*.

²³ A. Bonito Oliva, *op. cit.*, p. 66.

²⁴ Cfr., Ernesto Lupinacci, *L'arte contemporanea. Esperienze, temi, questioni*, Editori Riuniti, Roma 2006, p. 65: “L'opera riconquista la cornice e si ri-espone; il margine e il perimetro tornano ad essere un problema artistico”.

privilegio del recinto, – cioè la cornice²⁵ – inteso, appunto come riserva, come concentrazione e luogo di concentramento di una biologia dell'arte".²⁶

I transavanguardisti, consapevolmente o involontariamente, devono necessariamente recuperare la cornice, perché, come già detto, prima di tutto gli artisti ritornano ai motivi interni della pittura e la cornice è uno degli elementi portanti del recupero della pittura intesa come riconquista del linguaggio. Per i transavanguardisti la cornice diventa, quindi, una parte del quadro, una parte del linguaggio dell'arte. È importante notare che i transavanguardisti, riadoperando la cornice, recuperano anche il valore della cornice considerata come oggetto di difesa dell'opera. Infatti, uno dei ruoli svolti dalla cornice, in quanto *limes* oggettivo di un linguaggio, è quello di proteggere l'opera dai pericoli concettuali e materiali presenti nel mondo che sta al suo esterno. La cornice crea intorno al quadro un recinto che racchiude dentro di sé l'opera difendendola. La struttura di inquadramento, dunque, salvaguarda l'opera moralmente in quanto ne preserva coerentemente il linguaggio unitario e fisicamente in quanto la cornice è anche uno schermo di protezione. Recuperando il valore della cornice come oggetto di custodia dell'arte i pittori mettono in risalto la loro dignità di essere artisti, di essere, cioè, gli artefici dell'opera. Il pittore transavanguardista è nuovamente l'artista *faber*, è cioè l'artista che crea con la pittura l'arte, che si sporca le mani di colore, che lavora in bottega con i suoi collaboratori e che adopera la storia dell'arte come archivio da cui trarre ispirazioni per i suoi lavori. Inoltre, dentro la cornice l'arte riconquista la sua dimensione anche di oggetto da collezione, che può essere tesaurizzato. Il pubblico²⁷ ritrova nella visione dei lavori transavanguardisti il gusto del bello interpretato come un concetto relativo e non assoluto, poiché l'artista riconquista la sua

²⁵ [nrd]

²⁶ A. Bonito Oliva, *op. cit.*, p. 66.

²⁷ Cfr., A. Bonito Oliva, *op. cit.*, p. 54: “[...] l'opera funziona veramente da *domasguardi*, nel senso che doma lo sguardo inquieto dello spettatore, abituato dall'avanguardia all'opera aperta, alla progettata incompletezza di un'arte che richiede il perfezionante intervento dello spettatore”.

soggettività²⁸ e abbandona quello stato di impersonalità nel quale era stato confinato con le ultime ricerche poveriste.²⁹

In conclusione, il linguaggio della Transavanguardia va interpretato come un linguaggio costituito da una serie di frammenti tratti dal tessuto della storia dell'arte. Ogni frammento è riconducibile “alla mappa del nomadismo”³⁰ culturale che anima la libertà d'espressione dei transavanguardisti. Il frammento, però, non dà la visione totale, ma fornisce soltanto un panorama parziale dell'immagine. Questo significa che il lavoro dell'artista è svincolato da un messaggio etico e risulta, invece, ancorato soltanto a perseguire “i dettami di una temperatura mentale e materiale sincronica all'istantaneità dell'opera”.³¹ Dunque, attraverso la citazione, il riciclaggio, l'assemblaggio, la riconversione, la decostruzione e l'ibridazione, il linguaggio della Transavanguardia si presenta come traduzione pittorica della cultura *post-modern*. L'ironia³² usata dai pittori permette loro di avvicinarsi con distacco al passato aulico, locale, provinciale e territoriale della storia dell'arte.

E ancora, questo approccio con la storia e con la storia dell'arte consentirebbe ai transavanguardisti di produrre un linguaggio che accetta il principio di contraddizione abbandonando le finalità imposte dal ragionamento modernista di tipo dialettico. Il nuovo termine che esprime la cultura della società postmoderna e, al tempo stesso il procedimento messo in atto dalla Transavanguardia, potrebbe essere *global/local*,³³ ovvero la capacità di essere *local*, cioè locali e, contemporaneamente, quella di appartenere a una cultura *global*, cioè più

²⁸ Cfr., A. Bonito Oliva, *op. cit.*, p. 51: “Ora invece l'arte tende a rimpossessarsi della soggettività dell'artista, di esprimerla attraverso le modalità interne del linguaggio. Il personale acquista una valenza antropologica, in quanto partecipa a riportare l'individuo, in questo caso l'artista, nello stato di una ripresa di un sentimento che è quello del *sé*”; Cfr., A. Bonito Oliva, *Superarte*, Giancarlo Politi ed., Milano 1989, p. 24: “La soggettività è quella dell'artista progettante l'opera che in seguito, durante il momento esecutivo, controlla la corrispondenza tra elaborazione e soluzione formale”.

²⁹ Cfr., A. Bonito Oliva, *La Transavanguardia internazionale*, in “Flash Art”, Milano 1981, n.° 105, pp. 28-35.

³⁰ A. Bonito Oliva, *op. cit.*, p. 44 e p. 54.

³¹ *Ivi*, p. 54.

³² Cfr., A. Bonito Oliva, *La Transavanguardia internazionale*, cit., p. 32.

³³ Cfr., Rob Wilson, Wimal Dissanayake, *Global/local. Culture, Production and the Transnational Imaginary*, Paperback ed., 1996; AA.VV., *Global and Local Art Histories*, a cura di Celina Jettery e Gregory Minissale, Cambridge Scholars Publishing, 2007; Ewa Wojtowicz, *Global vs Local? The Art of Translocality*, in “Art Inquiry. Recherches sur les arts”, vol. IV (XIII) *Globalization and Art*, 2002; A. Bonito Oliva, *Lezioni di boxe*, Luca Sossella ed., Roma 2004.

ampia globalizzata, appunto. I transavanguardisti sarebbero *local* poiché si riappropriano del *genius loci*³⁴, delle tradizioni radicate nel territorio, ma al tempo stesso il loro linguaggio sarebbe anche *global*, in quanto si serve in maniera indifferenziata dei linguaggi internazionali della storia dell'arte.³⁵

Riattraversata dunque l'attrezzatura teorica predisposta da Bonito Oliva, passiamo ora ad analizzare alcune opere dei transavanguardisti, verificando come le cornici adoperate siano documenti di questa cultura *post-modern*.

Le cornici che essi scelgono, in effetti, sono a volte stilisticamente antiche, in altre occasioni sono invenzioni moderne di nuove soluzioni formali. In altre parole, è possibile osservare spesso uno stile nuovo nelle cornici che inquadrano i loro linguaggi ispirati al passato,³⁶ così come anche l'uso di strutture di inquadramento antiche per custodire i loro linguaggi che dopotutto appartengono alla contemporaneità. Attraverso le cornici, dunque, si può osservare la capacità dei transavanguardisti di essere nell'istantaneità e nella mutevolezza³⁷ della realizzazione dell'opera *global/local*, ovvero locali in quanto rappresentano l'*hic et nunc* della contemporaneità soggettiva e personale dell'individuo artista, globali perché, utilizzando il *feedback*, viaggiano a ritroso nella memoria storica globalizzata.

³⁴ Cfr., *Genius Loci*, a cura di A. Bonito Oliva, Palazzo di Città, Acireale, 15 novembre – 31 dicembre 1980, Centro Di ed., Firenze 1980; Cfr., *Un manierismo senza nostalgie. Intervista con Achille Bonito Oliva*, a cura di Sergio Benvenuto, cit., p. 60.

³⁵ Cfr., A. Bonito Oliva, *op. cit.*, p. 57: “Ora fare arte significa avere tutto sul tavolo in una contemporaneità girevole e sincronica che riesce a colare nel crogiuolo dell'opera immagini private ed immagini mitiche, segni personali, legati alla storia individuale, e segni pubblici, legati alla storia dell'arte e della cultura. Tale attraversamento significa anche non mitizzare il proprio *io*, ma invece inserirlo in una *rotta di collisione* con altre possibilità espressive, accettando così la possibilità di mettere la soggettività all'incrocio dei tanti incastri. “L'essere è il delirio di molti” (Musil)”.

³⁶ Cfr., A. Bonito Oliva, *La Transavanguardia internazionale*, cit., p. 28.

³⁷ Cfr., A. Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde / La Transavanguardia Italiana*, cit., p. 59.

4.2 LE CORNICI TRANSAVANGUARDISTE A CONFRONTO CON LE CORNICI AVANGUARDISTE

Come abbiamo già visto, non esiste assolutamente una tipologia di cornice transavanguardista; le soluzioni sono diversissime, così come i linguaggi degli artisti della Transavanguardia sono molto diversi tra loro e alcuni di essi manifestano anche una rilevante mutevolezza interna. Anche le *cornici transavanguardiste*, come le opere di cui sono il più delle volte parte integrante, mostrano un atteggiamento nomade³⁸ nei confronti della storia dell'arte. In questo paragrafo si vogliono appunto mettere in evidenza alcuni casi in cui le cornici adoperate dagli artisti sono in stretto rapporto con tipologie o soluzioni o idee di cornice del passato. Ritornare ad adoperare per i propri lavori la cornice significa per gli artisti incamminarsi lungo una via che riporta l'arte "dentro i confini specifici"³⁹ della tradizione pittorica, nella quale si presenta prima di tutto come una tecnica e una pratica manuale, artigianale.

Nella produzione di Mimmo Paladino e di Sandro Chia è possibile con maggiore facilità cogliere la caratteristica del nomadismo; vediamo qualche caso in cui essa si esplica anche nella cornice. Osserviamo ad esempio l'opera di Chia *Ecce homo pittore* del 1995 e quella di Paladino del 1989, *Tana EN.DE.RE* (figg. 386, 387).

Il dipinto di Chia è custodito all'interno di una cornice molto decorata. La sagoma è quella della tipologia ad edicola del quattrocento, ma in una realizzazione molto più recente, probabilmente tra fine XVIII e inizio XIX secolo. La cornice dunque sembra originale, di legno intagliato e molto probabilmente⁴⁰ anche dipinta in oro. Gli intagli posti ai lati verticali sulla cornice indicano che la struttura può essere utilizzata solo in senso verticale e suggeriscono che in origine essa avesse una destinazione religiosa. Infatti, su entrambi i lati laterali della cornice in

³⁸ Cfr., *Ivi*, p. 54: "La *trans-avanguardia* significa assunzione di una posizione nomade che non rispetta nessun impegno definitivo, che non ha alcuna etica privilegiata se non quella di seguire i dettami di una temperatura mentale e materiale sincronica all'istantaneità dell'opera".

³⁹ *Ivi*, p. 66.

⁴⁰ Non è stato possibile recuperare un'immagine a colori del lavoro di Chia *Ecce homo pittore*. [ndr]

alto sono intagliate le immagini di due figure femminili nude fino alla cintola, come si vedono nelle pale d'altare rivolte a una religiosità popolare. Nella parte bassa della cornice vi sono delle decorazioni intagliate che riproducono un fogliame stilizzato. In fondo, verso la fine dei lati verticali, compaiono due immagini di teste alate circondate da un nimbo. Le dimensioni della cornice sono abbastanza ampie. Ora, osservando l'opera di Chia notiamo subito che anche il pittore transavanguardista ha scelto di collocare all'interno della struttura di inquadramento un tema sacro. Nella parte alta del quadro compare l'immagine del volto di Cristo, mentre nella parte bassa c'è un cuore spezzato dal quale fuoriesce una fiamma che ricorda il Sacro Cuore di Gesù. Lo sguardo di Cristo è uno sguardo di sofferenza e di dolore. Intorno alla sua testa compaiono dei segni astratti reticolati che alludono alla corona di spine. Attraverso il titolo – *Ecce homo pittore* – dell'opera, l'artista allude a diversi contenuti. Prima di tutto c'è il riferimento alla passione di Cristo. Infatti, *Ecce homo* sono state le parole pronunciate da Ponzio Pilato quando espose in pubblico Gesù flagellato secondo la giustizia romana. In secondo luogo, il titolo ricorda anche l'opera autobiografica del filosofo tedesco Friedrich Nietzsche. È importante sottolineare che Nietzsche occupa una posizione centrale nella teoria della Transavanguardia proposta da Achille Bonito Oliva. Infatti Nietzsche nelle pagine del suo *Ecce homo* parla di “eterno ritorno dell'uguale”. “La dottrina dell'«eterno ritorno dell'eguale», così come egli la formula, significa che, sulla base del «prospettivismo» e dell'essere inteso come «gioco di forze», non si può più ritenere che il tempo abbia una direzione lineare, che comporti una struttura articolata in passato, presente e futuro come momenti irripetibili [...]. L'«eterno ritorno» sembra, dunque, non tanto affermare la circolarità del tempo quanto, però, negare la sua evoluzione lineare.”⁴¹ Come sappiamo bene, la concezione lineare del tempo nell'esperienza artistica è contrastata dai transavanguardisti, che invece tendono a transitare liberamente lungo la storia dell'arte senza barriere epocali.⁴² Come un ventaglio, i transavanguardisti sono aperti non

⁴¹ *Ad vocem: Friedrich Nietzsche* in AA.VV., *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, a cura di Gianni Vattimo, Milano 1998.

⁴² Cfr., A. Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde / La Transavanguardia Italiana*, cit., p. 68.

solo “verso la linea di un mitico futuro ma anche verso la ripresa di un passato minore, soprattutto cioè alla retorica della grande tradizione”.⁴³ In terzo ed ultimo luogo, attraverso il titolo Chia propone di mettere a confronto l’immagine divina, quella cioè di Cristo, con quella del pittore, *Ecce homo pittore*, appunto. Il pittore come Cristo si dona. L’artista si dona al pubblico e Gesù si dona all’umanità. Entrambi però per lo stesso motivo: per Amore. Cristo si sacrifica per Amore dell’uomo, mentre l’artista si sacrifica per Amore dell’Arte. Sia il pubblico quanto l’umanità, purtroppo, non sempre riescono a comprendere pienamente il senso del sacrificio e questo rientra nella loro comune caratteristica di essere prima di tutto degli umani, dunque, limitati e a volte anche incapaci di comprendere sia i misteri della creazione della vita, quanto i misteri della creazione dell’opera d’arte.

Concludendo, Sandro Chia presenta il quadro all’interno di una cornice antica. Non è sicuramente casuale la decisione dell’artista di inserire nella cornice un quadro a tema religioso. Chia ha scelto consapevolmente questa cornice perché l’ha considerata il giusto contenitore per il messaggio proposto attraverso il suo lavoro. Chissà forse proprio osservando la cornice antica vuota l’artista avrà pensato di realizzare addirittura il soggetto del quadro stesso. È evidente che la cornice antica si trova in perfetta sintonia con il soggetto dipinto. Appartengono a due epoche diverse eppure la distanza tra di due elementi, quadro e cornice, non si avverte.

Il dipinto di Chia è custodito all’interno di una cornice molto decorata. La sagoma è quella della tipologia ad edicola del quattrocento, ma in una realizzazione molto più recente, probabilmente tra fine XVIII e inizio XIX secolo. La cornice dunque sembra originale, di legno intagliato e

⁴³ *Ibidem*

molto probabilmente⁴⁴ anche dipinta in oro. Gli intagli posti ai lati verticali della cornice indicano che la struttura può essere utilizzata solo in senso verticale e suggeriscono che in origine essa avesse una destinazione religiosa. Infatti, su entrambi i lati laterali della cornice in alto sono intagliate le immagini di due figure femminili nude fino alla cintola, come si vedono nelle pale d'altare rivolte a una religiosità popolare. Nella parte bassa della cornice vi sono delle decorazioni intagliate che riproducono un fogliame stilizzato. In fondo, verso la fine dei lati verticali, compaiono due immagini di teste alate circondate da un nimbo. Le dimensioni della cornice sono abbastanza ampie. Ora, osservando l'opera di Chia notiamo subito che anche il pittore transavanguardista ha scelto di collocare all'interno della struttura di inquadramento un tema sacro. Nella parte alta del quadro compare l'immagine del volto di Cristo, mentre nella parte bassa c'è un cuore spezzato dal quale fuoriesce una fiamma che ricorda il Sacro Cuore di Gesù. Lo sguardo di Cristo è uno sguardo di sofferenza e di dolore.

Intorno alla sua testa compaiono dei segni astratti reticolati che alludono alla corona di spine. Attraverso il titolo – *Ecce homo pittore* – dell'opera, l'artista allude a diversi contenuti. Prima di tutto c'è il riferimento alla passione di Cristo. Infatti, *Ecce homo* sono state le parole pronunciate da Ponzio Pilato quando espose in pubblico Gesù flagellato secondo la giustizia romana. In secondo luogo, il titolo ricorda anche l'opera autobiografica del filosofo tedesco Friedrich Nietzsche. È importante sottolineare che Nietzsche occupa una posizione centrale nella teoria della Transavanguardia proposta da Achille Bonito Oliva. Infatti Nietzsche nelle pagine del suo *Ecce homo* parla di «eterno ritorno dell'uguale». «La dottrina dell'«eterno ritorno dell'eguale», così come egli la formula, significa che, sulla base del «prospettivismo» e dell'essere inteso come «gioco di forze», non si può più ritenere che il tempo abbia una direzione lineare, che comporti una struttura articolata in passato, presente e futuro come momenti irripetibili [...]. L'«eterno ritorno» sembra, dunque, non tanto affermare la circolarità del tempo quanto, però,

⁴⁴ Non è stato possibile recuperare un'immagine a colori del lavoro di Chia *Ecce homo pittore*. [ndr]

negare la sua evoluzione lineare.”⁴⁵ Come sappiamo bene, la concezione lineare del tempo nell’esperienza artistica è contrastata dai transavanguardisti, che invece tendono a transitare liberamente lungo la storia dell’arte senza barriere epocali.⁴⁶ Come un ventaglio, i transavanguardisti sono aperti non solo “verso la linea di un mitico futuro ma anche verso la ripresa di un passato minore, soprattutto cioè alla retorica della grande tradizione”.⁴⁷ In terzo ed ultimo luogo, attraverso il titolo Chia propone di mettere a confronto l’immagine divina, quella cioè di Cristo, con quella del pittore, *Ecce homo pittore*, appunto. Il pittore come Cristo si dona. L’artista si dona al pubblico e Gesù si dona all’umanità. Entrambi però per lo stesso motivo: per Amore. Cristo si sacrifica per Amore dell’uomo, mentre l’artista si sacrifica per Amore dell’Arte. Sia il pubblico quanto l’umanità, purtroppo, non sempre riescono a comprendere pienamente il senso del sacrificio e questo rientra nella loro comune caratteristica di essere prima di tutto degli umani, dunque, limitati e a volte anche incapaci di comprendere sia i misteri della creazione della vita, quanto i misteri della creazione dell’opera d’arte.

Concludendo, Sandro Chia presenta il quadro all’interno di una cornice antica. Non è sicuramente casuale la decisione dell’artista di inserire nella cornice un quadro a tema religioso. Chia ha scelto consapevolmente questa cornice perché l’ha considerata il giusto contenitore per il messaggio proposto attraverso il suo lavoro. Chissà forse proprio osservando la cornice antica vuota l’artista avrà pensato di realizzare addirittura il soggetto del quadro stesso. È evidente che la cornice antica si trova in perfetta sintonia con il soggetto dipinto. Appartengono a due epoche diverse eppure la distanza tra di due elementi, quadro e cornice, non si avverte.

Questo lavoro è un esempio di cornice transavanguardista, ovvero di una cornice antica scelta all’interno di un percorso a ritroso nella storia dell’arte, eppure secondo un linguaggio contemporaneo e personale. Senza esprimere un sentimento di nostalgia o di distanza l’artista

⁴⁵ *Ad vocem: Friedrich Nietzsche* in AA.VV., *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, a cura di Gianni Vattimo, Milano 1998.

⁴⁶ Cfr., A. Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde / La Transavanguardia Italiana*, cit., p. 68.

⁴⁷ *Ibidem*.

usa la cornice per definire una forma, quella ideale che serve per chiudere e racchiudere il linguaggio della pittura nel luogo magico della rappresentazione.

Anche l'opera di Mimmo Paladino, *Tana EN.DE.RE*, è inserita in una cornice antica. Si tratta di una cornice edicolare del XVI secolo. La cornice sembra originale, composta di legno e probabilmente⁴⁸ dorata. La cornice simula l'ingresso di un tempio. Le due colonne poste ai lati sono in stile corinzio e sorreggono un frontone spezzato. La composizione della cornice costringe ad un utilizzo della stessa solo in senso verticale. Il quadro ha delle dimensioni ridotte rispetto all'imponenza delle cornici. Nella parte bassa della cornice in senso orizzontale compare una decorazione a motivi intrecciati geometrici. Il dipinto presenta l'immagine di un uomo e dietro a lui quella di un animale. Alle spalle delle due figure si vedono una serie di varchi in successione. Osservando la scena nel suo insieme si ha la sensazione che l'uomo in primo piano stia camminando. Sembra che abbia già superato i varchi per dirigersi, a passo svelto e deciso, verso l'ultima apertura da superare, che coincide con la cornice/tempio. La cornice cinquecentesca si comporta letteralmente come una cornice/soglia, ovvero come una struttura che separa due realtà distinte: quella del quadro da quella della realtà circostante. Allo stesso tempo, però, essa mette anche in relazione i due mondi separati. Infatti, come una soglia, la cornice definisce un limite. Quest'ultimo è sia un limite nel suo interno, quanto un confine direzionato verso il suo esterno. In altre parole, la cornice/soglia appartiene al quadro quanto al mondo esterno. Per un lato essa fa parte del dipinto, ma per l'altro appartiene alla realtà quotidiana. Ecco che la cornice ha il compito di dividere e di unire.⁴⁹ Essa divide la rappresentazione pittorica dall'ambiente esterno, così come la mantiene unita. Se superasse l'ultima porta, cioè la cornice/tempio, la figura dipinta entrerebbe nella dimensione reale e, così, si annullerebbe la distanza esistenziale tra lo spettatore e l'attore principale della

⁴⁸ Non è stato possibile, anche per questo lavoro di Mimmo Paladino, recuperare un'immagine più chiara e a colori. [ndr]

⁴⁹ Cfr., Georg Simmel, *La cornice del quadro*, in *I Percorsi delle forme. I testi e le teorie*. A cura di M. Mazzocut-Mis, Mondadori, Milano 1997, pp. 208-217; Georg Simmel, *Ponte e porta*, in *Saggi di estetica*, Liviana ed., Padova 1970, pp. 3-8.

rappresentazione pittorica. Ma questo momento non avverrà mai proprio perché, paradossalmente, c'è la cornice intorno al quadro. Ciò significa che il dipinto sarà sempre custodito all'interno del suo isolatore,⁵⁰ la cornice appunto.

Ritornando ad osservare il quadro, si nota che, nonostante il dipinto sia figurativo e dunque, in certa misura leggibile narrativamente, il cammino dell'uomo sulla tela rimane un mistero in quanto non si sa da dove viene il personaggio, né dove vada. Il percorso del personaggio induce lo spettatore, però, a riflettere sul tema simbolico del viaggio, cioè sull'esistenza. La Vita, infatti, può essere interpretata come il viaggio dell'umanità dall'ignoto e verso l'ignoto, ovvero dal momento della nascita sino a quello della morte. Nonostante le varie interpretazioni, il mistero c'è e deve rimanere poiché fa parte integrante dell'opera di Paladino. Anzi, l'artista accresce il senso di mistero dell'opera con la scritta posta sulla tela in basso davanti all'uomo. La scritta è scomposta in tre sillabe: EN.DE.RE. Addirittura, la posizione della frase priva di senso fa apparire la scritta come un'ulteriore soglia che l'uomo si accinge a superare prima di giungere alla cornice/tempio. Concludendo, si può sostenere che la scelta di Paladino di usare una cornice antica per la sua opera non è stata di carattere specificamente e limitatamente estetico, poiché è chiaro come la rappresentazione del dipinto entri in stretto rapporto con essa.

Riflettendo, ora, sulle cornici adoperate da Chia e da Paladino, notiamo che l'affinità che si crea tra la cornice e l'opera ha la medesima intensità della relazione che c'è tra le *door-frames* e le *window-frames* dei dipinti dei preraffaelliti. Come abbiamo già visto, i pittori inglesi usavano la struttura della cornice classica. Essi davano incarico agli artigiani dell'epoca di ricreare alcune tipologie di cornici antiche per inserirle intorno ai loro dipinti rivolti al passato. Tuttavia, c'è una sostanziale differenza tra le cornici scelte da Paladino e da Chia e quella adoperate dai preraffaelliti. I preraffaelliti attraverso le forme classiche delle cornici vogliono richiamarsi stilisticamente, moralmente e anche nostalgicamente al XV e XVI secolo. Mentre la scelta di

⁵⁰ Cfr., José Ortega y Gasset, *Meditación del marco* in *Obras Completas*, tomo II *El Espectador (1916-1934)*, Tercera Edición, Madrid 1954, pp. 303-314. Traduzione in italiano di Carlo Bo, *Meditazione sulla cornice* in *Lo Spettatore* di Ortega y Gasset, Guanda, Milano 1984, pp. 82-88.

Paladino e di Chia è una scelta consapevole, ma senza rimpianti. Infatti, i transavanguardisti usano direttamente le cornici antiche provenienti dal mondo dell'artigianato passato per completare i messaggi dei loro dipinti. In altre parole, da parte di Paladino e Chia non c'è il desiderio di ricreare un manufatto in stile antico, ma di servirsi senza intermediari dell'antichità stessa. È il passato che, senza mezzi termini, viene adoperato. C'è da dire che i transavanguardisti, come i preraffaelliti, rendono la cornice l'attore principale delle loro scene pittoriche. Tuttavia, Paladino e Chia evocano, con la presenza della cornice antica, immediatamente l'antico nella pittura contemporanea, mentre i preraffaelliti attraverso le creazioni ex-novo di cornici classiche sottolineano la loro dipendenza malinconica da un passato che è avvertito anche come un valore e un modello al quale si vorrebbe tornare .

Come sappiamo bene, il linguaggio della Transavanguardia transita in lungo e in largo nella storia dell'arte. Bisogna parlare, dunque, di nomadismo, ovvero di un atteggiamento libero, "una sorta di vagare senza meta fissa all'interno del grande contenitore della storia, della memoria e della conoscenza".⁵¹

Ma come il movimento da nomadi che hanno i transavanguardisti non si limita a recuperare il linguaggio di artisti vissuti nel passato lontano, ma anche di quelli più prossimi, così vengono riproposte spesso anche soluzioni formali della cornice proprie di artisti del primo e secondo novecento. Si osservi, ad esempio, l'opera di Paladino, *Carro melanconico*, del 1984 (fig. 388). Qui il supporto dell'immagine dipinta si presenta inserito in una struttura di legno dotata di ruote, che in effetti funge da cornice dell'opera. Una delle particolarità di questa idea di cornice la si osserva nel basamento, dove appaiono quattro piccole ruote, che in definitiva rendono trasportabile l'intero lavoro. Le ruote contribuiscono a rendere il dipinto quasi una scultura. Infatti, come una scultura il quadro occupa uno spazio tridimensionale e, inoltre, a causa del basamento con le ruote l'opera non può essere appesa alla parete, esattamente come è impossibile appendere un gruppo scultoreo. L'opera ha bisogno di essere collocata per terra, sul

⁵¹ Ernesto Lupinacci, *L'arte contemporanea. Esperienze, temi, questioni*, cit., p. 65.

pavimento. È con il suolo che il lavoro interagisce, soprattutto per via delle ruote che permettono all'opera di circolare nello spazio. Dunque la cornice serve al trasporto. Ma questa è una funzione antica della cornice. Le prime cornici, infatti, come le cornici a otto punte o i polittici medievali, sono delle strutture nate proprio per consentire di trasportare più facilmente i dipinti da un posto ad un altro. In verità, queste cornici antiche avevano anche la funzione di proteggere⁵² i lavori da eventuali danni causati da fenomeni esterni. In questo caso, la cornice di Paladino più che essere una struttura di protezione, è a tutti gli effetti una macchina per il trasporto dell'opera.

Si può parlare, dunque, di cornice-mobile. Con la definizione di cornice-mobile si vuole sottolineare appunto la caratteristica dell'opera di essere trasportabile grazie alle ruote che possiede. Ebbene, a partire dalle ruote si possono trovare un'infinità di concetti paralleli. Ad esempio la ruota sollecita il riferimento alla velocità, che è il tema del Futurismo.⁵³ Dalla velocità futurista, la ruota si aggancia concettualmente molto bene a un'altra idea artistica legata al movimento, quella espressa sempre per mezzo della ruota da Duchamp con il suo *ready-made* del 1913 (fig. 389). Ma particolarmente interessante risulta il confronto tra la cornice-mobile di Paladino e certe opere di Robert Rauschenberg. Osserviamo per esempio un assemblaggio e un *combine-painting* realizzati dall'artista americano (390, 391).

Nei due lavori viene utilizzata la ruota come oggetto. Attraverso la ruota Rauschenberg esalta certamente il movimento, ma esprime anche la mutevolezza insita nella realizzazione dell'opera d'arte. Infatti, la collocazione degli oggetti che formano l'assemblaggio e la posizione del *combine-painting* non saranno mai le medesime ogni volta che le opere verranno spostate da una esposizione a un'altra. Osservando l'assemblaggio *Oracle* notiamo con curiosità tra i rottami⁵⁴ il

⁵² Cfr., Mancini G., *Considerazioni sulla pittura*, (1617-19/1628), Vol. I, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1956.

⁵³ Cfr., G. C. Argan, *L'arte moderna 1770-1970*, Sansoni, Firenze 1989, p. 400: "Per i futuristi il moto è velocità: una forza fisica che deforma i corpi fino al limite della loro elasticità e che rivela così, nell'effetto, il dinamismo invisibile della causa. In altri termini il moto è una condizione oggettiva che dà all'oggetto in movimento una forma diversa da quella dell'oggetto immobile".

⁵⁴ Cfr., A. Appiano, *Estetica del rottame*, Meltemi ed., Roma 1999.

telaio di una finestra poggiata su un basamento con tre ruote. *Gift for Apollo* è un *combine-painting* strutturato esattamente come l'opera di Paladino. Si tratta di una porta con varie applicazioni, il tutto con interventi di colore. Dalla porta parte una catena agganciata a un secchio metallico poggiato per terra. Tutta la struttura della porta poggia su due elementi paralleli dotato di quattro ruote. Le ruote permettono al *combine-painting* di spostarsi. Le due immagini di Rauschenberg sono "sovrapponibile" al lavoro di Paladino, basta confrontare i lavori per notare le sorprendenti analogie (fig. 353).

In effetti è lecito dire che l'idea di cornice di Paladino proviene proprio dal lavoro di Rauschenberg. Non a caso, egli ha raccontato di aver ammirato fin da piccolo i lavori dell'artista americano, che poté vedere per la prima volta alla Biennale di Venezia del 1964.⁵⁵ A tale proposito egli dichiara: "Penso, ..., che il mio lavoro sia segnato dal primo contatto con la Pop Art, con tutta una generazione americana più che europea, in particolare Rauschenberg e Jasper Johns".⁵⁶ Vedere nella cornice di Paladino un chiaro riferimento al pittore americano è, dunque, opportuno e necessario. Paladino, da transavanguardista, crea il suo linguaggio del tutto personale attraverso l'evocazione della storia dell'arte. La cornice-mobile consente al pittore di percorrere la storia dell'arte in senso trasversale, da Duchamp a Rauschenberg, senza dimenticare però quanti collegamenti offre l'immagine della ruota presente in tutta la storia dell'arte di ogni epoca, dai graffiti primitivi ad oggi.

La cornice-mobile di *Carro melanconico* ci offre, però, ancora uno spunto per un'ultima riflessione. Abbiamo già detto che l'opera-scultura si muove nello spazio per via delle ruote. Le ruote della cornice-automobile sono grandi protagoniste della struttura, però, sono anche un ostacolo. Infatti, per causa loro l'opera non può essere appesa al muro, cioè non può essere

⁵⁵ Racconta Mimmo Paladino alla giornalista Helena Kontová: "[...] mio zio mi informava su cosa era l'arte e, all'età di 10/11 anni, mi raccontava già di Rauschenberg che incollava delle cose, invece di dipingerle, e questo era un fatto molto stimolante. [...] Nel 1964 mio zio mi portò alla Biennale di Venezia a vedere la Pop Art e quando tornai qui avevo sempre negli occhi quelle immagini", in *Mimmo Paladino*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1990 (conversazione tra M. Paladino, G. Politi, H. Kontová), p. 7.

⁵⁶ *Mimmo Paladino*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1990 (conversazione tra M. Paladino, G. Politi, H. Kontová), p. 11.

sollevata da terra. La posizione alla quale è costretta a strare e le dimensioni del lavoro fanno sembrare l'immagine come un dipinto eseguito su una porta. Rafforza questa percezione il fatto che Paladino dipinge l'immagine su un supporto di legno. Guardando con più attenzione anche le opere di Rauschenberg ricordano una porta. Il dettaglio di *Oracle*, che abbiamo messo in evidenza, mostra una finestra vuota. Il telaio vuoto posizionato sopra il basamento con le ruote a pochissima altezza da terra sembra essere esattamente l'immagine di una porta valicabile. Mentre in *Gift for Apollo* Rauschenberg dipinge proprio sopra una porta. In altre parole, i lavori di Paladino e quelli di Rauschenberg vanno interpretati come dei lavori che unificano in sé l'idea del quadro con quella della porta, porta, però, che diventa anche cornice, cioè il contenitore dei loro linguaggi.

A ritroso nella storia dell'arte possiamo fare altri esempi di artisti che hanno scelto una porta come supporto per i loro lavori. Come ad esempio Picasso che ha dipinto le ante del suo armadio (fig. 393). Picasso dipinge tutte le sei ante⁵⁷ del suo guardaroba. Sul retro di ogni anta dipinta l'artista spagnolo ha scritto il giorno e l'ora in cui le ante sono state trasformate in quadri. Le ante sono ancora provviste delle cerniere ai lati e questo documenta anche l'interesse dadaista dell'artista nell'adoperare oggetti già esistenti. Come possiamo vedere la struttura dell'anta dell'armadio incornicia l'immagine, divenendo così a tutto gli effetti la cornice del quadro. Si può parlare, quindi, di porta-cornice. Ovvero di una porta che viene usata come cornice, e non di una cornice che simula l'immagine di una porta come è il caso delle *door-frames* dei preraffaelliti.

In conclusione, possiamo dire che Paladino usa la cornice-automobile come una porta-cornice; Rauschenberg usa una finestra-cornice nel suo assemblaggio e una porta-cornice per il suo *combine-painting* e anche Picasso ha utilizzato una porta-cornice per il suo quadro cubista. I linguaggi e le soluzioni formali messe in atto dai pittori sono diversi, tuttavia c'è un'idea che accomuna le loro ricerche. È quella di riconoscere alla cornice il ruolo di essere una porta e/o

⁵⁷ AA.VV., *Picasso. Une nouvelle dation*, a cura di Gérard Régner, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 12 settembre 1990 – 14 gennaio 1991, Réunion des musées nationaux, Paris 1992.

una finestra.⁵⁸ Infatti, il ruolo interpretato dalla cornice è lo stesso che svolge la porta.⁵⁹ Come una porta, o una finestra, la cornice apre e chiude, cioè separa e unisce due ambienti diversi: l'opera d'arte dall'ambiente espositivo. Le due azioni, quella dell'aprire e del chiudere, sono intrecciate tra di loro e definiscono sia l'essenza della cornice, così come la natura della porta e quella della finestra. Paladino, Rauschenberg e Picasso vedono la porta, dunque, come un luogo pittorico mettendo in risalto anche la struttura della porta che diventa, così, cornice che apre e chiude la visione dell'opera d'arte.

Riflettendo sul tema della porta, in modo generale, notiamo che anche altri artisti hanno usato questo soggetto, ma non sempre l'idea della porta è stata associata a quella della cornice. È il caso, ad esempio delle ricerche di Sergio Vacchi,⁶⁰ (figg. 394, 395). L'artista considera la struttura della porta come “un luogo magico di passaggio e di trasformazione decisiva”.⁶¹ In altre parole, per Vacchi la porta è sinonimo di transito e metamorfosi. Vacchi dipinge interamente tutta la dimensione delle sue porte lasciando visibili solo le cerniere o le maniglie. I colori e i soggetti dipinti annullano, però, il ruolo della porta come cornice e la porta diventa solo quadro.

Francis Bacon ha dipinto le porte del suo studio,⁶² (fig. 396). Tuttavia, da parte del pittore inglese non c'è assolutamente l'idea di considerare la porta come un quadro o addirittura come una cornice. Bacon ha dipinto tutto nel suo studio, tavoli, sedie, libri, fotografie, pareti e porte, ovviamente. Attraverso pennellate violente e colori sgargianti il pittore inglese documenta più che altro la sua passionalità, la sua energia pittorica, così come anche la sua dipendenza verso la pittura. La pittura è per Bacon uno sfogo violento con il quale comunicare a tutti il suo mal di vivere.

⁵⁸ Cfr., Donata Meneghelli, *Quadri senza cornici, cornici senza quadri*, in Bertoni F., Verasari M (a cura di), *La cornice. Strutture e funzioni nel testo letterario*, Clueb, Bologna 2006, pp. 109-139, in particolare p. 120.

⁵⁹ Cfr., Georg Simmel, *Ponte e porta*, in *Saggi di estetica*, Liviana ed., Padova 1970, pp. 3-8.

⁶⁰ Per approfondire la personalità di Sergio Vacchi si consiglia il testo: AA. VV., *Sergio Vacchi. Itinerario nei suoi miti 1948-1993*, Museo della Permanente, Milano, Fabbri ed., Milano 1994.

⁶¹ E. Crispolti, *Sergio Vacchi delle porte iniziatiche per una settimana*, Galleria Ca' d'Oro, Roma 1983, in AA. VV., *Sergio Vacchi. Itinerario nei suoi miti 1948-1993*, cit., 238.

⁶² Cfr., Margarita Cappock, *Francis Bacon's Studio*, Merrell ed., New York 2005.

Sempre l'immagine della porta è rintracciabile anche nel linguaggio dadaista di Marcel Duchamp e in quello informale di Antoni Tàpies, (figg. 397, 398). I linguaggi che usano i due artisti sono diversi, ma comune è l'idea di fondo di presentare l'opera d'arte come un oggetto che nasconde l'opera invece che esibirla.

Osservando il lavoro di Duchamp e quello di Tàpies si nota che la porta e il muro sono inseriti dentro una cornice. *Etant donnés: 1. la chute d'eau, 2. le gaz d'éclairage* di Duchamp è l'immagine di una porta reale, ma l'opera da guardare va osservata al di là della porta attraverso la serratura. Intorno alla porta di Duchamp troviamo una fila di mattoni rossicci lungo i due lati verticali e nella parte alta della porta. La struttura in mattoni diventa la cornice della porta che inquadra, dunque, circoscrive lo spettacolo nascosto.

Allo stesso modo, l'opera di Tàpies⁶³ offre l'immagine di un muro in cementite. Il muro di Tàpies è 'decorato', però, come se fosse una porta. Lungo i due lati verticali e nella parte alta l'artista ha creato una sorta di decorazione che trasforma l'immagine del muro in quella del telaio di una porta. Anche in quest'opera il muro appare contenuto in una cornice e va letto, dunque, come una porta, potremmo dire, una porta in muratura! Con *Tabula rasa (Porta grisa)* il pittore spagnolo mostra l'azzeramento ai minimi termini del linguaggio artistico che, come dice il titolo, appunto, va interpretato come una *tabula rasa* o come una porta chiusa. La porta chiusa in muratura indica la fine dell'arte intesa come una tela dipinta e la nascita di un nuovo modo di intendere un lavoro artistico partendo prima di tutto dalla necessità di considerare la materia, come quella di un muro, come un soggetto in grado di esprimere pienamente da solo un linguaggio.

In Duchamp e in Tàpies il pensiero teorico che si afferma è quello "del mostrare nascondendo". Infatti, i loro lavori non mostrano ma celano, coprono, occultano, tengono segreta l'opera d'arte per ottenere, però, esattamente l'effetto contrario ovvero, per svelare, rivelare, mostrare, mettere in *cornice*, dunque esibire il lavoro artistico. Un paradosso, dunque, un

⁶³ Cfr., Youssef Ishaghpour, *Antoni Tàpies. Works, Writing, Interviews*, Ediciones Polígrafa, Barcellona 2006.

ossimoro attraverso il quale si mostra coprendo, si dice negando. Attraverso il temporaneo nascondimento dell'opera d'arte, l'arte stessa viene affermata sia come principio teorico, – come accade nell'opera Tàpies – quanto come oggetto di fruizione – come succede nell'opera di Duchamp –. L'occultamento momentaneo fa parte integrante dell'opera d'arte, anzi è proprio il nascondere l'opera a far nascere nello spettatore il desiderio di voler vedere l'opera d'arte.

In conclusione sono proprio le cornici poste intorno ai lavori dei due artisti a far interpretare simbolicamente le opere come dei luoghi di passaggio, delle porte cioè, attraverso le quali lo spettatore è obbligato a transitare per scoprire il contenuto del messaggio artistico.

Per finire, un altro artista usa dipingere le porte ed è Tano Festa, (fig. 399). Negli anni '60 all'incirca Festa inizia a dipingere alcuni oggetti d'arredamento, “come gli specchi e gli armadi, le porta, le finestre e le persiane”.⁶⁴ Spiega Tano Festa che questa idea nasce dal desiderio di trasformare in pittura gli oggetti a lui più cari, quelli che lo rappresentano come persona e artista. I materiali una volta dipinti diventano oggetti inutili,⁶⁵ inadoperabili, però, essi assumono la forma del suo gusto, del suo fare, della sua capacità⁶⁶ rendendo, così, la sua personalità immortale.

In conclusione, abbiamo visto attraverso diverse personalità come scegliere di dipingere una porta non significa esprimere uno stesso concetto. Ogni artista analizzato considera il supporto dipinto, la porta appunto, come una componente del proprio linguaggio e del proprio messaggio. Per alcuni la porta è anche la cornice del proprio lavoro, per altri, invece, la porta rappresenta soltanto se stessa. Tuttavia, deve rimanere chiaro il pensiero iniziale che ha condotto il nostro discorso fino a queste interessanti deviazioni, cioè la porta-cornice di Mimmo Paladino.

Nella produzione di Paladino troviamo anche molte opere che, nel loro insieme, sono formate da: un linguaggio figurativo, una cornice e delle applicazioni scultoree. Si prenda ad esempio

⁶⁴ Renato Civello, *Tano Festa*, Edizioni d'Arte Ghelfi, Verona 2002.

⁶⁵ “[...] le mie persiane, le mie porte e gli altri oggetti sono completamente inutili, perché costruiti in modo tale che non potranno mai funzionare”, *ivi*, p. 7.

⁶⁶ Dice Tano Festa: “Se li avessi dipinti, gli oggetti avrebbero assunto una forma che non è quella della realtà ma quella appunto della pittura, dello stile, avrebbero assunto la forma del mio gusto, del mio fare, della mia capacità”, *ivi*, p. 7.

l'opera del 1982 *VINCItore/Tutta la musica del bosco/Qui davanti/Passaggio di segreti*, (fig. 400).

Il lavoro è inserito in una cornice di legno. La cornice appare colorata. Il lato verticale sinistro e la parte bassa della cornice sono dipinti in bianco, mentre il lato verticale destro e la parte alta sono colorate in tinta marrone. Un bastone contorto colorato un po' in bianco è applicato lungo il lato destro sulla struttura di inquadramento. Altri piccoli oggetti di legno grezzo sono applicati sulla cornice nell'altro versante, cioè sul lato verticale sinistro. Possiamo notare la particolarità del lavoro. L'opera, dal significato enigmatico, mostra il forte legame che c'è tra la cornice e il soggetto. Infatti, l'uomo dipinto sulla tela trattiene nella mano destra alzata un legno colorato di bianco che ha le medesime sembianze del bastone di legno colorato posto sulla cornice. Inoltre, la maschera tribale dipinta sulla tela richiama la piccola maschera incollata sulla cornice alla stessa altezza di quella dipinta sul tessuto. La cornice di Paladino è una cornice-scultura in quanto non si limita ad essere un contenitore del quadro, ma sostiene anche oggetti che sono concettualmente legati al soggetto raffigurato. Ecco che il legame tra la cornice e il dipinto è molto stretto e indissolubile. Il bastone sulla cornice suggella proprio la stretta relazione tra il quadro e la cornice stingendo a sé anche il significato dell'opera.

Applicare vari materiali sulla tela e usare la cornice come un contenitore di oggetti è una consuetudine per Paladino che egli eredita sia dal linguaggio newdada americano di secondo novecento, quanto dal linguaggio dadaista⁶⁷ europeo di primo novecento. Si osservino le (figg. 401, 402, 403).

La documentazione fotografica mostra alcuni assemblaggi di artisti dadaisti. Questi artisti hanno usato la struttura della cornice come un box, ovvero come un contenitore dove inserire svariati oggetti. Attraverso la ricostruzione di una testimonianza sappiamo che Kurt Schwitters, ad esempio, era solito rispondere a chi gli domandava cosa facesse nella vita dicendo: “Sono

⁶⁷ Cfr., U. Allemandi, L. Cabutti, *I nipoti di Picabia*, in “Bolaffiarte”, Torino 1981, n.° 107, p. 82.

pittore, incornicio i miei quadri”.⁶⁸ Tale affermazione risulta indubbiamente molto ironica e provocate. Tuttavia, ci permette di ricostituire il valore che l’artista assegna al ruolo della cornice. La cornice per l’artista è addirittura quell’elemento che qualifica la sua professione di pittore. Osservando anche le altre immagini e concludendo, possiamo dire che i dadaisti considerano la cornice come un recipiente, un contenitore che serve per raccogliere, presentare e custodire la loro idea di *antiarte*.

Anche il linguaggio New Dada si presenta come un linguaggio composto da vari materiali trattenuti insieme sul tessuto della tela ricoperta di colore. Infatti, le opere di Rauschenberg e Johns, (figg. 404, 405) mostrano delle tele dipinte che ospitano sulla loro superficie degli oggetti che, a volte, superano il perimetro della tela invadendo lo spazio espositivo. È proprio questo metodo, cioè quello di applicare sulla tela gli oggetti prelevati direttamente dalla realtà, che Paladino riprende, quindi, sia dagli artisti europei dadaisti, quanto dai pittori New Dada americani.

Ora, ritornando all’opera di Mimmo Paladino comprendiamo meglio il forte richiamo alla cultura europea e a quella americana. Non bisogna dimenticare, però, anche l’importanza della presenza delle maschere tribali. Queste, che vediamo nell’opera sia dipinte che posizionate sulla cornice in rilievo, offrono al pittore italiano l’occasione per ribadire il suo interesse alla cultura tradizionale e locale del mondo tribale africano.

Il linguaggio di Nicola De Maria è astratto. Ciononostante, anche nelle opere del pittore transavanguardista è possibile rintracciare il ruolo della cornice prendendo come riferimento il concetto del limite. Sappiamo che l’arte astratta non necessita di una cornice in quanto il soggetto che propone è un soggetto estraneo al mondo circostante, per questo in grado di isolarsi da solo senza l’ausilio della cornice. Tuttavia, per inserire le sue opere nell’ambiente De Maria usa dipingere i bordi in spessore delle sue opere. Attraverso questa pratica le sue tele cercano il

⁶⁸ Hans Richter, *Dada. Arte e antiarte*, Mazzotta ed., Milano 1966.

dialogo rimanendo sempre però confinate al loro supporto. Si osservi ad esempio l'opera di De Maria *Regno dei fiori. Universo senza bombe*, (fig. 406).

Attraverso i bordi in spessore colorati, (fig. 406a), l'artista riesce, dunque, a diffondere la tela nello spazio. Tuttavia, la tela non si confonderà mai con l'ambiente, poiché il linguaggio astratto dell'opera fa da confine, ovvero fa da cornice all'opera stessa. Come detto, l'arte astratta non ha bisogno di una cornice perché è in grado di fronteggiare lo spazio esterno e, pur cercando e riuscendo ad instaurare un dialogo attraverso i bordi in spessore colorati con l'ambiente circostante, il dipinto si difende da solo contro qualsiasi contaminazione esterna.

Dipingere i bordi in spessore delle tele è un'azione messa in atto già da altri artisti astratti del primo e del secondo novecento come Piet Mondrian e Mark Rothko. Sia il pittore olandese che quello americano permettono alle loro opere di instaurare un dialogo con il mondo circostante attraverso i bordi in spessore dipinti. Nonostante il rapporto che i bordi colorati garantiscono con lo spazio limitrofo, le tele, però, rimangono chiuse in se stesse impedendo all'opera di annullarsi nell'ambiente. Possiamo ipotizzare che la paternità della pratica di dipingere i bordi in spessore spetti a Mondrian. Rothko l'ha ripresa dall'artista olandese e alla fine De Maria da entrambi. È utile osservare un confronto proprio per notare meglio la caratteristica simile delle loro opere, (figg. 407, 408, 409).

In conclusione, anche analizzando il linguaggio astratto De Maria e riflettendo sulla assenza della cornice in senso materiale è possibile notare la caratteristica transavanguardista dell'artista di servirsi delle soluzioni adottate da altri pittori del passato per strutturare il proprio linguaggio originale e personale.

Francesco Clemente usa diversi modi di incorniciare i suoi lavori. Tuttavia, bisogna ricordare che il pittore inizia la sua attività nell'ambito artistico scegliendo la tecnica fotografica. Nei primi anni settanta Clemente realizza una serie di immagini fotografiche che posiziona all'interno di cornici di lacca nera, come ad esempio *Le pazienze*, (fig. 410). L'opera, che possiamo definire un polittico, è costituita da sette fotografie di legumi inserite in sette cornici

sottili di lacca nera di piccole dimensioni. All'interno delle immagini c'è un vuoto anch'esso incorniciato allo stesso modo. Il vuoto osservabile corrisponde alla parete dove le foto sono appese. Ciò significa che la parte centrale delle fotografie varia di colore. La sua mutevolezza dipende dalla tinta che avrà la parete sulla quale vengono appesi gli scatti fotografici. Siamo di fronte a delle opere che possiedono, dunque, due cornici. La prima cornice trattiene l'immagine fotografica, mentre la seconda circonda uno spazio vacante e variabile. Queste immagini così incorniciate rappresentano per Clemente un esercizio sul tema della quadratura legato alla tecnica fotografica.

Sicuramente la decisione di usare delle cornici di lacca nera proviene dalla conoscenza di un'installazione di Joseph Beuys: *Arena – Dove sarei arrivato se fossi stato intelligente!* del 1970-1972. L'opera di Beuys fu esposta la prima volta in Italia a Napoli nei locali della Modern Art Agency della galleria di Lucio Amelio. Clemente vide la mostra proprio il giorno dell'inaugurazione, il 15 giugno del 1972. L'installazione dell'artista tedesco consisteva in una serie di fotografie racchiuse in cento cornici metalliche e posizionate l'una accanto all'altra. Le cornici di Clemente sono di legno, tuttavia non si può ignorare l'influenza di Beuys su Clemente. Quest'ultimo, come Beuys, ha scelto di posizionare le sette immagini una al fianco dell'altra e di usare per tutte le fotografie la stessa struttura di cornice. La cornice per Clemente, però, non è un semplice contenitore dell'immagine, infatti, egli è del parere che “le cornici isolano le oscillazioni della luce, se ne appropriano. Tutte queste fotografie hanno a che fare con il processo di trovare il proprio centro. La spina dorsale è la staffa primordiale; questa è anche una meridiana che misura ed istaura un confine, e reclama un territorio [Francesco Clemente, settembre 2007]”.⁶⁹

In altre parole, le cornici per Clemente sono un metodo per studiare il problema della centratura fotografica. Infatti, la cornice ha la medesima caratteristica della macchina fotografica. La cornice, come la macchina fotografica, determina il centro dell'immagine che

⁶⁹ AA.VV., *Clemente. Naufragio con spettatore*, a cura di Pamela Kort, 29 maggio – 12 ottobre 2009, MADRE, Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, Napoli, Electa ed., Napoli 2009, p. 84.

offre all'osservazione del fruitore. Entrambe – la cornice e la macchina fotografica – circoscrivono uno spazio, definiscono un confine, marcano un territorio di appartenenza⁷⁰ che, successivamente, viene inquadrato dalla macchina fotografica tramite il mirino fotografico, mentre dalla cornice per mezzo della stessa struttura.

Francesco Clemente si esprime molto anche attraverso la tecnica del disegno. Osservando i suoi disegni è possibile notare l'uso della cornice. Nei disegni dell'artista la cornice spesso fa parte integrante dell'opera d'arte stessa. Infatti, il pittore usa inquadrare le scene all'interno di una fascia molto decorata che funziona da cornice all'immagine disegnata, (fig. 411). Queste cornici-fascia sono caratterizzate da motivi decorativi tipici del mondo d'Oriente. Dunque, unitamente ai disegni le cornici documentano l'attenzione dell'artista nei confronti del mondo orientale. In altre parole, anche attraverso le cornici-fascia il pittore esterna il suo gusto estetico e, inoltre, comunica apertamente il suo atteggiamento esistenziale avendo accettato, infatti, uno stile di vita all'orientale.

In conclusione, le cornici-fascia usate per i disegni da Francesco Clemente confermano la perfetta coincidenza tra il suo gusto estetico e i suoi principi morali.

Verso gli anni ottanta Clemente passa dal piccolo al grande formato. Questa decisione, repentina e inaspettata, comporta l'abbandono della cornice. La dimensione della tela è una componente decisiva nell'uso della cornice. Già Georg Simmel⁷¹ ricorda che le dimensioni della cornice sono inversamente proporzionate alla grandezza del dipinto. Spiega il filosofo che un quadro di piccole dimensioni ha bisogno di una cornice ampia; viceversa un quadro di dimensioni enormi non necessita di una cornice in quanto già da solo è in grado di fronteggiare lo spazio esterno e dunque, non teme “alcuna concorrenza da parte dell'ambiente circostante”⁷²

⁷⁰ Cfr., Sarah Kent, *Turtles all the way: Francesco Clemente interviewed by Sarah Kent*, in “Artscribe International” 77, [sett.-ott. 1989], pp. 54-59.

⁷¹ Simmel Georg, *Der Bildrahmen. Ein Ästhetischer Versuch*, (18 novembre 1902), in “Der Tag”, traduzione *La cornice. Un saggio estetico La cornice del quadro*, in *I Percorsi delle forme. I testi e le teorie*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Mondadori, Milano 1997.

⁷² Ivi, p. 213

già occupando “una considerevole porzione del campo visivo”.⁷³ Clemente dipingendo grandi superfici di tela rinuncia alla cornice, ma adotta sempre più spesso il metodo scelto anche da altri artisti contemporanei, cioè quello di dipingere i bordi in spessore delle tele. A tale proposito basta ricordare le immagini già analizzate nel primo capitolo.

Le cornici scelte da Enzo Cucchi sono innumerevoli. Le più particolari sono delle applicazioni in ceramica che vengono collocate lungo i bordi delle tele. Le ceramiche entrano in stretto contatto con i soggetti dipinti. La produzione dell’artista è molto variegata e peculiare, come abbiamo illustrato nel primo capitolo. Possiamo dedurre che le cornici adoperate dal pittore transavanguardista rappresentano il suo modo d’essere. In altre parole, le cornici di Cucchi non si prestano a dei confronti stilistici con le cornici d’avanguardia perché sono la massima evidenza della sua personalità. Come la sua natura, le cornici di Cucchi, infatti, sono bizzarre, eccentriche, uniche e stravaganti. Si osservi, ad esempio, la recente installazione dell’artista del 2009, *Costume interiore*, presso il Museo di Capodimonte e a Napoli, (fig. 412[a]).

Nei tre silos cilindrici, che echeggiano sia la Torre di Babele quanto il monumento alla Terza Internazionale di Tatlin, Cucchi ha inserito delle sculture. Nel primo cilindro metallico sono presenti tre quadri. Le cornici che l’artista ha realizzato per i dipinti sono particolarissime. Si tratta di cornici a rilievo che ricordano la forma di una scatola dalla sagoma irregolare, (fig. 413). Solo un lato di queste sagome è colorato: uno in rosa, uno in giallo e uno in arancione. La piccola sfaccettatura colorata attira l’attenzione dello spettatore per poi indirizzarla verso il piccolo quadro incastonato come un diamante nella sagoma di legno. Infatti, entrando nel cilindro metallico non subito si notano i dipinti, ma quasi immediatamente si percepisce la presenza delle scatole per via del lato colorato. Il pittore, che a ragione dimostra di essere un archiscultore,⁷⁴ attraverso queste cornici-scultura trasforma la pittura in scultura. I tre quadri,

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ A. Bonito Oliva, *Il Costume Interiore dell’arte, in Costume Interiore. E. Cucchi*, a cura di A. Bonito Oliva, 2 luglio – 6 settembre 2009, Museo di Capodimonte, Napoli, Iacobelli ed., Pavona (Roma) 2009.

infatti, vengono percepiti dall'osservatore tridimensionalmente. Addirittura, possiamo dire che la posizione all'interno delle cornici trasforma la lettura bidimensionale delle tele in una percezione di un solido, di una scultura insomma. I dipinti sembrano fuoriuscire dal loro contenitore e questo movimento è in grado di mettere in risalto proprio la volumetria della cornice-scultura che contiene i dipinti anche se i quadri rimangono confinati nel loro linguaggio bidimensionale che li caratterizza come pittura. Attraverso l'istallazione e queste cornici Cucchi dimostra la sua abilità da transavanguardista di sapersi destreggiare nell'ambito dell'Arte e cioè, di saper adoperare indifferentemente e simultaneamente la pittura, la scultura e l'architettura.⁷⁵

Giunti a conclusione, si vuole ancora una volta sottolineare l'importanza dell'analisi della cornice in rapporto al linguaggio della Transavanguardia italiana. Come ormai sappiamo, la "Transavanguardia ha restituito all'arte la propria cornice ed il proprio recinto, ha recuperato la storia dell'arte la specificità del proprio linguaggio mediante la ripresa della tecnica materiale, pittura o scultura".⁷⁶ Attraverso l'analisi delle cornici transavanguardiste si è messo in risalto nuovamente, ma da un altro punto di vista, il linguaggio *post-modern* della Transavanguardia. Si è dimostrato come per gli artisti *ri-tornare* ad esercitare la pratica pittorica significa anche *ri-conquistare* la cornice, e questo vuol dire che la pittura unitamente alla cornice rappresenta, dunque, l'essenza dell'opera d'arte sia per gli avanguardisti quanto per i *trans-avanguardisti*.

⁷⁵ Cfr., Fabio Belloni, "La mano decapitata". *Transavanguardia tra disegno e citazione*, Electa ed., Milano 2008.

⁷⁶ A. Bonito Oliva, *Superarte*, cit., p. 27.

4.3 INTERVISTA AD ACHILLE BONITO OLIVA: “IO SONO LA CORNICE DELLA TRANSAVANGUARDIA”

Il 23 ottobre del 2009 nel tardo pomeriggio mi recavo a far visita al Prof. Achille Bonito Oliva per parlare con lui della cornice. La cortese disponibilità del critico mi ha consentito di intavolare un discorso sereno sull'argomento richiamando anche alcune questioni delicate risalenti agli inizi degli anni ottanta. Qui di seguito riporto l'intervista, che mi sembra offra vari spunti di riflessione e contribuisca a chiarire alcuni dei temi affrontati nel corso della ricerca.

- Angela Di Curzio: Sappiamo che il tema della cornice non è molto trattato nel mondo della critica d'arte. C'è, infatti, un'evidente carenza bibliografica sull'argomento. I due punti di riferimento più importanti sono la mostra che si tenne ad Amsterdam⁷⁷ nel 1995 e la mostra, *Il limite svelato*,⁷⁸ curata da Germano Celant, che si era già tenuta nel 1981 a Torino. Nel catalogo della mostra del 1995 il tema della cornice viene presentato secondo un punto di vista cronologico. Attraverso l'analisi delle opere di alcuni artisti viene richiamata l'attenzione sull'importanza della cornice in rapporto al linguaggio della pittura. Il catalogo, tuttavia, prendeva in esame solo alcuni linguaggi dal 1850 fino al 1920.

La mostra di Celant invece esamina la cornice mettendo a fuoco la questione della relazione tra l'opera, la cornice, il pubblico, il museo e vengono esaminate personalità non solo di fine ottocento e primo novecento, ma anche del secondo novecento. L'analisi si ferma all'altezza della situazione artistica italiana degli anni settanta, ovvero all'Arte Povera. La personalità che veniva scelta per chiudere il percorso della mostra, ma anche per presentare l'avvio del nuovo cammino dell'arte contemporanea, era quella di Giulio Paolini. Nel catalogo, tuttavia, non si faceva nessun riferimento alla Transavanguardia e

⁷⁷ AA.VV., *In Perfect Harmony. Picture + Frame, 1850-1920*, Van Gogh Museum, Amsterdam 1995.

⁷⁸ AA.VV., *Il limite svelato*, a cura di G.Celant, Mole Antonelliana, Torino luglio-ottobre 1981, Electa, Milano 1981.

alle sue cornici. A me questa è sembrata una scelta e una mancanza voluta del curatore, poiché i transavanguardisti negli anni ottanta erano già conosciuti e soprattutto già lavoravano sulla e con la cornice e la mostra, che curava proprio l'argomento della cornice, non poteva non prendere in considerazione minimamente gli artisti del gruppo se non per una censura critica. Perché accadeva questo?

- Achille Bonito Oliva: La scelta di Celant di escludere i transavanguardisti dalla mostra del 1981 è dovuta al fatto che il critico genovese all'inizio ha rimosso la Transavanguardia dai suoi studi. Dopo il successo della Transavanguardia, però, Germano Celant si è ricreduto.
- A.D.C.: Mi sembra di capire che la sua risposta alla mostra di Celant sia stata la mostra che ha organizzato a Roma nel 1982, *Avanguardia / Transavanguardia*.⁷⁹ In questa mostra, infatti, lei inizia lì dove si era fermato Celant con Paolini e presenta il gruppo dei transavanguardisti come il nuovo linguaggio che transita attraverso i linguaggi del passato. Qual era la situazione artistica e culturale degli anni ottanta?
- A.B.O.: Per capire la situazione storica degli anni ottanta bisogna partire dal '68 nel suo momento sia politico e nel clima culturale conseguente. Adesso si comincia a capire che dietro c'è, finanche, un impulso inconsciamente futurista: l'estetizzazione del quotidiano. L'ideologia che si afferma nel '68 porta molti artisti a scendere dalla parete, a uscire dagli spazi tradizionali e a sconfinare in spazi alternativi, metaforicamente ad uscire dalla cornice, intendendo per cornice il recinto sia del sistema dell'arte sia di quella che è la nozione di arte, perché arte è linguaggio. L'Arte Povera vive questa stagione in maniera sincronica a questa atmosfera. Non a caso Celant voleva chiamare il movimento *neofuturismo*, poi lo ha chiamato Arte Povera. Il '68 è un po' la matrice ideologica, politica e culturale di questo desiderio di infrazione, questo desiderio di connettere arte e

⁷⁹ AA. VV., *Avanguardia / Transavanguardia 68/77*, Mura Aureliane, Roma, aprile-luglio 1982. Mostra e catalogo a cura di Achille Bonito Oliva, testi di A. Arbasino, G. C. Argan, P. Berretto, A. Bonito Oliva, M. Cacciari, E. Filippini, R. Guarini, A. Moravia, B. Placido, P. Portoghesi, A. M. Sauzeau-Boetti, G. Vattimo.

vita, questo desiderio di sconfinare, di uscire appunto dalla cornice. Sconfinare significa anche contaminazione, significa anche passaggio ad una dimensione poco individuabile mediante interventi, *performances*, fuori dagli schemi, fuori dalla struttura dei musei, delle gallerie e, finanche, sfuggendo al collezionismo. Quindi la mostra di Celant del 1981, *Il limite svelato*, è l'effetto darwinistico di questa concezione. Invece, la Transavanguardia è il frutto di una maturazione, di un passaggio epocale, di un'uscita da una sorta di isteria e di entusiasmo legato proprio anche alla visione della storia. Una visione filosoficamente, potremmo ritenere, idealista e storicista, ovvero la storia intesa come un processo di evoluzione verso il supermanto di tutte le antinomie, le differenze, le negatività. Quindi, l'uscita dalla cornice individuava proprio il processo evolutivo dell'arte e della sua congiunzione con la vita. Così facendo l'arte tende ad acquisire la capacità di estetizzare l'istante, il presente, il quotidiano. Potremmo risalire ad una data dalla quale far nascere la nuova sensibilità, che poi ritroviamo negli anni ottanta, ed è il 1973. Nel 1973 si apre un'epoca di crisi a partire dalla guerra del Kippur tra arabi e Israele. La lievitazione del prezzo del petrolio crea, infatti, una crisi in più settori: una crisi del sistema economico produttivo occidentale; una crisi nell'ottimismo produttivo occidentale; una crisi delle ideologie politiche e una crisi dell'ottimismo sperimentale delle avanguardie. Proprio in questo contesto storico-politico entra in scena la Transavanguardia proponendo una riflessione sul *che fare*, sulla ripresa della autonomia dell'arte rispetto alla visione che era diventata eteronoma, di soggezione alla parola forte del politico. La Transavanguardia, dunque, trova in questo clima culturale un movente per affrontare la crisi epistemologica del sapere attraverso una visione metalinguistica dell'arte. Ecco, quindi, che per mezzo della memoria, della citazione e non dell'invenzione, si recupera la pittura che è di fatto il linguaggio che ha più memoria. In Italia, che è un paese stratificato di pittura, la Transavanguardia recupera coraggiosamente il tema identitario, il *genius loci*, e la cornice. In altre parole, i

transavanguardisti recuperando il ruolo della cornice ritrovano il luogo, l'habitat naturale dell'arte. La cornice transavanguardista riesce a tenere dentro di sé un matrimonio morganatico tra Picasso e Duchamp, visto che la citazione degli artisti della Transavanguardia riguarda gli stili del passato come *ready-made*, quindi sono degli oggetti impalpabili, ma concettuali elaborati dall'artista in maniera eclettica e nomade. Quindi, in sintesi, nel linguaggio della Transavanguardia si trova un eclettismo stilistico, un nomadismo culturale e un nomadismo tutto mentale legato alla memoria. L'eclettismo usato dagli artisti, però, non è di tipo regressivo, in quanto è giocato sulla contaminazione e non sulla sua purezza. Infatti, gli artisti intrecciano lo stile basso e alto della cultura. In tutto questo il ruolo della cornice viene vivificato, rivivificato attraverso un innesto di vitalità creativa e di libertà. La Transavanguardia ha in sostanza decongestionato la mentalità un po' superstiziosa di quegli artisti che si attardavano ancora su posizioni, diciamo, concettuali nel senso proprio che pensavano di essere gli eredi di quegli antenati nobili che erano le avanguardie storiche da cui derivavano per diretta filiazione in via lineare. La Transavanguardia mette in discussione proprio l'evoluzione lineare dell'arte, come mette in discussione, costatandolo, l'impossibilità di un'evoluzione lineare della storia. La storia ha colpi e contraccolpi e così anche l'arte. E la Transavanguardia che non è un movimento di anti-arte, di anti-avanguardia, tanto è vero che si chiama *trans*, *attraversamento*, fluidificando il linguaggio storico del passato riesce a recuperare una nuova nozione di cornice meno stabilizzata se vogliamo ma più aperta agli influssi esterni.

- A.D.C.: Le è mai capitato di parlare apertamente con gli artisti della Transavanguardia della cornice?
- A.B.O.: Del tema della cornice in maniera scolastica mai. È chiaro che il dialogo è fatto di conferme attraverso la mia teoria e il loro lavoro. Mi pare che la Transavanguardia ribadisca questo concetto in maniera eclatante, quindi parla attraverso l'opera così come

io parlo attraverso la mia teoria. Penso che parlare esplicitamente di cornice sia una specie di regressione a quella fase d'accademia concettuale del passato che va superata. L'arte è pensiero visivo, quindi si esprime attraverso l'opera.

- A.D.C.: La cornice delle opere è spesso, quasi sempre, esclusa dalle riproduzioni che ne vengono stampate sulle pubblicazioni sia specifiche che amatoriali.
- A.B.O.: Sì è vero. La cornice entra a far parte della pittura da quando Balla ci dipinge sopra. La cornice così cessa di essere solamente un confine, magari un confine invalicabile. Essa può essere anche riconosciuta come un confine invisibile. La cornice è come una natura morta, ovvero può anche non apparire nella riproduzione dell'opera in un libro o in un catalogo, ma è ovvio che la stessa delimitazione dell'impaginazione è già un segno di cornice invisibile.
- A.D.C.: Spesso la cornice è fondamentale per la comprensione di un dipinto, ma nonostante ciò capita che venga ugualmente esclusa dalle riproduzioni fotografiche nei libri, come mai?
- A.B.O.: E chi l'ha detto? Per esempio nei quadri di Chia spesso la cornice ha un senso in quanto è stata scelta, voluta, recuperata anche dal passato e inserita. È chiaro che la cornice diventa come un elemento scultoreo che accompagna la pittura. Se non viene rispettata l'apparizione della cornice in un testo evidentemente vuol dire che c'è distrazione dell'artista e incuria da parte del curatore dell'edizione cartacea.
- A.D.C.: Di frequente Enzo Cucchi applica a ridosso dei margini delle sue opere delle applicazioni in ceramica che delimitano i suoi lavori. A volte queste zone sono mutilate nelle riproduzioni fotografiche. È il caso, ad esempio, di *Le case vanno indietro* del 1979 [fig. 375]. Lungo il bordo esterno della tela l'artista ha applicato una scultura di ceramica

che si rivela poi fondamentale per la comprensione del dipinto. Nella pubblicazione della Giunti⁸⁰ del 2002 l'opera appare senza la cornice-scultura. Come mai?

- A.B.O.: Per quanto mi riguarda io non ricordo mutilazioni che appartengono ad opere pubblicate da me nei libri e nei cataloghi delle mie mostre. Nel caso specifico dell'“Art Dossier” della Giunti si tratta di una pubblicazione su una rivista dove io ho prodotto solo il testo. Le immagini sono state applicate e impaginate dall'editore. Il caso è diverso per la pubblicazione di un catalogo di una mostra dove l'opera scelta è indicativa anche iconograficamente e va rispettata in ogni dettaglio.
- A.D.C.: Quando in *La Transavanguardia Italiana*⁸¹ scrive che **“riqualificare il ruolo dell'arte ha significato per l'artista riguadagnare il proprio territorio, riportare la propria pratica dentro i confini specifici di un'operazione che non si misura col mondo ma innanzitutto con la propria storia e con la storia del proprio linguaggio. L'artista dell'ultima generazione riscopre il privilegio del recinto, inteso, appunto, come riserva, come concentrazione e luogo di concentramento di una biologia dell'arte”**⁸² con i termini confini, recinto e luogo di concentramento possiamo dire che in maniera implicita c'è da parte sua un riferimento alla cornice?
- A.B.O.: No, no il riferimento alla cornice c'è ma non in modo implicito, bensì in maniera esplicita! È ovvio che nel momento in cui io teorizzo la Transavanguardia e teorizzo l'attuale inattualità della pittura, evidentemente, è implicito che, dopo lo sconfinamento, dopo che l'arte scesa dalla parete invade lo spazio del quotidiano ed esce dai luoghi deputati, si ritorni allo specifico, quindi, ad un recupero della cornice, ma non a un ritorno alla cornice. Recuperare la cornice significa usare, come direbbero gli spagnoli, *agudeza*, – arguzia, sottigliezza –, vale a dire far sì che l'opera d'arte acquisti un valore

⁸⁰ Achille Bonito Oliva, *Transavanguardia*, “Art Dossier”, n.° 183, Giunti Editore, Firenze novembre 2002.

⁸¹ Achille Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde / La Transavanguardia Italiana*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1981.

⁸² *Ivi*, p. 66.

aggiunto, una sorta di ‘granello di sale’ in più. È come se l’opera attraverso la cornice recuperasse uno scontornamento rispetto alla realtà che le permette di essere ancora più evidente e visibile, quindi, meno mimetizzata e senza sensi di colpa. La cornice è recuperata da un linguaggio – la Transavanguardia – che non ha bisogno di mimetizzarsi, di chiedere scusa per l’esercizio individuale e soggettivo della fantasia. La Transavanguardia, dunque, vuole segnalare proprio la differenza tra arte e vita. Vuole invertire quella tendenza di avvicinamento tra arte e vita che invece si trova nei linguaggi del ’68.

- A.D.C.: Con il termine di cornice bisogna intendere anche il concetto di limite, soprattutto esaminando alcuni lavori, come quelli dei transavanguardisti, dove non sempre la cornice ha una forma tradizionale, ma questa, al contrario, si presenta o come una bordura colorata o come una struttura esterna che fuoriesce dal perimetro della tela. È il caso ad esempio delle applicazioni in ceramica usate da Cucchi e dei bordi in spessore colorati di Clemente.
- A.B.O.: Diciamo che dobbiamo parlare anche di un atteggiamento storico della Transavanguardia. Dietro allo sconfinamento c’è anche un’idea romantica dell’arte e del concetto di identificazione. È paradossale, ma gli artisti della Transavanguardia, tutti schierati politicamente a sinistra, hanno rimosso la matrice futurista nel loro comportamento.
- A.D.C.: Georg Simmel fa della cornice l’oggetto di una sua riflessione nel saggio⁸³ pubblicato nel 1902. Il filosofo parte dall’idea che l’arte è un mondo a sé rispetto al reale e per tale motivo egli sostiene che l’oggetto artistico ha bisogno di un elemento strutturato specificatamente – la cornice appunto – per separarsi dall’esterno. La funzione della cornice dunque è quella di dividere il quadro dall’ambiente reale, ma al tempo

⁸³ Georg Simmel, *Der Bildrahmen. Ein Ästhetischer Versuch*, in “Der Tag”, 18 Novembre 1902; Georg Simmel, *La cornice del quadro*, in *I Percorsi delle forme. I testi e le teorie*. A cura di M. Mazzocut-Mis, Mondadori, Milano 1997.

stesso Georg Simmel dona alla cornice un'altra funzione opposta alla prima: quella di unire. La cornice ha il compito di sintetizzare verso il suo interno lo sguardo dello spettatore. Unire e dividere sono due azioni opposte che definiscono, per il filosofo, il ruolo della cornice. Qual è la sua opinione sul saggio di Georg Simmel?

- A.B.O.: Non dimentichiamo che alla fine dell'Ottocento c'è stata una letteratura, un'arte ispirata al tema della cornice, intesa come sconfinamento. Basti pensare a Baudelaire e Rimbaud, pensiamo anche alle droghe, pensiamo anche all'idea di viaggio, alla follia metaforica di Van Gogh, a quella metonimica di Gauguin, sono questi tutti esempi di un uscir fuori dalla cornice, dalla regolarità, dall'ovvietà. Il simbolismo finanche, ad esempio Moreau, Puvis de Chavannes sono artisti che attraverso il simbolo, lo slancio onirico tendono a volere sconfinare, a voler uscire dalla cornice. Se pensiamo a Gauguin, ad esempio, pensiamo al suo viaggio a Tahiti, pensiamo ai suoi soggiorni, dunque, al suo tentativo dell'altrove alla ricerca dell'innocenza primitiva. Ma pensiamo anche al *Bateau Ivre* di Rimbaud.⁸⁴ È evidente che sia in letteratura, così come nelle arti figurative,

⁸⁴ Arthur Rimbaud, *Bateau Ivre*, 1871 : « Comme je descendais des Fleuves impassibles,/Je ne me sentis plus guidé par les haleurs:/Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles,/Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.//J'étais insoucieux de tous les équipages,/Porteur de blés flamands ou de cotons anglais./Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages,/Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.//Dans les clapotements furieux des marées,/Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants,/Je courus! Et les Péninsules démarrées/N'ont pas subi tohu-bohu plus triomphants.//La tempête a béni mes éveils maritimes./Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots/Qu'on appelle rouleurs éternels de victimes,/Dix nuits, sans regretter l'oeil niâis des falots!//Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sûres,/L'eau verte pénétra ma coque de sapin/Et des taches de vins bleus et des vomissures/Me lava, dispersant gouvernail et grappin.//Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème// De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,/Dévorant les azurs verts; où, flottaison blême/Et ravie, un noyé pensif parfois descend;//Où, teignant tout à coup les bleuités, délires/Et rythmes lents sous les rutilements du jour,/Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres,/Fermentent les rousseurs amères de l'amour!//Je sais les cieus crevant en éclairs, et les trombes/Et les ressacs et les courants: je sais le soir,/L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,/Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir!//J'ai vu le soleil bas, taché d'horreurs mystiques,/Illuminant de longs figements violets,/Pareils à des acteurs de drames très antiques/Les flots roulant au loin leurs frissons de volets!//J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies,/Baiser montant aux yeux des mers avec lenteurs,/La circulation des sèves inouïes,/Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs!//J'ai suivi, des mois pleins, pareille aux vacheries/Hystériques, la houle à l'assaut des récifs,/Sans songer que les pieds lumineux des Maries/Pussent forcer le mufler aux Océans poussifs!//J'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides/Mêlant aux fleurs des yeux de panthères à peaux/D'hommes! Des arcs-en-ciel tendus comme des brides/Sous l'horizon des mers, à de glauques troupeaux!//J'ai vu fermenter les marais énormes, nasses/Où pourrit dans les joncs tout un Léviathan!/Des écroulements d'eaux au milieu des bonaces,/Et des lointains vers les gouffres cataractant!//Glaciers, soleils d'argent, flots nacreux, cieus de braises!/Echouages hideux au fond des golfes bruns/Où les serpents géants dévorés des punaises/Choient, des arbres tordus, avec de noirs parfums!//J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades/Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants./- Des écumes de fleurs ont bercé mes dérades/Et d'ineffables vents m'ont ailé par instants.//Parfois, martyr lassé des pôles et des zones,/La mer dont le sanglot faisait mon roulis doux/Montait vers moi ses fleurs d'ombre aux ventouses jaunes/Et je restais, ainsi qu'une femme à

pensiamo al Dadaismo al Surrealismo, al Costruttivismo, a Tatlin, si tende ad uscire fuori dalla cornice. Questo uscir fuori dalla cornice è una tensione, è una lunga marcia di avvicinamento, ripeto, dell'arte verso la vita che nel '68 pensa di trovare la sua applicazione. Ma, nello stesso tempo, io penso che filosoficamente l'arte per la sua essenza, per il suo essere *techne* (τέχνη) – artificio – ha sempre una sua cornice silenziosa e invisibile anche quando non appare.

- A.D.C.: Dunque, la cornice c'è sempre. Fa parte dell'opera, del linguaggio della pittura anche quando lì non c'è.
- A.B.O.: Sì, è ovvio.
- A.D.C.: È il caso, ad esempio, di Rothko che non usa le cornici per i suoi dipinti ma attraverso i bordi in spessore colorati mette in relazione le sue opere con l'ambiente espositivo. I bordi in spessore, quindi, rappresentano le cornici e come tali esse sono in grado di difendere le opere dall'ambiente esterno ma, al tempo stesso, stabiliscono proprio con lo spazio esterno un contatto, una relazione.
- A.B.O.: Diciamo che Rothko tende a una fusione con l'architettura e questo Argan lo aveva capito. Rothko è un architetto della pittura. Egli vaporizza la pittura nello spazio e nello stesso tempo segnala la fonte di irradiazione che è la sua tela e, quindi, se c'è una fonte esiste anche una cornice individuabile. Le bordure dipinte sono delle protesi per stabilizzare il ruolo della cornice lì dove manca la struttura della cornice. La cornice è il

genoux...//Presque île, ballottant sur mes bords les querelles/Et les fientes d'oiseaux clabaudes aux yeux blonds./Et je voguais, lorsqu'à travers mes liens frêles/Des noyés descendaient dormir, à reculons!//Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses,/Jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau,/Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses/N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau;//Libre, fumant, monté de brumes violettes,/Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur/Qui porte, confiture exquise aux bons poètes,//Des lichens de soleil et des morves d'azur;//Qui courais, taché de lunules électriques,/Planche folle, escorté des hippocampes noirs,/Quand les juilletes faisaient crouler à coups de triques/Les cieux ultramarins aux ardents entonnoirs;//Moi qui tremblais, sentant geindre à cinquante lieues/Le rut des Béhémots et les Maelstroms épais,/Fileur éternel des immobilités bleues,/Je regrette l'Europe aux anciens parapets!//J'ai vu des archipels sidéraux! et des îles/Dont les cieux délirants sont ouverts au vogueur:- Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t'exiles,/Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur?//Mais, vrai, j'ai trop pleuré! Les Aubes sont navrantes./Toute lune est atroce et tout soleil amer:/L'âcre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes./O que ma quille éclate! O que j'aïlle à la mer!//Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache/Noire et froide où vers le crépuscule embaumé/Un enfant accroupi plein de tristesse, lâche/Un bateau frêle comme un papillon de mai.//Je ne puis plus, baigné de vos langueurs, ô lames,/Enlever leur sillage aux porteurs de cotons,/Ni traverser l'orgueil des drapeaux et des flammes,/Ni nager sous les yeux horribles des pontons.»

confine necessario dell'arte. Ci può essere una cornice endemica, una cornice enfatica, ma c'è sempre un concetto di cornice specialmente per quanto riguarda l'arte occidentale.

- A.D.C.: Difatti, nel mondo orientale non si fa uso di cornici e troviamo un altro rapporto tra opera e spazio.
- A.B.O.: Nel mondo orientale non si usa neanche la parola arte. Noi proveniamo da una filosofia, da una cultura greco-romana dove l'arte si definisce *techne* (τέχνη) e come tale l'arte necessita della cornice.
- A.D.C.: Ci sono stati casi in cui un artista le ha chiesto il suo parere sulla cornice, su come incorniciare un dipinto? Ha ricevuto la richiesta di fornire dei suggerimenti su come incorniciare dei quadri da parte di collezionisti?
- A.B.O.: Sì. Alcune volte gli artisti sono in imbarazzo sulla scelta delle cornici. Succede che alcune volte vedo che la cornice non è necessaria intorno ad un'opera. Ho anche deriso l'utilizzo delle cornici, lì dove ho trovato da parte del collezionista il tentativo dell'addobbo, ovvero lì dove ho capito che il collezionista usava la cornice per arredare la sua casa. Altre volte, invece, ho apprezzato il gusto di quei collezionisti che con rigore hanno seguito i dettami dell'artista su come incorniciare l'opera acquistata.
- A.D.C.: Ho conosciuto dei collezionisti che hanno dato incarico agli artisti, compresi i transavanguardisti, di creare delle opere per le loro cornici. Nello specifico Mimmo Paladino ha accettato di creare un'opera per un committente partendo dallo studio di una cornice. Si è davanti a un rovesciamento del rapporto tra opera e cornice. Non più le cornici vengono abbinate alle opere, ma accade il contrario: le opere vengono studiate in anticipo per essere esposte in determinate cornici.
- A.B.O.: Il gusto del collezionista si è evoluto sia nei decenni che nel secolo scorso. Il collezionista può avere più o meno consapevolezza dell'importanza della cornice. Sta di fatto che egli, magari senza saperlo, ha assorbito la lezione di Balla e quindi può accadere

che chieda, in questo caso a Paladino, la conferma, ovvero la possibilità di rendere estetica e artistica anche la cornice.

- A.D.C.: È da ritenere questo meccanismo ‘strano’, cioè quello di creare un’opera a partire dalla cornice e non viceversa?
- A.B.O.: No, io credo che l’arte contemporanea ci ha insegnato che non c’è limite. Mi piace anche lo scatenamento della fantasia contemplativa del collezionista che diventa attivo attraverso un principio di committenza.
- A.D.C.: Enzo Cucchi dice **“Sto dipingendo un quadro che si chiama *Metà vita*, sto pensando anche a delle cornici che è anche un altro problema dell’arte. L’immagine della cornice va dentro il lavoro, perché tutti noi siamo una cornice di qualcosa, quando vai alla *Tate* vai in una grande cornice. Il problema è come fare la cornice. E oltre questo *ready made* continuamente ripetuto”**.⁸⁵ Lei si sente *cornice* di qualcosa?
- A.B.O.: Come diceva Flaubert *“Madame Bovary c’est moi”*, io dico *“la Transavanguardia sono io”*, quindi **“io sono la cornice della Transavanguardia”**. Della Transavanguardia italiana come di quella americana, tedesca, francese. È ovvio che la delimitazione teorica dell’impulso pittorico mi rappresenta.
- A.D.C.: Alessandro Mendini ha espresso un suo parere proprio in merito al ruolo della cornice. Secondo l’artista la cornice essenzialmente ha il compito di contenere, di racchiudere. Tuttavia, la cornice può anche essere usata come una struttura vuota e, in questo caso sarà un elemento *auto-contenente*: **“La cornice è un luogo destinato a mettere in evidenza un contenuto, a chiuderlo dentro un perimetro significativo. La cornice pertanto è simboleggiata da un anello: e come tale è preziosa e sacra. Sono cornici una siepe, che inquadra la proprietà di un terreno, la finestra, che fissa un paesaggio, il tabernacolo che incornicia una reliquia e anche il palcoscenico che contiene una commedia... Perciò la cornice è un limite e un confine, una vetrina,**

⁸⁵ Giacinto Di Pietrantonio, *Enzo Cucchi. Nuvole d’Oriente*, in “Flash Art”, Milano 2002, n.° 232, pp. 88-91

una scatola, una nicchia. Essa delimita pitture, disegni, fotografie, specchi, statue e piccoli oggetti. La cornice può anche non contenere nulla, ed esistere solo per essere auto-contenente, auto-contemplativa. [...] La cornice è un elemento geometrico autonomo destinato ad attirare l'attenzione su un soggetto, perché esclude tutto quanto sta fuori da sé: è un luogo di concentrazione visiva e di pensiero”.⁸⁶

Alessandro Mendini ha avuto stretti rapporti con la Transavanguardia. Il suo interesse per la cornice, dunque, va inserito come quello transavanguardista nel voler ritornare all'arte e così al linguaggio proprio dell'arte, che significa recupero del luogo di presentazione, ovvero recupero della cornice. In questo caso per Mendini la cornice è anche come un soggetto autonomo capace di esistere indipendentemente dalla pittura. Egli, infatti, parla di cornice come di un soggetto *auto-contenente*. Cosa ne pensa? È d'accordo?

- A.B.O.: Questo concetto già ce lo aveva spiegato Giulio Paolini e non solo, ma anche la pittura metafisica. Quindi, il vuoto non esiste. Questa affermazione è valida per noi occidentali che abbiamo del vuoto un'idea di non pieno e, quindi, attraverso la denegazione sappiamo che c'è sempre qualcosa nella cornice.
- A.D.C.: Trovo molto bello l'abbinamento tra l'arte contemporanea e le cornici classiche.
- A.B.O.: Si è vero, l'ho visto ad esempio con alcuni quadri di Sandro Chia dove la cornice classica funziona bene. Anche Michelangelo Pistoletto usa delle cornici intorno agli specchi. Alcune volte egli ha messo delle cornici particolari, quasi d'epoca, non del tutto barocche o rococò, ma un po' bombate, di gusto, insomma non ha mai presentato da solo lo specchio. Ha sentito il bisogno anche lui di delimitare. È chiaro che lo specchio proietta la vita e, infatti, lo specchio non è altro che un'inquadratura evidenziata attraverso la cornice. Da qui, poi, parte un teatro visivo, gestuale, dello spettatore che si guarda, si specchia, si allontana e man mano che si allontana si avvicina di più alla vita.

⁸⁶ A. Mendini, *La poltrona di Proust*, Tranchida ed., Milano 1991, p. 43.

- A.D.C.: Basti pensare alla serie di specchi rotti ma incorniciati di Pistoletto esposti quest'anno alla Biennale⁸⁷(fig. 376). Proprio in Biennale c'erano anche dei lavori di Sandro Chia custoditi in cornici artigianali create appositamente per i dipinti, cornici di legno grezzo molto semplici, ma di grande effetto estetico e di ampio impatto visivo [figg. 377, 378, 379, 380, 381].
- A.B.O.: Le cornici in Biennale di Chia sono state volutamente esibite dall'artista proprio perché la Biennale è un momento enfatico della contemplazione collettiva.
- A.D.C.: Il ritratto che le ha dedicato Mario Schifano è custodito in una cornice dipinta (fig. 382).
- A.B.O.: Schifano è uno dei pittori italiani più futuristi. In lui troviamo velocità, emotività ed erotismo.
- A.D.C.: Per finire, si sente un *limite* di qualcosa?
- A.B.O.: Si è *cornice* degli altri e si è un'*auto-cornice* di se stessi. Siamo una sorta di delimitazione sia corporale, quanto spazio-temporale di qualcosa. Quindi, il concetto di cornice, in quanto confine, rappresenta anche l'idea di un valico superabile. Inoltre, la cornice, in quanto soglia, significa possibilità del rientro, quindi, invito alla riflessione e alla concentrazione. Una soglia che evita ogni confusione. La cornice produce chiarezza e trasparenza...Io pratico la cornice. Io sono una riflessione vivente della concezione della cornice.

⁸⁷ Cfr., AA.VV., *Collaudi. Omaggio a F. T. Martinetti*, a cura di L. Beatrice e B., Buscaroli, 53^a Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia e i suoi collaboratori per il Padiglione Italia, 7 giugno – 22 novembre 2009, Silvana ed., Milano 2009; AA.VV., *Fare Mondi. Making Worlds*, a cura di Daniel Birnbaum e Jochen Volz, 53^a Esposizione Internazionale d'Arte, 7 giugno – 22 novembre 2009, Marsilio ed., Milano 2009.

*“Le cornici sono una diversa dall’altra,
forme dell’Ottocento floreale,
in argento, rame, smalto, tartaruga, pelle, legno intagliato:
potrebbero rispondere all’intenzione di valorizzare quei
frammenti di vita vissuta
ma potrebbero essere anche una collezione di cornici
e le foto stare lì solo per riempirle,
tant’è vero che alcune cornici
sono occupate da figure ritagliate da giornali,
una inquadra un foglio d’una vecchia lettera illeggibile,
un’altra è vuota”.*

Italo Calvino

*“Il collezionista è partecipe di una religione privata
e diventa schiavo del suo insaziabile desiderio di comparare”.*

Bruce Chatwin

CAPITOLO V

Il rovesciamento del rapporto tra opera e cornice: le scelte di due collezionisti

Durante la ricerca mi è capitato di conoscere le collezioni di dipinti di due amatori d'arte italiani.¹ Il loro interesse risiede sia nel numero che nella qualità delle opere radunate. Si tratta di autori del primo e del secondo novecento di gran rilievo, come Pablo Picasso, Giorgio De Chirico, Alberto Savinio, Marc Chagall, Alberto Burri, Cy Twombly, etc... Nelle due raccolte vi sono anche molti lavori dei transavanguardisti. Avere la possibilità di osservare direttamente i dipinti è sempre un'occasione preziosa, in quanto si prende coscienza delle reali dimensioni delle opere e si ha la possibilità di analizzare nel dettaglio i colori, le sfumature e le tecniche adoperate dagli artisti, ma soprattutto è spesso l'unico modo² per vedere le cornici intorno alle opere. Quando le opere sono nei musei si cerca di raggiungere, per quanto possibile, le loro sedi, ma quando fanno parte di collezioni private diventa tutto più difficile.

Nel mio caso, invece, ho avuto la fortuna di incontrare due persone che, oltre a consentirmi di conoscere da vicino i dipinti, si sono dimostrati molto disponibili al dialogo dandomi preziose informazioni sulle cornici utilizzate. Entrando in contatto con queste collezioni, mi sono resa subito conto di una loro ulteriore particolarità. Presentano un peculiare interesse anche riguardo alle cornici.

Si potrebbe quasi dire che i due collezionisti siano prima di tutto dei collezionisti di cornici. Infatti in non pochi casi, scelta con cura la cornice, i due collezionisti hanno aspettato l'occasione giusta per abbinare ad essa un'opera. L'esercizio del loro gusto sembra esprimersi nell'unire la cornice al linguaggio dell'opera. Spesso si pensa che la cornice non sia necessaria o sia addirittura deleteria alle opere d'arte contemporanea; in queste due particolari esperienze,

¹ Per ragioni di riservatezza si è deciso di non fare i nomi dei due collezionisti.

² Si ricorda che nei cataloghi e sui libri di storia dell'arte di qualsiasi livello la cornice non viene quasi mai fotografata insieme all'opera. [ndr]

invece, si osserva l'attitudine a inserire lavori moderni in cornici in stile, volendo dimostrare come il contenitore sia in sintonia con il suo contenuto.

Si guardi per esempio quest'opera del 1927 di André Masson (fig. 422). Il linguaggio dell'artista, astratto e surrealista, viene racchiuso in una cornice architettonica di stile quattrocentesco. Si tratta di una cornice a tabernacolo con predella intagliata. La struttura della cornice a tabernacolo era destinata a contenere soggetti naturalmente a carattere figurativo e in prevalenza di natura religiosa. Ora, questa stessa cornice viene abbinata dal collezionista a un quadro di tutt'altra cultura. Come è risaputo un lavoro astratto non ha proprio bisogno di cornice, in quanto il suo linguaggio, non mescolandosi alla vita quotidiana, si isola da solo dal contesto circostante. La cornice, dunque, che è un isolatore,³ diventa superflua. In questo caso, invece, vediamo che un dipinto astratto è stato inserito in una cornice classica, ma si avverte che ciò avviene senza una perdita del fascino estetico né del lavoro d'arte né della cornice. La ragione risiede probabilmente nella loro assoluta diversità; la cornice è totalmente estranea al quadro. I due elementi eterogenei non si annullano perché vicini, ma valorizzano le loro qualità interagendo tra di loro: l'estraneità è al tempo stesso condizione di complementarità. In conclusione, il collezionista ha trovato una cornice in grado di contenere il linguaggio surrealista senza stravolgerlo. Come due lati diversi della stessa medaglia, l'opera nella sua cornice rinascimentale conserva la sua autonomia come linguaggio e, al tempo stesso, la cornice impone all'osservatore il fascino della sua fattura e della sua forma antica.

L'attitudine che anima, dunque, questo collezionista lo conduce a ritenere che "la cornice antica sia una veste giusta per l'arte contemporanea".⁴ Nella sua collezione vi sono altri casi del genere. Esaminiamone alcuni (figg. 423, 424).

Questa tempera di Léger è stata inserita in una cornice lignea originale a tabernacolo del XVI secolo. Nella parte alta è inciso il nome del pontefice massimo Alessandro VI⁵, dal quale si può

³ Cfr., Ortega y Gasset José, *Meditacon del marco*, in *Obras Completas*, tomo II, *El Espectador (1916-1934)*, Revista de Occidente, Madrid 1954, pp. 303-314. [traduzione italiana di Carlo Bo, *Meditazione sulla cornice in Lo Spettatore* di Ortega y Gasset, Guanda, Milano 1984, pp. 82-88.]

⁴ Dall'intervista con il collezionista, 07 novembre 2008.

risalire con sicurezza all'epoca della cornice e datarla a dopo il 1492. La cornice, priva di *passe-partout*, si stringe intorno al dipinto entrando in simbiosi con il linguaggio astratto. Anche qui, come precedentemente, si avverte la sintonia tra il dipinto e la cornice, che nasce, anche questa volta, dalla reciproca estraneità che consente all'opposto un'estrema vicinanza.

L'opera di Man Ray ha delle dimensioni ridottissime. La cornice è ricca di intagli raffiguranti i busti di quattro angeli. La tipologia della cornice risale alla fine del XVI secolo. Osservando bene, si nota che essa trattiene una lastra di vetro trasparente, dietro la quale il collezionista ha collocato il piccolo lavoro. In tal modo la parete fa da sfondo all'opera. La parete e il suo colore diventano il *passe-partout* che distanzia la cornice dall'opera di Man Ray. Riguardo all'uso del *passe-partout*, il collezionista è dell'opinione che “per inquadrare degli acquerelli o dei disegni di piccole dimensioni il *passe-partout* è necessario, ma va eliminato ogni qual volta si incorniciano dei lavori ad olio e opere di dimensioni maggiori”.⁶ In questo caso, il muro della stanza diventa il *passe-partout* dell'opera e, al tempo stesso, diventa anche una “seconda” cornice che può cambiare aspetto in base al suo colore e alle sue decorazioni.

Anche per alcuni lavori informali il collezionista ha scelto di usare delle cornici classiche. Si osservino queste opere di Antoni Tàpies e di Alberto Burri (figg. 425, 426).

Come è evidente esse sono composte da materiali particolari, quali terra, pezzi di lamiera e parti di legno bruciati. L'arte informale sperimenta il valore espressivo intrinseco delle materie adoperate. Burri e Tàpies, infatti, usano materiali che manipolano e trasformano; l'esistenza prevale sulla forma.⁷ Attorno a queste due opere il collezionista ha posizionato delle cornici; dunque ha deciso di circoscrivere, di contenere, lavori che per principio sono incontenibili. I muri di Tàpies e le combustioni o i sacchi di Burri, infatti, sono ricadute oggettuali di un'attività

⁵ Alessandro VI, nato nel 1431 come Roderic de Borja i Borja, italianizzato in Borgia, fu eletto papa nel 1492 e rimase in carica fino al 1503. È stato il 214° papa. Sotto il suo pontificato fu scoperta l'America. Ebbe vari figli illegittimi, come Lucrezia e Cesare. Visse in modo dissoluto e libertino tutta la vita, sia da laico, da cardinale che da papa senza celare agli altri la sua condotta di vita così scandalosa.

⁶ Dall'intervista con il collezionista, 07 novembre 2008.

⁷ Cfr., G. C. Argan, *L'arte moderna 1770/1970*, Firenze 1970: artista è colui che “esiste ed esiste perché fa: non dice che cosa debba o voglia fare nel e per il mondo, sta al mondo dare un senso a quello che fa”, p. 634.

artistica che non potrebbe essere racchiusa all'interno di cornici tradizionali. La cornice andrebbe a contenere dei lavori composti da materiali in sostanza estranei al linguaggio formale dell'arte. In altre parole, le opere cercano di imporsi per loro stesse nell'ambiente e, dunque, anche ideologicamente non sembrerebbero sopportare un indicatore del concetto del limite e della forma come la cornice.⁸ Contrariamente a tutto ciò il collezionista ha incorniciato i due lavori.

Il muro di Tápies è custodito in una cornice originale a cassetta di fine XVI inizio XVII secolo. Nella cornice è stato inserito anche un ampio *passe-partout* di color nero. Osservando l'opera da una posizione laterale, si nota che il lavoro è collocato in modo sporgente al centro del *passe-partout*. È possibile, infatti, vedere lo spessore dell'opera. L'artista aveva disposto un semplice listello di legno in grado di coprire solo il bordo in spessore, senza rendersi visibile se si osserva l'opera in posizione frontale. Questo è il vero inquadramento scelto dall'artista che azzerava, dunque, ai minimi termini la presenza fisica della cornice.

Il collezionista, al contrario, usa una cornice tradizionale. Tuttavia, egli non ha dopotutto stravolto il pensiero di Tápies. Infatti, bisogna notare che l'ampio *passe-partout* nero separa nettamente l'opera dalla cornice a cassetta. In tal modo la cornice non interferisce strettamente con il lavoro informale. Inoltre, la cornice scelta dal collezionista si presenta in legno senza dorature e questo le permette di essere in sintonia con i colori attenuati dell'opera. La vera cornice in fondo è il *passe-partout* nero, che fa da isolatore. In effetti il collezionista ha rispettato il pensiero dell'artista proprio perché ha posizionato il *passe-partout* tra l'opera e la cornice. È grazie alla presenza del *passe-partout* che la cornice a cassetta non intacca il linguaggio informale e, al tempo stesso, è il *passe-partout* a mettere in evidenza la fisicità del lavoro. In conclusione, il *passe-partout* nero si comporta da cornice, ma da cornice di supporto perché sostiene senza contenere l'opera informale. Attraverso questo metodo il collezionista può non privarsi della bellezza antica della cornice e rispettare anche il linguaggio informale refrattario a qualsiasi contenitore.

⁸ Cfr., Beyeler E., *La passione per l'arte*, Skira ed., Milano 2005, p. 60.

Anche per il lavoro di Alberto Burri è stata messa in atto la medesima soluzione. L'opera di Burri si presenta, infatti, in una cornice originale di legno dorato in stile barocco della fine del XVII secolo. La combustione dell'artista è stata posizionata sopra un *passe-partout* nero di piccole dimensioni. L'opera, dunque, che ha minimo spessore, è visibile in rilievo. L'artista ha dipinto il bordo in spessore esterno di color nero. Anche in questo caso il *passe-partout* isola l'opera dalla cornice. Tuttavia, la distanza tra la cornice e l'opera è minore e questo comporta la nascita di un dialogo tra l'opera e la struttura di inquadramento. Paradossalmente, l'opera sembra avere un'assonanza con le decorazioni della cornice. Infatti, l'opera di Burri, nonostante la povertà del materiale che la compone, conserva un fascino decorativo che potremmo definire "barocco". Gli intarsi di legno bruciati sono posizionati in modo tale da ricordare delle foglie frastagliate cadute per terra. La forma dei pezzi di legno e delle combustioni crea dei disegni casuali, che si richiamano, dunque, alle decorazioni degli intarsi della cornice dorata. Questa affinità viene percepita dall'osservatore proprio perché la cornice è molto vicina al lavoro informale. La cornice, senza dubbio, conserva la sua integrità concettuale, così come il linguaggio dell'opera, tuttavia è impossibile non notare che tra i due elementi – la cornice e l'opera – esiste una relazione. La cornice sembra assomigliare all'opera e viceversa. La natura del rapporto che si genera tra opera e cornice permette di mettere in luce per contrasto la preziosità della decorazione barocca con la povertà del materiale di cui si compone l'opera di Burri.

Si potrebbe concludere osservando che la cornice intorno al linguaggio informale induce a riflettere su come sia astratto l'eccesso decorativistico barocco e su quanto sia attraente e decorativa l'apparente banalità di una combustione sul legno.

Nella raccolta dell'amatore ci sono alcuni lavori creati su commissione, cioè opere create per apposite cornici sotto richiesta esplicita del collezionista. È il caso di un piccolo lavoro eseguito dall'artista italiano Salvo⁹ che più degli altri ha attirato la mia attenzione (fig. 427).

Il collezionista racconta di aver chiesto prima di tutto all'artista la sua disponibilità a creare un quadro specificamente per una cornice. Salvo ha accettato l'incarico senza chiedere mai di vedere la cornice. L'unica richiesta è stata quella di avere un cartone che riproducesse le esatte dimensioni della luce¹⁰ della struttura di inquadramento. Una volta conclusa l'opera, egli ha dato il lavoro al collezionista senza avere la curiosità di vedere il suo quadro nella *sua* cornice. La cornice è in legno, dorata e ovale. È una struttura originale in stile barocco databile intorno alla fine del XVII secolo. La forma della cornice e le sue ridotte dimensioni fanno supporre che in origine forse nella cornice fosse inserito un ritratto, magari da portare con sé durante un viaggio.¹¹ Sempre riflettendo sulla dimensione è ipotizzabile che la cornice fosse un esemplare di una serie. Solitamente cornici analoghe erano scelte per essere appese tutte insieme su una medesima parete poiché contenenti per lo più di dipinti con soggetti affini. Ricordando la storia della cornice sappiamo che l'ovale è una struttura predisposta per contenere in senso orizzontale dei paesaggi e in senso verticale dei ritratti. In questo caso, le dimensioni della luce della cornice sono talmente ridotte che osservando da vicino l'opera (fig. 428) sembra di vedere, addirittura, un lavoro circolare. Nonostante tutto, il ruolo svolto dalla struttura di inquadramento risulta adempiuto correttamente anche in rapporto al linguaggio dell'artista contemporaneo. Il formato della cornice, infatti, riesce ad attirare su di sé lo sguardo, per poi convogliarlo verso il piccolo

⁹ Salvo (Salvatore Mangione) nasce a Leonforte in provincia di Enna nel 1947. Trascorre l'infanzia in Sicilia e si trasferisce nel 1956 a Torino. Nel 1962 visita la mostra su Bacon alla Galleria d'Arte Moderna di Torino rimanendone colpito. Nell'anno seguente partecipa con un disegno tratto da Leonardo alla 121° Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti. Dipinge copie da Rembrandt e da Van Gogh, da Fontana a da Chagall. Va a Parigi nel 1968. Rientrato a Torino frequenta gli artisti dell'Arte Povera e critici come R. Barilli, G. Celant e A. Bonito Oliva. Stabilisce dei contatti con gli artisti concettuali americani come J. Kosuth, Sol Lewitt e R. Barry. Ha ricevuto diverse commissioni pubbliche.

¹⁰ Il termine *luce* è una parola tecnica che incida il vuoto racchiuso da una cornice.

¹¹ I ritratti da viaggio hanno delle dimensioni ridottissime, di tipo tascabile. In questo caso la cornice non presenta una struttura chiudibile, quindi parlare di ritratto da viaggio potrebbe essere poco corretto. Tuttavia, nulla vieta di pensare che la struttura proprio perché piccola possa essere stata agevolmente adoperata durante degli spostamenti.

paesaggio dipinto. Come circoscritto da un recinto, il paesaggio vive nella sua cornice una dimensione fiabesca, isolandosi da ogni rapporto con l'esterno.

Esaminando la raccolta dell'altro collezionista conosciuto, è possibile ugualmente ammirare importanti opere d' arte contemporanea custodite con gusto e armonia in cornici d'epoca. Il mio interesse cade subito sul dipinto di un transavanguardista, Mimmo Paladino, realizzato su richiesta del collezionista in rapporto a una cornice antica. Si tratta di un lavoro del 2008 *Della Architettura* (fig. 429). Ci informa il collezionista di aver inviato al pittore alcune immagini della cornice e di aver chiesto all'artista di eseguire un'opera da inserire al suo interno.

Esaminiamo prima di tutto la cornice. Si tratta di una struttura edicolare originale realizzata con molta probabilità verso la fine del XVI secolo. La cornice è in legno e presenta alcune zone dipinte in oro e altre in blu. Mimmo Paladino non si è limitato a fare un quadro corrispondente alle esatte dimensioni della luce della cornice, ma ha creato un dipinto in grado di instaurare una relazione con le sue forme. Il soggetto raffigurato mostra un personaggio nell'intento di salire dei gradini. Nel quadro sono visibili diverse forme geometriche piane e solide come il cerchio, il rettangolo e una sorta di costruzione a gradoni. Le figure astratte rappresentate sono le forme basilari adoperate per la costruzione di qualsiasi struttura architettonica. Ecco, dunque, il tema trattato dall'artista, l'architettura appunto, evidenziato anche attraverso il titolo dell'opera.

Analizzando la cornice in rapporto all'opera si nota il forte legame che unisce il contenuto al suo contenitore. Come ho detto, il personaggio raffigurato sta salendo un gradino. Quest'ultimo è dipinto di blu. Un piede dell'uomo poggia sul gradino dipinto e l'altro disteso, invece, è fermo su una zona verde. Osservando con maggiore cura si vede un listello sempre di colore blu, però, che appartiene alla cornice posizionato in basso proprio in prossimità del quadro. Ai lati del listello vi sono due rosette intarsiate nel legno della cornice. Potremmo dire che questa piccola trave blu, letta in parallelo al movimento del personaggio dipinto, fa da primo gradino. Infatti, la gamba distesa del personaggio sembra effettivamente poggiare proprio sul listello blu della cornice. Per creare la continuità Paladino ha colorato di blu un secondo scalino, quello sulla tela, che l'uomo

sale flettendo la gamba destra. Va detto, però, che anche la zona della predella della cornice è colorata in blu. Questa zona sembra rappresentare l'immagine di un ulteriore piano. Ecco, quindi, che la zona blu della predella corrisponderebbe al primo gradino salito dal personaggio; il piano che è rappresentato dal listello di legno vicino alla tela sarebbe il secondo gradino superato, mentre il terzo piano da salire corrisponderebbe a quello dipinto sulla tela. Si potrebbe dire che il percorso in salita del protagonista inizia all'esterno, sulla cornice, per proseguire nel dipinto. Un ulteriore legame tra la cornice e il dipinto è stretto dalla presenza sulla tela della gradinata, anche questa con tre scalini, posizionata alle spalle della figura.

In conclusione, la cornice, appare legata alla rappresentazione pittorica in maniera concettuale. Per cogliere fino in fondo il senso dell'opera essa va osservata all'interno della sua cornice. Nonostante la cornice appartenga a un'epoca passata, Paladino ha creato un quadro che la coinvolge direttamente. Abbiamo già visto come Paladino usi la cornice e come questa interpreti spesso un ruolo da protagonista nelle sue rappresentazioni. Quest'opera realizzata su commissione, è un'ulteriore documento della speciale attitudine dell'artista in questo senso. Qui inoltre non è la cornice a doversi adeguare al soggetto della tela, ma si verifica esattamente l'opposto, è il soggetto dipinto a raccordarsi alla cornice.

Sempre nella raccolta del secondo collezionista è interessante prendere in esame altri due lavori di Mimmo Paladino (figg. 430, 431). Questi possiedono però una cornice fornita direttamente dall'artista. La prima opera è un lavoro ad olio, la seconda un acquarello. Racconta il collezionista di aver acquistato l'olio su tela perché affascinato fin da subito dal modo in cui il pittore aveva coinvolto la cornice nel rapporto con il dipinto. La cornice intorno al quadro è a modulo piatto, di media ampiezza, priva di decorazioni incise, ma interamente dipinta.

Il colore predominante è il rosso e la tinta ricopre tutta la superficie della tela. All'interno della fascia centrale della cornice compaiono altri colori. È visibile una zona gialla in alto a destra; una macchia blu in basso verso sinistra e una zona verde nella parte centrale in fondo. L'artista usa questi colori – il rosso, il giallo, il verde, il blu – per recuperare il senso di profondità. La

cornice, come è visibile, si camuffa con i colori presenti sulla tela. La soluzione usata da Paladino è stata, dunque, quella di usare per questo lavoro una cornice mimetica. Come già sappiamo la cornice mimetica è quella struttura di cornice che si camuffa con il linguaggio e i colori presenti sulla tela. Il collezionista, ovviamente, ha rispettato la scelta dell'artista e non ha avuto mai il desiderio di sostituire la cornice al lavoro. Anzi, il suo acquisto è stato stimolato proprio dall'aver apprezzato come l'artista abbia integrato la cornice nell'opera.

Anche intorno all'acquerello possiamo vedere una cornice d'autore. In verità il collezionista ci comunica di non avere la certezza che la cornice sia stata realizzata proprio da Paladino, ma ci dice di aver comperato l'opera già provvista della sua cornice in una galleria. Analizzando il lavoro, capiamo che non si tratta di una cornice banale. La cornice è moderna, in legno naturale, a modulo piatto di media ampiezza. Nell'angolo in alto a destra e in quello in basso a sinistra sono visibili delle incisioni. In alto compare l'immagine della corolla di un fiore, mentre in fondo è visibile la figura di un fiore intero con stelo. Entrambi le immagini dei fiori incisi hanno un'aria stilizzata all'orientale. Il collezionista ha immediatamente notato la particolarità della cornice che, difatti, non ha sostituito. Osservando anche il soggetto rappresentato possiamo ipotizzare che la cornice sia stata scelta dall'artista in prima persona. Infatti, il soggetto dell'acquerello è quello di una persona posta nelle vicinanze di un paesaggio con piante esotiche e, come detto, esotici sembrano anche i fiori incisi sulla cornice. Questa ripresa tematica non può essere casuale anzi ci stimola a pensare che Paladino sia stato, se non l'autore delle incisioni, perché la cornice potrebbe essere un lavoro modernista di inizio novecento, l'autore della sua scelta in relazione al suo lavoro.

In conclusione, le due collezioni si presentano come un interessante terreno da studiare da più punti di vista e si è coscienti che l'uso che noi ne abbiamo fatto è stato strettamente limitato al tema della nostra ricerca. Ma si potrebbe osservare che anche l'atteggiamento dei due collezionisti nei confronti dell'arte a partire dalla cornice è definibile come *trans avanguardista*: attraverso la scelta delle cornici, essi mettono in evidenza il loro gusto *post-modern*.

*“Mi ha mandato il ritratto in una bellissima cornice,
disegnata apposta da lui,
e benché sia un po’ geloso del quadro per il fatto che
è di un mese intero più giovane di me,
devo riconoscere che mi fa piacere”.*

*“La cornice rendeva piuttosto ingombrante il quadro,
e di quando in quando,
malgrado le ossequiose proteste del signor Hubbard,
che, da commerciante nato,
provava un vero e proprio disagio
nel veder un signore fare qualcosa,
Dorian Gray aiutava”.*

Oscar Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*

*“Ella andò verso la parete, a fianco del caminetto,
ove pendeva un piccolo specchio antico
dalla cornice ornata di figure scolpite
con uno stile così agile e franco
che parevano,
piuttosto che nel legno,
formate in un oro malleabile”.*

Gabriele d’Annunzio, *Il piacere*

*[...] Lèvin guardò il ritratto
che nella luce scintillante sembrava
uscire dalla cornice e non potè distogliersene.*

Lev Nikolaevič Tolstoj, *Anna Karenina*

CAPITOLO VI

Der Bildrahmen di Herbert Szusich

Fin qui abbiamo esaminato, studiato, osservato e commentato come gli artisti entrino in rapporto con la cornice. Come, cioè, ogni pittore cerchi di mettere in relazione il suo linguaggio con la struttura fisica della cornice o anche con il limite o margine dell'opera e dunque con l'esterno rispetto ad essa. Considerando i dipinti di artisti vissuti in periodi storici diversi e caratterizzati da personalità e mentalità differenti, si è, credo, potuto dimostrare la grande attenzione che gli artisti hanno avuto per la cornice, considerandola a tutti gli effetti un elemento fondamentale per la conclusione concettuale ed estetica delle loro opere.

La nostra ricerca ora vuole presentare la personalità insolita dell'artista austriaco Herbert Szusich.¹ Herbert Szusich (fig. 432), è in effetti un artista di cornici. Per lui l'arte si esprime soltanto attraverso la struttura della cornice, il suo linguaggio consiste nella forma delle cornici.

Le cornici di Szusich sono composte da svariati materiali, inoltre esse hanno forme particolari che testimoniano la fantasia dell'artista. Si osservino alcuni esempi (figg. 433, 434, 435).

Queste immagini illustrano alcune delle creazioni di Szusich. Le cornici appaiono molto più grandi rispetto all'ampiezza del campo luce. I materiali che usa l'artista per le sue creazioni sono vari. Alcune cornici sono in acciaio altre in metalli vari e in legno. Per la realizzazione delle cornici Szusich si serve dell'aiuto e dell'esperienza di maestri artigiani che lavorano sotto sue dirette indicazioni. L'artista stesso si sente un artigiano. Infatti, quando egli si presenta e commenta² il suo lavoro lo fa spesso dal suo laboratorio dove "veste i panni" dell'operaio. Tra chiodi, legno e arnesi vari, Szusich parla delle sue cornici che nascono dalla sintesi tra la sua fantasia e il sapiente lavoro manuale.

¹ Herbert Szusich è nato ad Innsbruck nel 1946. Ha studiato restauro e conservazione presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna. Attualmente vive e lavora ad Innsbruck.

² Si fa riferimento ad una intervista rilasciata dal maestro in occasione della mostra nel 1988: *Herbert Szusich. Diakosmetika*. Per l'occasione fu realizzato un dvd in cui l'artista parla delle sue creazioni dal suo laboratorio. Cfr., Herbert Szusich, *Herbert Szusich. Diakosmetika*, catalogo e dvd, Kulturverein Himmelmeer Mayrhofen, 1988.

La mia ricerca fa capire come la cornice sia non solo un manufatto, cioè un oggetto, ma anche un concetto ed il lavoro di Herbert Szusich rende evidente proprio questa duplice proprietà della cornice. Egli ottiene questo effetto offrendo al pubblico la visione di cornici vuote, prive di un dipinto, di un contenuto. Lo spettatore è costretto ad osservare le cornici ed ecco che le cornici di Szusich si rivelano come opere d'arte.

Sono anzitutto la grande dimensione di queste cornici e la loro sagoma bizzarra a trasformarle in autentiche opere d'arte. Infatti, le loro forme sono molto particolari e in verità sarebbe ben difficile abbinare ad esse dei dipinti. Si può dire che, per la particolarità delle sagome, le cornici dell'artista hanno un carattere individuale che permette loro di non aver bisogno di un contenuto. Ecco che esse appaiono vuote per metter in mostra se stesse.

Le cornici di Szusich si presentano eleganti, decorative e autonome come qualsiasi opera d'arte, ma al tempo stesso esse sono anche autoritarie, austere e inviccinabili come delle semplici *cornici*, ovvero come delle strutture che marciano, segnano, difendono un territorio 'sacro' impedendo qualsiasi intrusione.

Sappiamo bene che soprattutto il mondo della critica d'arte ha spesso considerato le cornici come degli elementi secondari e a volte, addirittura, come dei futili accessori posti intorno ai dipinti da non prendere in considerazione. Quest'idea si è affermata e ha anche condizionato il gusto e la visione estetica del pubblico. Infatti, lo spettatore ormai è tristemente abituato a vedere stampate sui testi di storia dell'arte, su cataloghi o semplici riviste soltanto le immagini dei dipinti, mutilati delle loro cornici, e non si chiede più neanche il motivo di tale pratica. Attraverso i lavori di Szusich, la cornice si riscatta da questo destino moderno. Adesso è la cornice l'attore protagonista del lavoro artistico. In altre parole, la cornice ora è l'opera d'arte, il soggetto più importante, che calamita su di sé tutta l'attenzione del pubblico.

Sfogliando un catalogo³ di Szusich si avverte la bellezza austera e leggiadra di queste sue cornici vuote e perciò in grado di mettere in risalto se stesse. L'interesse per la cornice si manifestò in Szusich durante il suo lavoro di restauratore. Egli aveva frequentato l'Accademia di Belle Arti di Vienna, presso la quale conseguì il diploma da restauratore. Attraverso questo mestiere egli si era avvicinato all'antiquariato e alla cornice. Fu durante quest'attività che maturò in lui il desiderio di focalizzare del tutto l'attenzione sulla forma e la struttura della cornice. Nell'arco di pochi anni essa diventa per lo strumento e il soggetto attraverso cui esprime se stesso, trasformandosi da artigiano in artista.

Per Herbert Szusich la cornice è un campo aperto in cui poter intervenire con la fantasia per realizzare forme nuove. Siamo abituati a pensare alla cornice come a una struttura regolare intorno ai dipinti, poco appariscente e poco ingombrante. Szusich rivoluziona questo concetto proponendo, al contrario, cornici caratterizzate da enormi dimensioni, pesanti, ricche di colore e soprattutto dalla sagoma irregolare. Un aggettivo idoneo a qualificare le cornici dell'artista austriaco potrebbe essere *esuberante*. Infatti la cornice, che da sempre deve contornare i dipinti e proprio per questo compito deve essere discreta, cambia sembianza e ruolo. Nel lavoro di diventa un soggetto/oggetto che non passa più inosservato. Essa è ora tutto l'opposto di ciò che è stata prevalentemente, ovvero diviene stravagante, ingombrante, eccentrica, sfacciatamente presente e soprattutto assoluta.

Un'opera significativa che riassume al meglio il pensiero dell'artista austriaco è *Ort und Raum* del 1988 (fig. 436). La cornice rettangolare è realizzata col plexiglas, dunque risulta trasparente, si può guardare al suo interno e si vede che lungo i lati verticali e nel lato superiore vi sono dei solidi: si tratta di un cono, di una sfera e della sagoma di un cilindro con ai lati due piccoli coni.

³ Cfr., Herbert Szusich, *Herbert Szusich. Rahmen*, Galerie Dieter Tausch, Innsbruck, 2 – 23 dicembre 1980; Herbert Szusich, *Herbert Szusich. Rahmenbilder*, Galerie Dieter Tausch, Innsbruck, Grubeat ed., 1985; *Zeppelbilder Szusichrahmen*, Galerie Dieter Tausch, Innsbruck 13 giugno – 4 luglio 1985; Herbert Szusich, *Herbert Szusich. Diakosmetika*, catalogo e dvd, Kulturverein Himmelmeer Mayrhofen, 1988; Herbert Szusich, *Herbert Szusich. Der innere rand*, Studio Tosca ed., 1994; Herbert Szusich, *Herbert Szusich. Il margine interiore*, Ken's Art Gallery, Firenze, 28 ottobre – 17 novembre 1995; *Zeppel Bilder / Szusich Rahmen*, a cura di Elfriede Jelinek e Peter Angerer, Skarabæus ed., Innsbruck 2004.

Nel lato inferiore sono scritte delle parole, quelle che danno il titolo all'opera: *Ort und Raum*. La scritta si illumina; infatti essa è composta da tante piccole lampadine colorate. La parola *Ort* si illumina di rosso; *und* di giallo e *Raum* di verde. Su tutta la superficie della fascia di riposo si trova un sistema di illuminazione che parte dalla scritta e arriva ai solidi distribuiti lungo il secondo ordine della cornice. Una serie di lampadine rosse marca le giunture tra il lato inferiore e i due lati verticali della cornice.

È importante riflettere sulla scritta, sui colori della scritta e sulle figure geometriche presenti nella cornice. Iniziamo dalla scritta: *Ort und Raum* significa *luogo e spazio*. La frase/titolo dell'opera, dunque, rappresenta il messaggio che l'artista invia allo spettatore. L'opera stimola lo spettatore a riflettere sul *luogo* e sullo *spazio*, appunto sulla cornice come opera. La cornice, infatti, ha il compito di circoscrivere uno spazio e, una volta selezionato uno spazio, questo diventa il luogo della rappresentazione, dell'arte. Ecco, dunque, che la cornice è *Ort und Raum: il luogo e lo spazio* dell'opera d'arte.

Analizzando i colori di cui è composta la scritta, notiamo che si tratta dei colori primari: il giallo, il rosso e il verde. Inoltre, le forme geometriche, di cézanniana memoria,⁴ inserite nella cornice sono state scelte perché sono le forme basilari, ovvero quelle primarie adoperate necessariamente per la creazione di qualsiasi costruzione spaziale. Quest'opera ci porta a pensare che Herbert Szusich si serva della scritta, dei colori primari e dei solidi per presentare la cornice come l'origine dell'opera dell'arte. Infatti, la cornice riesce a trasformare in opera d'arte tutto ciò che contiene indipendentemente dal soggetto pittorico astratto o figurativo che sia. In altre parole, la cornice determina l'inizio della creazione dell'opera d'arte. La cornice è quel soggetto/oggetto che delimitando lo spazio definisce il luogo della rappresentazione pittorica.

In definitiva, mi sembra si possa dire che per Szusich la cornice, definita anche come il luogo e lo spazio, è all'origine dell'opera d'arte, così come all'origine della creazione artistica troviamo i colori primari e i solidi semplici.

⁴ Cfr., P. Cézanne, *Lettere*, SE ed., Milano 1985.

Negli anni '80, grazie alla mediazione di un collezionista, Herbert Szusich incontra il pittore Robert Zeppel-Sperl.⁵ Il collezionista conosceva sia le opere di Zeppel che il particolare linguaggio di Szusich e pensò di metter in contatto i due artisti. La sua intuizione dovette essere giusta. Infatti, quando i due artisti si incontrarono, riconobbero tra loro delle affinità. Zeppel si contraddistingueva per un linguaggio *naif* e al tempo stesso surreale, mentre Szusich era l'artefice di cornici eccentriche e insolite.

Nascono così una serie di lavori realizzati in sinergia con il pittore. Szusich osserva e studia i dipinti realizzati dal pittore e per ogni opera di Zeppel crea un'apposita cornice. Szusich arriva, dunque, "a lavoro ultimato e cerca di tirare fuori l'anima del quadro del collega pittore".⁶ Per averne un'idea, osserviamo alcune di queste opere realizzate, possiamo dire, a quattro mani (figg. 437, 438, 439).

Come mostrano le immagine, le cornici di Szusich si abbinano perfettamente ai soggetti dipinti da Zeppel. Esse, con la loro decoratività, riescono a riecheggiare i colori e le atmosfere espressive dei dipinti, dandone anche un ulteriore, originale svolgimento. Il risultato è la creazione di due opere d'arte in simbiosi. Lo spettatore non può non avvertire l'indissolubilità e la complementarità tra i dipinti e le cornici.

In conclusione, a me pare che quest'esperienza artistica di Herbert Szusich rappresenti un episodio non solo interessante in sé, ma prezioso per comprendere fino in fondo le potenzialità semantiche della cornice, che appaiono più chiare proprio in una circostanza limite come questa, in cui la forzatura del suo ruolo potrebbe finire per stravolgerne i connotati, mentre invece sembra metterne meglio in evidenza il fondo di valori, estetici e concettuali, che in essa si nasconde.

⁵ Robert Zeppel-Sperl è nato a Leoben, in Austria nel 1944. Ha studiato arte presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna. Terminati gli studi, ha soggiornato a Venezia e negli Stati Uniti, dove ha ampliato le sue esperienze. Tuttavia, è a Bali, in Indonesia, che Zeppel-Sperl arricchisce la sua straordinaria cultura. È proprio a partire da questa esperienza che l'artista dà origine alle sue opere più significative. È vissuto tra Vienna e Bali dove è prematuramente scomparso nel 2005.

⁶ *Zeppel Bilder / Szusich Rahmen*, a cura di Elfriede Jelinek e Peter Angerer, Skarabæus ed., Innsbruck 2004, pp.5-12.

*Non c'è al mondo mestiere così faticoso come farsi un gran nome:
la vita finisce che l'opera è appena cominciata.*

Jean de La Bruyère, *I caratteri*

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Cataloghi [in ordine cronologico]

AA.VV., *Mario Schifano*, catalogo della mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, La Nazionale, Parma, 1974.

AA.VV., *Genius Loci*, a cura di A. Bonito Oliva, Palazzo di Città, Acireale, 15 novembre – 31 dicembre 1980, Centro Di ed., Firenze 1980.

AA.VV., *Il limite svelato*, a cura di G. Celant, Mole Antonelliana, Torino luglio – ottobre 1981, Electa, Milano 1981.

AA.VV., *Il luogo dell'arte oggi e la crisi della pittura da cavalletto*, di Clement Greenberg, Jaca Book, Milano 1988.

AA.VV., *Le Cadre et le socle dans l'art du 20ème siècle*, Paris & Dijon 1987.

AA.VV., *1945-1965 Arte italiana e straniera*, catalogo a cura di P. Fossati, R. Maggio Serra, M. Rosci, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino luglio – ottobre 1987, Electa ed., Milano 1987.

AA.VV., *Tridente cinque. Roma 1988. Proposte e riproposte*, Mazzotta ed., Milano 1988.

AA. VV., *Dal Ritorno all'ordine al richiamo della pittura. Continuità figurativa in Italia 1920-1987*, catalogo a cura di Mantura e P. Vivarelli, Kunstneres Hus, Oslo 1988.

AA. VV., *Le scuole romane. Sviluppi e continuità*, catalogo a cura di F. Benzi, E. Mascelloni, R. Lambarelli, Palazzo Forti, Verona 1988.

AA.VV., *Arte Italiana del XX secolo. Pittura e scultura 1900-1988*, a cura di N. Rosenthal e G. Celant, Londra 14 gennaio – 9 aprile 1989, Leonardo Paperback ed., Milano 1989.

AA.VV., *Giulio Paolini*, a cura di Pier Giovanni Castagnoli, Galleria d'Arte Moderna, Villa delle Rose, Bologna 27 maggio – 29 luglio 1990, Nuova Alfa ed, Bologna 1990.

AA.VV., *Polyptiques*, Réunion des musées nationaux, Paris 1990.

AA.VV., *Tridente cinque. Roma 1990. L'artista e lo spazio*, Società Poligrafica Ed., Roma 1990.

AA. VV., *AnniNovanta*, a cura di R. Barilli, D. Auregli, C. Gentili, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, 28 maggio – 8 settembre 1991, Arnoldo Mondadori ed., Milano 1991.

AA.VV., *Picasso. Une nouvelle datation*, a cura di Gérard Régner, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 12 settembre 1990 – 14 gennaio 1991, Réunion des musées nationaux, Paris 1992.

AA.VV., *Preparazione e finitura delle opere pittoriche. Materiali e metodi*, a cura di Corrado Maltese, Mursia ed., Milano 1993.

AA.VV., *Il Novecento. Catalogo delle opere esposte*, (Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino), a cura di R. Maggio e R. Passoni, Fabbri ed., Milano 1993.

AA. VV., *Paolo Uccello. Battaglie nell'arte del XX secolo nei luoghi romani di Santa Maria del Popolo*, a cura di A. Bonito Oliva, Sale del Bramante, Roma, 4 febbraio – 15 marzo 1993, Electa, Milano 1993.

AA.VV., *A Prescindere*, a cura di Achille Bonito Oliva, ex Opificio Gaslini, Pescara, 30 ottobre – 18 novembre 1993, Ed'A editore, Avezzano 1993.

AA.VV., *L'ultimo Michetti. Pittura e fotografia*, a cura di R. Barilli, Alinari, Firenze 1993.

AA. VV., *Sergio Vacchi. Itinerario nei suoi miti 1948-1993*, Museo della Permanente, Milano, Fabbri ed., Milano 1994.

AA.VV., *Jannis Kounellis*, catalogo a cura di P.G. Castagnoli, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, 10 giugno – 10 settembre 1995, Fotolito ed., Bologna 1995.

AA.VV., *In Perfect Harmony. Picture + Frame, 1850-1920*, Van Gogh Museum, Amsterdam 1995.

AA.VV., *Collezioni in mostra. Dipinti e disegni di Francesco Paolo Michetti. Cantiere aperto: Michetti in restauro*, a cura di S. Pinto, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 24 marzo – 18 giugno 1995.

AA.VV., *Pop art e oggetto*, catalogo della mostra, Palazzo Crepadona, Belluno 1996.

AA.VV., *(dall'Italia)*, La Biennale di Venezia, Quarantasettesima Esposizione Internazionale d'Arte, Electa, Milano 1997.

AA.VV., *Schifano. Antologica*, a cura di Giuseppe Bonini, Centro Culturale "Il Granaio", Fusignano (RA), 18 aprile – 6 maggio 1998.

AA.VV., *Cornici barocche e stampe*, a cura di M. Mosco, Andito degli Angiolini, Palazzo Pitti, Firenze, 9 maggio – 2 agosto 1998, Sillabe ed., Livorno 1998.

AA.VV., *Mario Schifano. Per esempio*, a cura di A. Bonito Oliva, Museo Capodimonte, Napoli 10 settembre – 11 ottobre 1998, Charta ed., Milano 1998.

AA.VV., *Schifano. Opere 1957-1997*, a cura di Marco Golden e Achille Bonito Oliva, Galleria Comunale d'Arte, Piazza Sarcinelli, Conegliano, 4 aprile – 31 maggio 1998, Electa ed., Milano 1998.

AA.VV., *Francesco Paolo Michetti. Dipinti, Pastelli, Disegni. Il cenacolo delle Arti tra fotografia e decorazione*, Palazzo Venezia, Roma, 6 marzo – 1 maggio 1999, Electa, Napoli 1999.

AA.VV., *Francesco Paolo Michetti. Dipinti, pastelli, disegni*, a cura di Teresa Mulone, Palazzo Venezia, Roma, 6 marzo – 1 maggio 1999, Electa Napoli 1999.

AA.VV., *Giulio Paolini. Da oggi a ieri*, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, 8 maggio – 25 luglio 1999, Hopefulmoster ed., Torino 1999.

AA.VV., *Mario Schifano. Tutto*, catalogo della mostra a cura di S. Bonfili, M. De Bei Schifano, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Roma, Electa ed., Milano 2001.

AA.VV., *Jannis Kounellis*, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent 21 aprile – 23 giugno 2002, Charta ed., Milano 2002.

AA.VV., *Dal Futurismo all'Astrattismo*, a cura di E. Crispolti, Museo del Corso, Roma, 13 aprile – 7 luglio 2002, De Luca ed., Roma 2002.

AA.VV., *Giulio Paolini*, a cura di G. Di Pietroantonio e A. Vettese, Ex Chiesa di San Francesco, Como, 4 luglio – 25 luglio 2002 / Fondazione Antonio Ratti, Como, 26 luglio – 8 settembre 2002, Charta ed., Milano 2003.

AA.VV., *Lucio Fontana. Opere (1947-1965)*, a cura di P. Campiglio, Palazzo Leone da Perego, Legnano, 6 novembre 2004 – 30 gennaio 2005, Charta ed., Milano 2004.

AA.VV., *Mario Schifano. Gli Anni '80*, a cura di L. Beatrice, Museo Arte Contemporanea Isernia, 13 novembre 2004 – 30 gennaio 2005, Charta ed., Milano 2004.

AA.VV., *Forme per il David*, a cura di B. Corà, Galleria dell'Accademia, Firenze, 29 novembre – 4 settembre 2005, Giunti ed., Milano 2005.

AA.VV., *Mario Schifano. Il colore e la luce*, catalogo a cura di S. Pegoraro, Borgo Medievale di Castelbasso (Provincia di Teramo), 16 luglio – 27 agosto 2006, Skira ed., Milano 2006.

AA. VV., *Mario Schifano. 1960-1964. dal monocromo alla strada*, Skira ed., Milano 2005.

AA.VV., *Mario Schifano 1964-1970. Dal paesaggio alla TV*, Skira ed., Milano 2006.

AA.VV., *La storia dell'Arte*, Electa ed., Milano 2006.

AA.VV., *Jannis Kounellis. Atto unico*, Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano, 24 settembre – 11 febbraio 2007, Skira ed., Milano 2006.

AA.VV., *Giulio Paolini*, GAMEC – Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo, 6 aprile – 16 luglio 2006, Silvana ed., Milano 2006.

AA.VV., *Mark Rothko*, catalogo curato da O. Wick, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 6 ottobre 2007 – 6 gennaio 2008, Skira ed., Milano 2007.

AA.VV., *Jannis Kounellis. La storia e il presente*, a cura di B. Corà, Galleria Nazionale di Palazzo Arnone, Cosenza, 7 ottobre – 30 dicembre 2007, Gli Ori ed., Prato 2007.

AA.VV., *Manzoni*, catalogo a cura di G. Celant, Museo d'Arte Contemporanea Donna Regina, Napoli, 20 maggio – 24 settembre 2007, Electa, Milano 2007.

AA.VV., *Collage/Collages dal Cubismo al New Dada*, a cura di M. M. Lamberti e M. G. Messina, 9 ottobre 2007 – 6 gennaio 2008, GAM, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, Electa ed. Milano, 2007.

AA.VV., *Global and Local Art Histories*, a cura di Celina Jettery e Gregory Minissale, Cambridge Scholars Publishing, 2007.

AA. VV., *Schifano 1934-1998*, a cura di A. Bonito Oliva, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 12 giugno – 28 settembre 2008, Electa ed., Milano 2008.

AA.VV., *De Chirico e il museo*, catalogo a cura di M. Ursino, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 20 novembre 2008 – 25 gennaio 2009, Electa, Milano 2008.

AA. VV., *Jean-Michel Basquiat. Fantasmi da scacciare*, a cura di Oliver Berggruen, Fondazione Memmo, Roma, 2 ottobre 2008 – 1 febbraio 2009, Skira ed., Milano 2008.

AA.VV., *Frames State of the Art*, a cura di Henrik Bjerre, Statens Museum for Kunst, Danimarca, 8 marzo – 7 settembre 2008, Statens Museum for Kunst ed., 2008.

AA. VV., *Balla. La modernità futurista*, a cura di G. Lista, P. Baldacci, L. Velani, Palazzo Reale, Milano, 15 febbraio – 2 giugno 2008, Skira ed., Milano 2008.

AA.VV., *Alessandro Mendini*, catalogo a cura di Beppe Finessi, Museo dell'Ara Pacis, Roma 9 aprile – 6 settembre 2009, Corraini ed., Mantova 2009.

AA.VV., *Robert Rauschenberg: Gluts*, a cura di S. Davidson e D. White, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia, 30 maggio – 20 settembre 2009, Guggenheim Museum Publication, New York 2009.

AA.VV., *Collaudi. Omaggio a F. T. Martinetti*, a cura di L. Beatrice e B., Buscaroli, 53^a Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia e i suoi collaboratori per il Padiglione Italia, Venezia, 7 giugno – 22 novembre 2009, Silvana ed., Milano 2009.

AA.VV., *Fare Mondi. Making Worlds*, a cura di Daniel Birnbaum e Jochen Volz, 53^a Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia, 7 giugno – 22 novembre 2009, Marsilio ed., Milano 2009.

AA.VV., *Futurismo romano. Balla, Depero, Prampolini, Dottori*, a cura di G. Carpi, Villa Mondragone, Monte Porzio Catone (Roma), 1 dicembre 2009 – 31 gennaio 2010, De Luca ed., Roma 2009.

AA.VV., *A Roma, la nostra era Avanguardia*, a cura di L. M. Barbero e F. Pola, MacRo, Museo d'Arte Contemporanea di Roma, Roma, 23 gennaio – 5 aprile 2010, Electa ed., Milano 2010.

AA.VV., *Roy Lichtenstein. Meditations on Art*, a cura di Gianni Mercurio, Triennale di Milano, Milano, 26 gennaio – 30 maggio 2010, Skira ed., Milano 2010.

Bibliografia generale [in ordine alfabetico]

A

AA.VV., *Numero speciale dedicato a Lucio Fontana*, in “NAC”, Milano 1970, n.° 31, pp. 1-31.

Agnese M. L., Enriquez R., *Ma se siamo solo a metà!; Trans, pre, neo, post?*, in “Panorama”, Milano giugno 1985, n.° 999, pp. 114-121.

Alberti L. Battista, *De Pictura*, in *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, Laterza, Bari 1973.

Alfa Nomigietti F., *Critiche sentimentali*, in “Juliet. Art Magazine”, Trieste 1988, n.° 35, p. 43.

Alinovi F., *Quel che piace a me. Dedicato al Postmoderno*, in “Flash Art”, Milano 1981, n.° 104, pp. 33-36.

Allemandi U., Cabutti L., *Achille fa scintille*, in “Bolaffiarte”, Torino 1981, n.° 107, pp. 74-84.

Allemandi U., Cabutti L., *I nipoti di Picabia*, in “Bolaffiarte”, Torino 1981, n.° 107, pp. 82.

Amidi R. G., *Isola d'Elba: un inedito di Fontana*, in “Il Margutta”, Roma 1972, n.° 4, p. 11.

Ammann Jean-Christophe, *Osservazione sulla giovane arte italiana. Espansivo Eccessivo*, in “Domus”, Milano 1979, n.° 593, p. 45.

Antiseri D., *Le ragioni del pensiero debole. Domande a Gianni Vattimo*, ed. Borla, Roma 1993.

Apollinaire Guillaume, *I pittori cubisti*, (1913), Milano 1945.

Appiano Ave, *Estetica del rottame*, Meltemi ed., Roma 1999.

Argan G. C., Bonito Oliva A., *Conversation piece: Giulio Carlo Argan e Achille Bonito Oliva: dialogo a due voci sulla politica della cultura, sulla memoria della città, sul post-modernismo, sulla transavanguardia*, in “Domus”, Milano 1981, n.° 615, pp. 9-12.

Argan G. C., *L'arte moderna 1770-1970*, Sansoni, Firenze 1989.

Argan G. C., *Ma quest'arte è morta o no?*, in “L'Espresso”, Roma 1984, n.° 1, p. 69.

Argan G. C., *Rovine vecchie, rovine nuove*, in “L'Espresso”, Roma 1982, n.° 24, p. 123.

Arnheim R., *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 1984.

Arnheim R., *Il potere del centro*, Einaudi, Torino 1984.

ATA (Antiquarian-Topographical Archives), *The Kivik Grave*, Centraltryckeriet AB, Borås 1992.

Ayrshire W., *The Philosophy of Picture Frame*, in “International Studio”, New York giugno 1926.

B

Baal-Teshuva Jacob, *Rothko*, Taschen, Köln 2003.

Bailey W. H., *Defining Edges. A new look at picture frame*, Abrams ed., New York 2002.

Baldi R., Lisini G. G., Martelli C., Martelli S., *La cornice senese e fiorentina*, Alinea, Firenze 1992.

Baldinucci F., *Delle notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, (1681), Eurografica, Firenze (ristampa) 1874.

Ballo G., *Origini dell'Astrattismo 1885/1919*, Electa ed., Milano 1980.

Balmas P., *Gli anacron "ismi" dell'arte*, in "Flash Art", Milano 1983, n.° 113, pp. 29-35.

Barilli R. *Storia dell'Arte Contemporanea in Italia*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

Barilli R., *Il Delicato, il Bruto, l'Altro*, in "L'Espresso", Roma 1984, n.° 1, pp. 66-72.

Barilli R., *Il liberty*, Fabbri ed., Milano 1966.

Barilli R., *Il Post-moderno a due facce*, in "L'Espresso", Roma 4 dicembre 1983, p. 115.

Barilli R., *Mamma mia che implosione*, in "L'Espresso", Roma 1982, n.° 26 p. 123.

Barilli R., *Nuovi-nuovi e postmoderno*, in "Flash Art", Milano 1983, n.° 111, pp. 44-46.

Barilli R., *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, Bompiani ed., Milano 1974 (rist. 1981).

Barilli R., *Verso la sintesi post-moderna*, in "Lettera Internazionale", Roma 1984, n.° 2, pp. 56-57.

Basilica di Santa Maria Nova, Santa Francesca Romana, a cura dei PP. Benedettini Olivetani, MC grafica editoriale, Roma.

Battistini M., *Le figure della cornice*, in *Le parole della filosofia. Seminario di filosofia dell'immagine*, III, www.lettere.unimi.it/~sf/leparole/indsem00.htm, 2000.

Battistini M., *Picasso. L'opera di un genio*, Mondadori ed., Milano 2001.

Baudelaire C., *I fiori del Male*, introduzione di G. Macchia, Rizzoli, Milano (1980) 2008.

Bellori Giovan Pietro, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Einaudi ed., Milano 1976.

Benvenuto Sergio, a cura di, *Un manierismo senza nostalgie. Intervista con Achille Bonito Oliva*, in "Lettera Internazionale", Roma 1984, n.° 2, pp. 58-61.

Bernstein R., *Jasper Johns*, Rizzoli Art Series, New York, 1992.

- Berry J., *Storia completa di Pompei*, Logos ed., Modena 2008.
- Bertelli C., *Osservazioni sulla tecnica*, in “Bollettino dell’Istituto centrale di restauro”, 1964, pp. 193-219.
- Bertoni F., Verasari M (a cura di), *La cornice. Strutture e funzioni nel testo letterario*, Clueb, Bologna 2006.
- Beyeler E., *La passione per l’arte*, Skira ed., Milano 2005.
- Birolli V., *La Scuola di New York*, Abscondita, Milano 2007.
- Bistolfi L., Calandro D., Ceraioli G., Reycend G. A., Thovez E., *Lo scopo*, in “L’Arte Decorativa Moderna. Rivista di Architettura e di decorazione della casa e della via”, anno I, numero I, gennaio 1902, pp. 1-3, Camilla e Bertolero ed., Torino.
- Blistène Bernard, *Conversazione con Jean-François Lyotard*, in “Flash Art”, Milano 1985, n.° 127, pp. 84-87.
- Bloch E., *La cornice che scompare due volte*, in *Tracce*, trad. it. Coliseum, Milano 1989.
- Boatto A., *Pop Art in U.S.A.*, Lerici ed., Milano 1967.
- Boatto A., *Pop Art*, Laterza, Bari 2005.
- Boccioni Umberto, *Pittura e scultura futurista*, a cura di Zeno Birolli, Abscondita ed., Milano 2006.
- Bois Y.-A., J. Joosten, A. Zander Rudenstine, H. Janssen, *Piet Mondrian, 1872-1944*, Leonardo Arte ed., Milano 1994.
- Bonito Oliva A., *L’ideologia del traditore*, Feltrinelli, Milano 1976.
- Bonito Oliva A., *M.D. A.B.O.*, Costa & Nolan, Milano 1997.
- Bonito Oliva A., *A.B.O. Ritratti di un nome*, Fortezza da Basso, Firenze 13 ottobre 1988, Nuova Preparo ed., Milano 1988.
- Bonito Oliva A., *Ateliers*, ed. Carte Segrete, Roma 1984.
- Bonito Oliva A., *Conversation pieces*, Umberto Allemandi ed., Torino 1993.
- Bonito Oliva A., *Gli anni ’80 ci portano l’Arte Casual (l’arte intercambiabile)*, in “Bolaffiarte”, Torino 1980, n.° 97, pp. 25-33.
- Bonito Oliva A., *Il critico ha sempre ritardato il suo arrivo sul luogo della catastrofe*, in “Domus”, Milano 1979, n.° 590, p. 49.
- Bonito Oliva A., *Il critico, il parassita*, in “Flash Art”, Milano 1985, n.° 126, p. 25.
- Bonito Oliva A., *Intrecci*, in “Flash Art”, Milano 1981, n.° 104, pp. 27-30.

Bonito Oliva A., *L'arte e le sue voci. L'arte è un «dimenticare a memoria»*, Allemandi & Co., Torino 2006.

Bonito Oliva A., *L'arte fino al 2000*, Sansoni ed., Firenze 1991.

Bonito Oliva A., *L'ideologia minoritaria*, in "Domus", Milano 1980, n.° 609, p. 52.

Bonito Oliva A., *La biologia dell'arte*, in "Flash Art", Milano 1981, n.° 101, p. 35.

Bonito Oliva A., *Lezione di boxe*, Luca Sossella ed., Roma 2004.

Bonito Oliva A., *Manierismo e neo-manierismo*, in "Flash Art", Milano 1981, n.° 103, p. 31.

Bonito Oliva A., *Manuale di volo*, Feltrinelli, Milano 1982.

Bonito Oliva A., *Mario Schifano (Arte Istantanea)*, Ae dell'aurora ed., Verona 1999.

Bonito Oliva A., *Mario Schifano. Best seller*, Thierry ed. stampa per Telemarket, 1998.

Bonito Oliva A., *Minori maniere. Dal Cinquecento alla Transavanguardia*, Feltrinelli Milano, 1985.

Bonito Oliva A., *Ora il capolavoro*, in "Domus", Milano 1980, n.° 611, p. 48.

Bonito Oliva A., *Panorama dell'arte nell'ultimo ventennio*, in "L'Avanti", Roma 1 marzo 1981, p. XII.

Bonito Oliva A., *Progetto dolce. Nuove forme dell'arte italiana*, Nuova Preparo Ed., Milano 1986.

Bonito Oliva A., *Un'aperta inattualità*, in "Alfabeta", Milano 1981, n.° 29, p. 20.

Bonito Oliva Rossella, *L'individuo moderno e la nuova comunità*, Guida ed., Napoli 2000.

Bossaglia R., *Che cos'è il post-moderno?*, in "Corriere della Sera", Milano 19 dicembre 1982.

Braghi Marco, *Porta Multifrons*, ed. Sellerio, Palermo 1992.

Braudel F., *L'identità della Francia. Spazio e storia*, Il Saggiatore, Milano 1988.

Bucci V., *Un'ora nella casa di Michetti*, in "Corriere della Sera", Milano 25 settembre 1929, p. 3.

Buranelli F., *Jannis Kounellis. Sipario*, De Luca ed., Roma 2007.

Butor Michel, *Les mosquées de New York ou l'art de Mark Rothko*, in "Critique" ottobre 1961, p.851.

C

Cachin Françoise, *Seurat*, catalogo, Grand Palais, Paris / The Metropolitan Museum of Art, New York, 1991.

Calvesi M., *Guarda chi si rivede: la pittura*, in "L'Espresso", Roma 1982, n.° 29, pp. 62-63.

Calvesi M., *Un pensiero concreto. Oldenburg, Dine, Warhol, Segal, Lichtenstein*, in *Le due avanguardie*, Laterza, Bari 1975.

Camesasca Ettore, *Artisti in bottega*, Feltrinelli, Milano 1966.

Capasso Angelo, *A.B.O. Le arti della critica*, Skira, Milano 2001.

Cappelletto C., *La cornice teatrale*, in *Le parole della filosofia. Seminario di filosofia dell'immagine*, III, www.lettere.unimi.it/~sf/leparole/indsem00.htm, 2000.

Cappock Margarita, *Francis Bacon's Studio*, Merrell ed., New York 2005.

Cappuccio E., *Ritorno al futuro*, in "Tema Celeste", Siracusa 1990, n.° 25, pp. 24-25.

Carità R., *La parchettatura del dipinto*, in "Bollettino dell'Istituto centrale del restauro", 1964, n.° 41-44, pp. 33-35.

Caroli Flavio, *Monumento al giovane ignoto*, in "Bolaffiarte", Torino 1980, n.° 98, pp. 41-45.

Carrà C., *Revisioni. La fine "del Genius loci"*, in "L'Ambrosiano", Milano 30 ottobre 1930, anno IX, n.° 257, p. 3.

Cecioni A., *Scritti e ricordi*, Tipografia Domenicana, Firenze 1905.

Celant Germano, *Biennale '80: Sonni e Risvegli*, in "Domus", Milano 1980, n.° 608, pp. 48-54.

Celant Germano, *La Fenice di Nicola*, in "Domus", Milano 1980, n.° 607, pp. 50-51.

Celant Germano, *Il cappio all'occhio. La cornice. Archetipo espositivo*, in "Figure", Roma 1983, n.° 4-5, p. 19.

Celant Germano, *Arte Povera. Storia e protagonisti*, Electa ed., Milano 1985.

Celant Germano, *Piero Manzoni*, catalogo generale, vol. I, vol. II, Skira ed., Milano 2004.

Celant Germano, *Pistoletto*, Fabbri ed., Milano 1990.

Celant Germano, *Un folle amore. La collezione Luigi e Peppino Agrati*, Skira ed., Milano 2002.

Cesarini Maurizio, *Piero Manzoni. A cura di Germano Celant*, in "Arte Contemporanea", Roma maggio-giugno 2007, n.° 7, pp. 14-19.

Chevreur M. E., *De la loi du contraste simultané et de ses applications*, Paris 1839.

Chirici C., *Metamorfosi dell'oggetto*, in "Il Margutta", Roma 1972, n.° 4, pp. 12-16.

Chirtani L., *Francesco Paolo Michetti all'Esposizione Nazionale*, in "Illustrazione Italiana", 11 settembre 1881, anno VIII, n.° 37, ed. Fratelli Treves, Milano, p. 174.

Ciglia Restituto, *La figlia di Jorio. Opera pittorica di F. P. Michetti*, ed. Italica, Pescara 1977.

Civello Renato, *Tano Festa*, Edizioni d'Arte Ghelfi, Verona 2002.

Clair J., *E che cosa resterà*, in "L'Espresso", Roma 1984, n.° 1, p. 70.

Clair Jean, *Marcel Duchamp. Il grande illusionista*, Cappelli Editore, Bologna 1979.

Cobolli N., *Enzo Cucchi si confessa a Firenze*, in "Arte", Mondadori ed., Milano dicembre 2007, p. 68.

Coen Vittoria, *Arte e Cornice. Sinergie – l'oggetto e i suoi ambiti*, Palazzo Mortori, Bergamo, Negri ed., Bologna 1990.

Compagnon Antoine, *I cinque paradossi della modernità*, Il Mulino, Bologna 1990.

Conti V., *Jean-François Lyotard*, in "Flash Art", Milano 1989, n.° 148, pp. 82-83.

Corà Bruno, *Kounellis. Labirinti*, Gli Ori ed., Prato 2003.

Crispoliti Enrico, *Il magistero di Fontana*, in "NAC", Milano 1970, n.° 31, pp. 3-6.

Crispoliti Enrico, *L'avventura di Fontana*, in "Arte Illustrata", Milano 1968, n.° 7/12, pp. 58-85.

Crispoliti Enrico, *L'Informale*, Carrucci, Assisi-Roma 1971.

Crispoliti Enrico, *La Pop Art*, Fabbri ed., Milano 1966.

Crispoliti Enrico, *Lucio Fontana: sfida all'immagine*, in "Il Margutta", Roma 1972, n.° 4, pp. 2-7.

Cueff A., *La pittura al posto dello sguardo*, in *Mario Schifano*, catalogo della mostra, Musée Saint Pierre Art Contemporain, Lione 1985.

D

G. D'Annunzio. *Poesie complete. L'Isottèo. La Chimera* a cura di Enzo Palmieri, Zanichelli ed., Bologna 1955.

D'Elia Anna, *Giulio Paolini*, in "Tema Celeste", Siracusa 1995, n.° 53-54, p. 72.

Dal Lago A., Giordano S., *Fuori cornice. L'arte oltre l'arte*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2008.

Dalla Chiesa Giovanna, *Giulio Paolini*, in "Tema Celeste", Siracusa 1989, n.° 19, p. 69.

Danto Arthur Coleman, *Unnatural Wonders. Essays from the Gap between Art & Life*, Farrar, Status and Giroux, New York 2005.

- De Bartolomeis Francesco, *Segno e antiseigno di Lucio Fontana*, Fratelli Pozzo ed., Torino 1967.
- De Marchis G., *Dell'abitare*, Sellerio ed., Palermo 1998.
- De Pasquale Pennisi A., *Michetti e Di Chirico*, in “Schizzi artistici sulla Esposizione del Belle Arti in Napoli”, Messina 1877.
- De Simoni V., *Clemente, ideogrammi per riscrivere la pittura*, in “Arte”, Mondadori ed., Milano aprile 2008, p. 58.
- Del Monte A., *Dietro gli squarci di Fontana*, in “Il Margutta”, Roma 1968, n.° 1, pp. 5-6.
- Deleuze G., Guattari F., *Che cos'è la filosofia*, Einaudi, Torino 1991.
- Deleuze Gilles, *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna 1968.
- Derrida Jacques, *La verità in pittura*, Newton & Compton, Roma 2005.
- Di Curzio Angela, *Il quadro senza cornice. Le scelte-rinunce di Piet Mondrian*, in “Arte & Cornice”, Rima ed., Milano, dicembre 2005, numero 4, pp. 46-49.
- Di Curzio Angela, *La cornice. Margine di uno spazio indefinito*, Prospettiva ed., Roma 2001.
- Di Curzio Angela, *Le cornici mimetiche di Dalaunay, Segal, Theo Van Doesburg, Giacomo Balla*, in “Arte & Cornice”, Rima ed., Milano settembre 2005, numero 3, pp. 16-19.
- Di Palma Maria Rachele, *Quadro storico dell'Arte Informale*, Pibiesse ed. 2001.
- Di Pietrantonio Giacinto, *Giulio Paolini*, in “Flash Art”, Milano 1985, n.° 125, p. 48.
- Di Pietrantonio Giacinto, *Lo spettacolo dell'arte*, in “Flash Art”, Milano 1985, n.° 129, pp. 52-55.
- Di Raddo Elena, *Giulio Paolini*, in “Tema Celeste”, Siracusa 1996, n.° 56, p. 74.
- Di Tizio F., *Francesco Paolo Michetti. Nella vita e nell'arte*, Ianieri ed., Pescara 2007.
- Dickmann Jens-Arne, *Pompei*, Il Mulino ed., Bologna 2007.
- Diez Renato, *Giacomo Balla*, in “Arte”, Mondadori ed., Milano marzo 2008, pp. 118-125.
- Diez Renato, *Lucio Fontana. Che il quadro esca dalla cornice!*, in “Arte”, Mondadori ed., Milano ottobre 2009, pp. 110-113.
- Diez Renato, *Mark Rothko*, in “Arte”, Mondadori ed., Milano ottobre 2007, pp. 100-107.
- Diez Renato, *Piero Manzoni*, in “Arte”, Mondadori ed., Milano maggio 2007, pp. 140-47.
- Diez Renato, *Schifano. L'eleganza della piuma*, in “Arte”, Mondadori ed., Milano luglio 2008, pp. 110-115.

Diez Renato, *Tutte le Action painting del mondo*, in “Arte”, Mondadori ed., Milano gennaio 2008, pp. 124-129.

Disney Walt, *Il viaggio nella cornice*, Mondadori ed., Milano 1964.

Dorfles Gillo, *Con i buchi e i tagli ha aperto la via dell'Arte contemporanea allo spazialismo*, in “Bolaffi. La Rivista dell'Arte”, Mondadori, Milano 1972, n.° 18.

Duchamp M., *Il mercante del segno*, Lerici, Milano 1978.

E

Ehlich Werner, *Bild und Rahmen im Altertum*, E.A. Seemann, Leipzig 1954.

Ehlich Werner, *Bilderrahmen von der Antike bis zur Romanik*, Verlag der Kunst, Dresda 1979.

Emmerling Leonahard, *Basquiat*, Taschen ed, Köln 2007.

Emmerling Leonahard, *Pollock*, Taschen ed., Köln 2004.

F

Fallace Ian, *La Transavanguardia in Canada*, in “Flash Art”, Milano 1983, n.° 111, pp. 40-43.

Feetham C. & P., *The art of framing*, Ryland Peters & Small, London 1997.

Fènon Fèlix, *L'impressionnisme aux Tuileries*, in “L'Art Moderne”, 19 settembre 1886, p. 300.

Ferrari C., *Il testa/coda. Michelangelo Pistoletto*, in “Domus”, Milano 1981, n.° 615, pp. 53-55.

Ferrari Daniela, *Il “ruffiano” del quadro. Appunti per una storia della cornice*, in *Le parole della filosofia. Seminario di filosofia dell'immagine*, III, www.lettere.unimi.it/~sf/leparole/indsem00.htm, 2000.

Ferrarsi Maurizio, *Lyotard, le legittimazioni postmoderne*, in “Alfabeta”, Milano 1981, n.° 24, p. 4.

Ferroni G., *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milano 1991.

Fontana Lucio, *Concetti spaziali*, Centro iniziative culturali, Pordenone 1979.

Fontana Lucio, *Concetti spaziali*, Einaudi, Torino 1970.

Friedrich C. D., *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, ed. Sigrid Hinz, Berlin 1968.

G

- Gale M., Miracco R., *Oltre la pittura. Burri, Fontana, Manzoni*, Mazzotta ed., Milano 2005.
- Gallo F., *Angeli Testa Schifano. Destini incrociati*, Galleria d'Arte Moderna di Paternò, 8 dicembre 1990 – 31 gennaio 1991, Sellerio ed., Palermo 1990.
- Giedion Sigfried, *Spazio, Tempo e Architettura*, Milano 1954.
- Giglio R., *Cinque esempi di nostalgia*, in "Il Messaggero", 19 novembre 1979, p. 3.
- Gombrich E. H., *Il senso dell'ordine*, Einaudi, Torino 1984.
- Grassi L., Pepe M., *Dizionario di Arte*, Utet, Torino 1995.
- Green Christopher, *Picasso's Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)*, Cambridge University Press, New York 2001.
- Greenberg Clement, *Arte e cultura*, Allemandi ed., Torino 1991.
- Grimm C., *Histoire du cadre: un panorama*, in "Revue de l'Art", Paris, n.° 76, 1987, pp. 16-17.
- Grimm Clement, *The book of picture frames*, Abaris Books, New York 1981.
- Grossatesta R., *Metafisica della luce*, a cura di P. Rossi, Rusconi, Milano 1986.
- Groupe µ (F. Edeline, J.M. Kinkenbergh, Ph. Minguet), *Sémiotique et rhétorique du cadre*, in "La part de l'œil", 5, Bruxelles 1989, pp.115- 131.
- Guglielmi Angelo, *Critica del Postmoderno*, in "Alfabeta" (supplemento), Milano 1985, n.° 69, pp. II-III.
- H**
- Habérmas Jürgen, *Moderno, Postmoderno e Neoconservatorismo*, in "Alfabeta", Milano 1981, n.° 2, pp. 15-17.
- Haustein-Bartsch Eva, *Icone*, Taschen ed., Köln 2009.
- Hegel G.W.F., *Estetica*, Einaudi, Torino 1976.
- Hendrickson J., *Lichtenstein*, Taschen ed., Köln 2005.
- Hess Barbara, *Fontana*, Taschen, Köln 2006.
- Hess Barbara, *Jasper Johns*, Taschen, Köln 2007.
- Hevisi Ludwig, *Acht Jahre Secession, Kritik, - Polemik Chronik*, Vienna 1906, rist. 1985.
- Heydenryk Jr. H., *The Art and History of Frames*, Lyons & Burford, New York 1993.
- Hubert Christian, *Post Modernismo*, in "Flash Art", Milano dicembre-gennaio 1981-1982, n.° 106, pp. 39-42.

Hunter Sam, *Robert Rauschenberg*, ed. Polígrafa, Barcellona 1999.

I

Impelluso L., *La natura e i suoi simboli*, Electa ed., Milano 2004.

Ingo F. W., R. Metzger, *Van Gogh. Tutti i dipinti*, Taschen ed., Milano 2006.

Iosimi Gian Carlo, *Mario Schifano. Geniale inventore di magiche visioni*, vol. I-II, "Cortina"ed., Roma 2003.

Ishaghpour Youssef, *Antoni Tàpies. Works, Writing, Interviews*, Ediciones Polígrafa, Barcellona 2006.

J

Jameson Fredric, *Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi ed., Roma 2007.

Jensen Alfred, *Conversazioni con Rothko*, a cura di R. Venturi, Donzelli ed, Roma 2008.

K

Kastner J., B. Wallis, *Land Art e Arte Ambientale*, Phaidon ed., Londra 2004.

Kontova H., Politi G., *Intervista con Achille Bonito Oliva*, in "Flash Art", Milano 1980, n.° 98-99, pp. 8-12.

Kontova H., Politi G., *Nuove Trame e Vecchi Merletti*, in "Flash Art", Milano 1985, n.° 129, pp. 32-33.

L

Lachat Raymond, *L'Arte in Italia*, Albagraf ed., Pomezia (Roma) 1999.

Laforge Jules, *L'Impressionnisme*, in *Mélanges posthumes. Œuvres complètes*, t. III, Mercure de France, Paris 1903, pp.133-145.

Le Bon Gustave, *Psicologia delle folle*, Tea ed., Milano 2004.

Lebensztejn Jean-Claude, *Framing Classical Space*, in "Art Journal", n.° 47, New York 1988, pp. 39-40.

Lefevre F., *Zapping Schifano*, in "Il Venerdì di Repubblica", Roma 23 giugno 2003, pp. 90-93.

Licitra Ponti L, a cura di, *Lo stile di Achille: intervista ad Achille Bonito Oliva*, in "Domus", Milano 1981, n.° 623, pp. 60-61.

Lippard Lucy R., *Pop Art*, Mazzotta ed., Milano, 1967.

Lischi S., *Le cornici del video. Premessa*, in “Predella”, <http://predella.arte.unipi.it>, n.° 26.

Lodi R., *La collezione di cornici*, catalogo n.° 4, Grafiche Jolly ed., Modena 1996.

Lodi R., *La collezione di cornici*, catalogo n.° 5, La Litografia ed., Modena 1997.

Lodi R., *La collezione di cornici*, catalogo n.° 6, Progress ed., Modena 2000.

Lupinacci Ernesto, *L'arte contemporanea. Esperienze, temi, questioni*, Editori Riuniti, Roma 2006.

Lyotard J.-F., *Intervento italiano*, in “Alfabeta”, Milano gennaio 1982, n.° 32, p. 9.

Lyotard J.-F., *Regole e Paradossi*, in “Alfabeta”, Milano 1981, n.° 24, p. 3.

Lyotard J.-F., *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Feltrinelli, Milano 1987.

Lyotard J.-F., *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1981.

M

Maggio Serra R., Passoni R., *Il Novecento. catalogo delle opere esposte nella Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino*, Fabbri ed., Milano 1993.

Magritte R., *Les Mots et les Images*, 1929.

Malerba Luigi, *L'attrazione per il vuoto*, in “Alfabeta” (supplemento), Milano 1985, n.° 69, p. II.

Mancinelli F., *Le catacombe romane e l'origine del Cristianesimo*, Scala ed., Firenze.

Mancini G., *Considerazioni sulla pittura, (1617-19/1628)*, Vol. I, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1956.

Manzoni P., *Libera dimensione*, in “Azimuth” (Milano) n.° 2, gennaio 1960.

Manzoni P., *Nuova concezione artistica*, 1960.

Manzoni P., *Per la scoperta di una zona di immagini*, Milano primavera 1957.

Maraini D., *Mario Schifano*, in *E tu chi eri? Intervista sull'infanzia*, Bompiani ed., Modena 1973, pp. 89-93.

Marchei C., *S. Maris in Trastevere*, Silvana ed., Milano 1999.

Marohn Bendix D., *James McNeill Whistler as a Designer: Interiors and Exhibitions*, Dissertation, University of Minnesota 1992.

Marziani G., *Schifano, l'indomabile*, in “Panorama”, Milano Aprile 2008, p. 198.

Mathey J., *The Letters of James McNeill Whistler to Georg A. Lucas*, in “Art Bulletin”, n.° 49, sett. 1967, pp. 252-53.

Matisse H., *Scritti e pensieri sull'arte*, Einaudi ed., Torino 1980.

Meijer Bert W., *Rembrandt*, Electa ed., Milano 2006.

Mendini A., *Il mio lavoro probabilmente somiglia alla mia vita...*, libro/dvd, Corraini ed., Mantova 2008.

Mendini A., *La poltrona di Proust*, Tranchida ed., Milano 1991.

Meneguzzo Marco, *Piero Manzoni*, in “Figure”, Roma 1984, n.° 7, pp. 47-51.

Menna F., *L'artista e la storia dell'arte*, in “Alfabeta” (supplemento), Milano, 1984, n.° 62/63, p. III.

Mercurio G., *Basquiat*, Giunti ed., Milano 2006.

Middione R., Ruotolo R., *Cornici e specchi*, Fabbri Editori, Milano 1991.

Migliorini E., *Conceptual Art*, Firenze 1972.

Mitchell P. & L.Roberts L., *Frameworks*, Merrell Holberton, London 1996.

Mols S., Moormann E. M., *La Villa della Farnesina. Le pitture*, Electa ed., Milano 2008.

Moravia Alberto, *La noia*, Bompiani, Milano 2007.

Moravia Alberto, *Moravia registra Schifano*, a cura di G. Massari, in “Il Mondo”, 9 maggio 1974.

Moscato S., *La stele di Sulcis. Caratteri e confronti*, C.N.R., Roma 1986.

Mosco M., *Cornici dei Medici. La fantasia barocca al servizio del potere*, ed. Polistampa, Firenze 2007.

Mosco M., *Il quadro e la cornice*, in *La città degli Uffizi*, Sansoni Editore, Firenze 1982, pp. 71-83.

Moure Gloria, *Kounellis*, Édition Cercle d'Art, Paris 1991.

Musi Tiziana, *Salto nel vuoto*, Gangemi ed., Roma 2007.

Mussa I., *Vediamo che cos'è la Transavanguardia*, in “l'Avanti!”, Roma 11 gennaio 1981, p. II.

Mussa I., *Mario Schifano*, in “Flash Art”, Milano 1981-1982, n.° 106, p. 16-20.

N

Netti F., *Critica d'Arte*, a cura di A. De Rinaldis, Laterza, Bari 1938.

Newman Barnett, *Selected Writings and Interviews*, ed. John P. O'Neill, New York 1990.

O

O'Hara Frank, *Jackson Pollock*, Abscondita, Milano 2002.

Ojetti U., *Un grande lutto per l'arte italiana. È morto Francesco Paolo Michetti*, in "Corriere della Sera", Milano 6 marzo 1929, p. 3.

Ortega y Gasset José, *Meditación del marco* in *Obras Completas*, tomo II *El Espectador (1916-1934)*, Tercera Edición, Madrid 1954, pp. 303-314. Traduzione in italiano di Carlo Bo, *Meditazione sulla cornice* in *Lo Spettatore* di Ortega y Gasset, Guanda, Milano 1984, pp. 82-88.

P

Pandolfelli Antonio, *Fontana: il segno come sostanza dell'arte*, in "Il Margutta", Roma 1972, n.° 4, pp. 8-10.

Paolini Giulio, *Idem*, Einaudi, Torino 1975.

Paolini Giulio, *Quattro passi. Nel museo senza muse*, Einaudi, Torino 2006.

Paparoni D., *Il fallimento dell'accademia. Editoriale*, in "Tema Celeste", Siracusa 1989, n.° 20, pp. 22-25.

Papini M. L., *L'ornamento alla pittura*, Àrgos ed., Roma 1998.

Papini M. L., *La cornice barocca*, in "Arte & Cornice", Rima ed., Milano 1990, n.° 4, pp. 48-50.

Pareyson L., *Estetica. Teoria della formatività*, Bologna 1960.

Parmelin Hélène, *Picasso dice...*, Rizzoli ed., Milano 1971.

Parmesani L., *L'estetica e la sua scena postmoderna*, in "Flash Art", Milano 1981, n.° 103, p. 41.

Petrucci Daniela, *Mario Schifano*, in "Flash Art", Milano 1982, n.° 107, p. 56.

Picasso P., *"Una forma di magia". Pensieri sull'arte*, Via del Vento ed., Pistoia 2008.

Piet Mondrian, tutti gli scritti, a cura di Harry Holtzman e F. Menna, Feltrinelli ed., Milano 1975.

Pinotti A., *Estetica della pittura*, Il Mulino, Bologna 2007.

Pirri A., Kounellis J., Rüdiger B., *Volume! Un lavoro in Via S. Francesco di Sales*, ed. Cronopio, Napoli 1999.

Pissarro J., *Cézanne/Pissarro, Johns/Rauschenberg*, Cambridge University Press, New York 2006.

Pistoletto M., *Divisione e moltiplicazione dello specchio. L'arte assume la religione*, 1978.

Pistoletto M., *Divisione e moltiplicazione dello specchio. L'arte assume la religione*, Giorgio Persano ed., Torino 1978.

Pitagora Paola, *Fiato d'artista. Dieci anni a Piazza del Popolo*, Sellerio ed., Palermo 2001.

Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, libro XXXV.

Poli F., *Arte Contemporanea. Anni Cinquanta*, Electa, Milano 2007.

Poli F., *Lucio Fontana*, in "Figure", Roma 1984, n.° 7, pp. 9-17.

Poli F., *Piero Manzoni*, in "Tema Celeste", Siracusa maggio-giugno 2007, n.° 121, pp. 46-51.

Poli F., *Transavanguardia*, in "Domus", Milano giugno 1981, n.° 618, p. 56.

Politi G., *Biennale di Venezia*, in "Flash Art", Milano 1982, n.° 110, pp. 36-37.

Politi G., Di Pietrantonio G., *Achille Bonito Oliva*, in "Flash Art", Milano 1987, n.° 139, pp. 36-39.

Politi G., *L'identità Italiana*, in "Flash Art", Milano 1981, n.° 105, p. 26.

Politi G., *Mario Schifano*, in "Flash Art", Milano 1985 n.° 127, pp. 6-10.

Pollock Jackson, *Lettere, riflessioni testimonianze*, Abscondita ed., Milano 2006.

Pomodoro Arnaldo, *Un nuovo metodo di discussione*, in "Alfabeta" (supplemento), Milano 1985, n.° 69, p. II.

Pop Art. Interviste di Raphaël Sorin, a cura di Elio Grazioli, Abscondita, Milano 2007.

Popper K. R., *Il mito della cornice*, Il Mulino ed., Bologna 1994.

Popper Karl R., *Il mito della cornice*, Il Mulino ed., Bologna 1994.

Portoghesi P., *Postmodern. The Architecture of the Postindustrial Society*, Rizzoli International Publications, New York 1983.

Q

Quatremère de Quincy A. Chrysostome, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, I, 14, Paris 1823, rist. Bruxelles 1980.

Quintavalle A.C., *Bambino e dinosauro*, in "Panorama", Milano 9 settembre 1990, p. 15.

Quintavalle A.C., *In viaggio con l'artista*, in "Panorama", Milano 1 febbraio 1996, p. 98.

R

R.Rauschenberg/Anagrams, a cura G. Dorfles, di Milano 1998.

Ramorino F., *Mitologia classica illustrata*, Ulrico Hoepli ed., Milano 1995.

Rewald John, *Il Post-impressionismo. Da Van Gogh a Gauguin*, Firenze 1967.

Richter Hans, *Dada*, Mazzotta ed., Milano 1964.

Richter Hans, *Dada. Arte e anitarte*, Mazzotta ed., Milano 1966.

Rizzo L., *Manuale per leggere una cornice*, Edup, Roma 2003.

Robecchi Michele, *Vista da lontano. La transavanguardia nelle parole dei protagonisti*, in "Flash Art", Milano 2002, n.° 236, pp. 94-95.

Ronchi L., *Mario Schifano. Tutto, Mario Schifano. Tutto*, libro e dvd, Feltrinelli, Milano 2008.

Rothko Mark, *L'artista e la sua realtà*, Skira, Milano 2007.

Rothko Mark, *Mark Rothko*, Abscondita, Milano 2002.

Rothko Mark, *Scritti sull'arte. 1934-1969*, Donzelli ed., Roma 2007.

Rowley C., *Fifty Years of Work without Wages*, London 1911.

S

S. Maria in Trastevere, a cura di C. Marchei, Silvana ed., Milano 1999.

Savinio A., *Dico a te Clio*, Edizioni della Cometa, Roma 1940.

Schapiro Meyer, *On some problems in the semiotics of visual art: field and vehicle in image-signs*, in "Simiolus", Netherlands quarterly for the history of art, vol. VI, Bussum 1972-73, pp. 9-19.

Schmidt-Wulffen S., *Catturando il Postmoderno*, in "Flash Art", Milano 1987, n.° 141, pp. 53-54.

Serafini G., *Rauschenberg*, Giunti ed., Milano 2004.

Simmel Georg, *Il problema dello stile*, in G. Simmel, *Estetica e sociologia*, a cura di V. Mele, Armando ed., Roma 2006.

Simmel Georg, *La cornice del quadro*, in *I Percorsi delle forme. I testi e le teorie*. A cura di M. Mazzocut-Mis, Mondadori, Milano 1997.

Simmel Georg, *Ponte e porta*, in *Saggi di estetica*, Liviana ed., Padova 1970.

Simon J., *The Art of the Picture Frame. Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain*, National Portrait Gallery, London 1996.

Skreiner Wilfried, *La Transavanguardia Austriaca*, in “Flash Art”, Milano 1982, n.° 108, pp. 30-33.

Somaini A., *La cornice e il problema dei margini della rappresentazione*, in *Le parole della filosofia. Seminario di filosofia dell'immagine*, III, www.lettere.unimi.it/~sf/leparole/indsem00.htm, 2000.

Spatola Adriano, *Per scatenare l'acquisizione*, in “Alfabeta” (supplemento), Milano 1985, n.° 69, p. III.

Spinicci P., *La forma della cornice e le sue funzioni*, in *Le parole della filosofia. Seminario di filosofia dell'immagine*, III, www.lettere.unimi.it/~sf/leparole/indsem00.htm, 2000.

Stein Gertrude, *Picasso*, Adelphi, Milano 1973.

Stoichita Victor I., *L'invenzione del quadro*, Saggiatore ed., Milano 1998.

Surian E., *Manuale della musica*, vol. III, Rugginenti ed., Milano 1993.

T

Tomassoni I., *L'azione parallela degli ipermanieristi*, in “Flash Art”, Milano 1983, n.° 113, pp. 27-28.

Tomkins Calvin, *The Bride and the Bachelors: the Masters of the Avant-Garde*, Penguin, New York, 1976.

Tosi B., *Il moderno come stile*, in “Flash Art”, Milano 1985, n.° 124, pp. 53-54.

Traversi T., *La cornice nel tempo*, in “Fine Arts”, Milano 1993, n.° 3, maggio-giugno, p. 40.

Trevisan M., *Guida all'antiquariato. Le cornici*, De Vecchi ed., Milano 1994.

Trimarco A., *Opera d'arte totale*, Sossella ed., Roma 2001.

V

Vagheggi Paolo, *Contemporanei. Conversazioni d'artista*, Skira, Milano 2006.

Vallance A., *William Morris, His Art, His Writing*, London 1909.

Van Gogh V., *Lettere a Theo sulla pittura*, a cura di T. Gianotti, TEA Arte, Milano 1994.

Venturosi M., *Francesco Paolo Michetti. Mare & Figure*, Fondazione F. P. Michetti, ed. Camillo D'Argento, Francavilla al Mare, 1986.

Verzotti G., *Mario Schifano 1960-1970*, in *Mario Schifano. Una collezione '60 /'70*, Fabbri ed., Milano 1990.

Vettese Angela, *La calda estate dell'arte*, in "Flash Art", Milano 1985, n.° 129, pp. 30-31.

Virilio P., *L'espace critique*, Bourgois, Parigi 1984 (trad. it., Dedalo, Bari 1988).

Volli Ugo, *Teatro, sull'orlo dello svuotamento*, in "Alfabeta", Milano 1981, n.° 24, p. 23-24.

Volpi Orlandini M., *Arte dopo il 1945 U.S.A.*, Bologna 1969.

Vriesen Gustav, *Robert Delaunays Leben und Werk von den Anfängen bis zum Orphismus*, in *Robert Delaunay: Licht und Farbe*, Imdahl ed., Cologne 1967.

W

Weil Simone, *Quaderni*, vol. II, Adelphi, Milano 1988.

Weiss Jeffrey, *Jasper Johns. An Allegory of Painting, 1955-1965*, Yale University Press, London 2007.

Welish M., *Michelangelo Pistoletto*, in "Flash Art", Milano 1980, n.° 100, pp. 24-29.

Wilson Rob, Dissanayake Wimal, *Global/local. Culture, Production and the Transantional Imaginary*, Paperback ed., 1996.

Wittgenstein L., *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano 1980.

Wojtowicz Ewa, *Global vs Local? The Art of Translocality*, in "Art Inquiry. Recherches sur les arts", vol. IV (XIII) *Globalization and Art*, 2002.

Z

Zanini P., *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Mondadori ed., Milano 1997.

Zingari Guido, *Il pensiero in fumo*, Costa & Nolan, Milano 1999.

FILMOGRAFIA

Elenco per soggetto

Anni Sessanta/Arte Povera

- *Roma anni Sessanta. Oltre la pittura*, Italia, 1991, documentario di Mario Carbone realizzato in occasione della mostra *Al di là della pittura* tenuta nel 1990 al Palazzo delle Esposizioni di Roma (interventi di Giorgio Fianchetti, Maurizio Calvesi e Rossella Siligato).
- *Arte Povera*, Torino, 2000, documentario a cura di Baetrice Merz e Sergio Ariotti.

Enzo Cucchi

- *Roma*, video documentario realizzato da Luciano Happacher in occasione della mostra allestita presso la Galleria Civica di Trento (dicembre 1990 – gennaio 1991).

Mimmo Paladino

- *Immaginario di Mimmo Paladino*, Italia, 1991 di Mario Carbone.
- *Mimmo Paladino*, video documentario a cura di Danilo Eccher realizzato in occasione della mostra allestita presso la Galleria Civica di Trento, 16 maggio - 30 giugno 1992.
- *La montagna di sale*, Italia, 1996 di Pappi Corsicato.
- *Le Heaume Enchanté*, Italia, 1998 di Pappi Corsicato sull'installazione delle opere di Mimmo Paladino a Poggibonsi.
- *I dormienti. Brian Eno e Mimmo Paladino alla Roundhouse*, Italia, 2000 di Pappi Corsicato.

Giulio Paolini

- *Artisti d'oggi: Giulio Paolini*, Italia, 1990, documentario di F. Simongini realizzato in occasione della mostra allestita presso la Galleria d'Arte Moderna di Roma (RAI 07/04/1990).
- *Appunti a margine: Giulio Paolini*, Italia, 1993, documentario di S. Ariotti, D. Giuffrida e B. Merz realizzato in occasione della mostra allestita presso il Museo Pecci di Prato (RAI 3, 08/04/1990).
- *Giulio Paolini*, Italia, 1993, documentario di Virginia Baradel e Francesco Poli realizzato in occasione della mostra allestita presso il Palazzo della Regione di Padova, 18 giugno – 23 luglio 1995.

- *Simposio con Mario Merz, Giulio Paolini, Bruno Corà nell'Aichi Arts Center a Nagoya*, 15 novembre 1997.
- *Giulio Paolini a Volterra*, Italia, documentario realizzato da Ugo Giletta.
- *Balletto Teorema*, con scene e costumi di Giulio Paolini, Italia, 1999 (Teatro del Maggio Musicale Fiorentino – Maggio Danza):
- *Da un momento all'altro*, Italia, 1999 di Pappi Corsicato.
- *Luci di una città*, Italia, 1999, video documentario realizzato in occasione della rassegna *Luci d'Artista* a Torino, 20 novembre – 9 gennaio 2000.
- *A.B.O. [Giulio Paolini]*, Italia, 2001 programma di RAI 1 a cura di Achille Bonito Oliva.
- *Giulio Paolini*, servizio del TG3 relativo alla mostra allestita presso lo Studio d'Arte Contemporanea di Pino Casagrande, 5 dicembre 2001 – 20 febbraio 2002.
- *Early Dynastic*, Italia, 2002, documentario a cura di Achille Bonito Oliva realizzato in occasione della mostra allestita presso lo Studio d'Arte Contemporanea di Pino Casagrande, 5 dicembre 2001 – 20 febbraio 2002.
- *Conferenza di Giulio Paolini del 29/10/2002 per l'apertura del Corso Superiore Arte Visiva della Fondazione Ratti* a cura di Giacinto Pietrantonio e Angela Vettese, Italia 2002.

Documentario sull'arte

- *Totò-modo: L'arte spiegata ai bambini*, a cura di Achille Bonito Oliva.

Jean-Michel Basquiat

- Julian Schnabel, *Basquiat*, U.S.A., 1996.
- Jean-Michel Basquiat, *Downtown 81*, U.S.A., 2000.

Jackson Pollock

- *Jackson Pollock*, USA, 1987, documentario prodotto e diretto da Kim Evans.
- *Pollock*, film interpretato e diretto da Ed Harris, USA, 2000.
- *Jackson Pollock*, (Artists of the 20th Century), USA, 2003.

Jasper Johns

- Jasper Johns, *Jasper Johns: Decoy*, USA, 1973, Michael Blackwood Productions.

- *Ideas in paint* (American Masters), USA, 1989, documentario prodotto e diretto da Rick Tejada-Flores.
- Jasper Johns, *Take an Object*, USA, 1990.

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA SULLA TRANSAVANGUARDIA

Cataloghi [in ordine cronologico]

AA.VV., *Le stanze*, Castello Colonna, Genazzano-Roma, 30 novembre – 29 febbraio 1980. Mostra e catalogo a cura di Achille Bonito Oliva.

AA. VV., *Avanguardia / Transavanguardia 68/77*, Mura Aureliane, Roma, aprile–luglio 1982. Mostra e catalogo a cura di Achille Bonito Oliva, testi di A. Arbasino, G.C. Argan, P. Berretto, A. Bonito Oliva, M Cacciari, E. Filippini, R. Guarini, A. Moravia, B. Placido, P. Portoghesi, A.M. Sauzeau-Boetti, G. Vattimo.

AA.VV., *Concetto- Imago. Generationswechsel in Italien*, Bonner Kunstverein, Bonn, 18 marzo – 1 maggio 1983. Mostra e catalogo a cura di Zdenek Felix, testi di M. Jochimsen, Z. Felix.

AA.VV., *Nell'Arte. Artisti italiani e francesi a Villa Medici*, Villa Medici, Roma, 8 giugno – 8 luglio 1983, catalogo Electa, Milano 1983.

AA.VV., *Transavanguardia. Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, Mimmo Paladino*, catalogo a cura di Francesco Gallo e Achille Bonito Oliva, Galleria Gian Ferrari Arte Contemporanea, 25 novembre 1992 – 23 gennaio 1993, ed. Galli Thierry Stampa, Milano 1983.

AA.VV., *Transavanguardia (1979-1985)*, catalogo a cura di Ida Gianelli, Castello di Rivoli, Rivoli- Torino, Museo d'Arte Contemporanea, 13 novembre 2002 – 23 marzo 2003, Skira Edizioni, Milano 2003.

AA.VV., *La Transavanguardia Italiana. Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, Mimmo Paladino*, catalogo a cura di Achille Bonito Oliva, Museo de Arte Moderno Ciudad, México, 27 novembre 2003 – 25 gennaio 2004, (testi di M. Baccini, A. Bonito Oliva, G. Buontempo Lonardi, Luis-Martín Lozano), edizioni Drago Art & Communication 2004.

AA.VV., *Da Balla alla Transavanguardia*, catalogo a cura di Marco Meneguzzo, La Triennale di Milano, 11 – 30 maggio 2004, Silvana Editoriale, Milano 2004.

AA.VV., *Transavanguardia. La collezione Grassi*, catalogo a cura N. Boschiero, L. Cherubini, Mart- Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 15 maggio – 5 settembre 2004, Akira Edizioni, Milano 2004.

AA.VV., *Le retour à la peinture. Les inventeurs de la Transavanguardia. Chia, Clemente, Cucchi, De Maria, Paladino*, catalogo a cura di Ida Gianelli, Château de Villeneuve, Vence, 25 giugno – 27 novembre 2005, Skira editore, Milano 2005.

AA.VV., *XIV Quadriennale di Roma. Retrospective 1931/1948*, a cura di A. Barbuto, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 9 marzo – 31 maggio 2005, Electa, Milano 2005.

AA.VV., *XIV Quadriennale di Roma. Fuori tema*, cataloghi a cura di L.M. Barbero, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 9 marzo – 31 maggio 2005, Electa, Milano 2005.

AA. VV., *Il bianco e altro e comunque Arte*, a cura di A. Bonito Oliva, Palazzo Cavour, Torino, 21 ottobre – 22 gennaio 2006, Umberto Allemandi & Co. ed., Torino 2006.

Bibliografia generale [in ordine alfabetico]

A

Ammann Jean-Christophe, *L'esposizione. Tempi nuovi in Sieben Junge Künstler aus Italien*, Kunsthalle, Basel 10 maggio – 22 giugno 1980; Museum Folkwang, Essen 17 ottobre – 30 novembre 1980; Stedelijk Museum, Amsterdam 12 dicembre – 31 gennaio 1981. Mostra e catalogo a cura di Jean-Christophe Ammann, testi di J.-C.Ammann, A. Bonito Oliva, G. Celant.

Alinovi F., R. Barilli, R. Daolio, *Dove va l'arte italiana. Inchiesta sugli anni '80. La mamma mi ha regalato una scatola di colori*, in “Bolaffi. La rivista dell'Arte”, Torino 1980, n.° 96, pp. 22-30.

B

Belloni Fabio, “*La mano decapitata*”. *Transavanguardia tra disegno e citazione*, Electa ed., Milano 2008.

Billo Livio, *Figure della Transavanguardia*, Edizioni Carte Segrete, Roma 1989.

Bonito Oliva Achille, *La Trans-Avanguardia Italiana*, in “Flash Art”, n.° 92-93, Milano ottobre-novembre 1979, pp. 17-20.

Bonito Oliva Achille, *Il tragico e il comico*, in “Flash Art”, n.° 94-95, Milano gennaio-febbraio 1980, p. 11.

Bonito Oliva Achille, *La Transavanguardia Internazionale*, in “Flash Art”, Milano 1981, n.° 105, pp. 28-35.

Bonito Oliva Achille, *La Transavanguardia Tedesca*, in “Flash Art”, Milano 1982, n.° 107, p. 34.

Bonito Oliva Achille, *A proposito di Transavanguardia*, in “Alfabeta”, Milano aprile 1982, n.° 35, p. 25.

Bonito Oliva Achille, *Nuova soggettività* in *Die enthauptete Hand 100 Zeichnungen aus Italien*, Kunstverein, Bonn, 20 gennaio – 28 febbraio 1980; Stadtische Galerie, Wolfsburg 9 marzo – 6 aprile 1980; Groninger Museum, Groningen 16 giugno – 6 luglio 1980. Mostra e catalogo a cura di Margarethe Jochimsen, testi di A. Bonito Oliva, W. M. Faust, M. Jochimsen.

Bonito Oliva Achille, *Italiana: nuova immagine* in *Italiana: Nuova Immagine*, Loggetta Lombardesca, Ravenna, 8 marzo – 30 aprile 1980. Mostra e catalogo a cura di Achille Bonito Oliva, testo di A. Bonito Oliva.

Bonito Oliva Achille, *The Italian Trans-avantgarde / La Transavanguardia Italiana*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1981.

Bonito Oliva Achille, *Transavanguardia*, “Art Dossier”, n.° 183, Giunti Editore, Firenze novembre 2002.

Bonito Oliva Achille, *Superarte*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1989.

J

Jochimsen Margarethe, *Trampolini verso la metafisica. Visite negli studi* in *Die enthauptete Hand 100 Zeichnungen aus Italien*, Kunstverein, Bonn, 20 gennaio – 28 febbraio 1980; Stadtische Galerie, Wolfsburg, 9 marzo – 6 aprile 1980; Groninger Museum, Groningen 16 giugno – 6 luglio 1980. Mostra e catalogo a cura di Margarethe Jochimsen, testi di A. Bonito Oliva, W.M. Faust, M. Jochimsen.

R

Restany P., *La fiera dei pittori del sabato sera*, in “D'Ars”, Milano 1980, n.° XXI, 94, pp. 8-22.

W

Wolfgang Max Faust, *Arte Cifra*, Galerie Paul Maenz, Köln, 21 giugno – 21 luglio 1979. Mostra e catalogo a cura di Wolfgang Max Faust, testo di W.M. Faust.

Wolfgang Max Faust, *La mano decapitata. A proposito dei disegni di Arte Cifra* in *Die enthauptete Hand 100 Zeichnungen aus Italien*, Kunstverein, Bonn, 20 gennaio – 28 febbraio 1980; Stadtische Galerie, Wolfsburg 9 marzo – 6 aprile 1980; Groninger Museum, Groningen 16 giugno – 6 luglio 1980. Mostra e catalogo a cura di Margarethe Jochimsen, testi di A. Bonito Oliva, W.M. Faust, M. Jochimsen.

Wolfgang Max Faust, *Symbolon: fascino e pre-giudizio. Appunti sulla pittura di Sandro Chia, Francesco Clemente ed Enzo Cucchi* in *Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi: Bilder*, Kunsthalle, Bielefeld, 13 febbraio – 17 aprile 1983; Louisiana Museum, Humlebæk. Mostra e catalogo a cura di Heiner Bastian, testi di H. Bastian, W.M. Faust, V. Weisner.

Z

Zdnek Felix, *Concetto–Imago in Concetto–Imago. Generationswechsel in Italien*, Bonner Kunstverein, Bonn, 18 marzo – 1 maggio 1983. Mostra e catalogo a cura di Zdenek Felix, testi di M. Jochimsen, Z. Felix.

Bibliografie sugli artisti

SANDRO CHIA

Cataloghi [in ordine cronologico]

AA. VV., *Bonjour Monsieur Manet*, catalogo, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Parigi 1983.

Sandro Chia, XXXI Festival dei Due Mondi, Spoleto, ex Chiesa di San Nicolò, 27 giugno – 28 agosto 1988, De Luca Editore, Roma (testi di A. Bonito Oliva, S. Chia, B. Mantura).

Sandro Chia. Opere su carta, Galleria In Arco, Torino, 28 febbraio – 8 aprile 1989, LithoGraphica ed, (CN) 1989.

Sandro Chia, catalogo a cura di Gino Di Maggio, Dominique Stella, Arengario di Palazzo Reale, Milano, 17 giugno – 7 settembre 1997, ed. Mazzotta, Milano-Fondazione Mudima, Milano (testi di A. Bonito Oliva, S. Chia, S. Carruba, G. Di Maggio).

Sandro Chia. Antologica, catalogo a cura di Roberto Lambarelli, Museo Archeologico Regionale, Aosta, 7 luglio – 14 ottobre 2001, ed. Industrie Grafiche Musumeci S.p.a. (Valle d'Aosta).

Sandro Chia. Dipinti e titoli recenti, Palazzo Medici Ricciardi, Firenze-Arnaldo Mondadori Arte, Milano, 1991 (testi di A. Bonito Oliva, S. Chia, G. Conte, G. Franchetti, M.L.Frisa, L. Hegy, R. Milazzo).

Sandro Chia / Enzo Cucchi. Prima bella mostra italiana (con Enzo Cucchi), Logge dei Balestrieri e Museo San Francesco, Repubblica di San Marino, 1996, San Marino- TXT, Rimini (testi di A. Bonito Oliva, S. Chia, E. Cucchi).

Sandro Chia. Opere scelte 1975-1996, Magazzini del Sale, Palazzo Pubblico, Siena-Leonardo-Arte, Milano 1997 (testi di A. Bonito Oliva, S. Chia, O. Calabrese, L. Di Corato).

Sandro Chia. New Paintings, Il Cardo, Venezia, 16 gennaio – 28 marzo 1999, (testi di S. Chia, L. Di Corato, M. Zakian).

Sandro Chia Aperion. Cartolina scritta a macchina, Magazzino d'Arte Moderna, Roma, 1999 (testo di S. Chia).

Sandro Chia. Muse / Mosaico, Loggetta Lombardesca, Ravenna, 14 luglio – 10 settembre 1999, Edizioni Mazzotta, Milano (testi di V. D'Augusta, R. Milazzo, C. Spadoni).

Sandro Chia, Galleria Civica di Arte Contemporanea, Trento, 16 settembre - 5 novembre 2000, Edizione Hopefulmonster, Torino, 2000 (testi di V. Coen, R. Milazzo).

Sandro Chia. Miti e leggende, Polistampa, Firenze, 2002 (testi di G.S. Bolge, M. Lolli Ghetti, A. Paolucci, M. Scacciati, S. Siliani).

Sandro Chia. Installazioni, Polistampa, Firenze, 2002 (testi di A. Bonito Oliva, S. Chia, A. Paolucci).

Sandro Chia. D'oro & d'argento, a cura di M. Dalle Luche, Piazza del Duomo Chiesa e Chostro di Sant'Agostino Pietrasanta, 16 luglio – 18 settembre 2005, ed. Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 2005.

Sandro Chia, catalogo della mostra presso il Klaus Steinmetz Modern Museum, San José, Costa Rica, 29 marzo – 30 aprile 2006.

Sandro Chia, a cura di G. S. Bolge, S. Chia, M. Vanni, Carlo Cambi ed., (SI) Italy 2007.

Sandro Chia, catalogo a cura di R. Marchitello, *Engema*, Galleria d'Arte Contemporanea, Nocera Inferiore, Salerno, 19 giugno – 26 luglio 2008, A.M.C. ed., Napoli 2008.

Sandro Chia. "Della pittura, popolare e nobilissima arte", a cura di A. Bonito Oliva, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 16 dicembre 2009 – 28 febbraio 2010, Politi ed., Milano 2009.

SANDRO CHIA

Articoli su riviste [in ordine cronologico]

Achille Bonito Oliva, *Quel libro anonimo di Sandro Chia e Enzo Cucchi*, 1978 (articolo da quotidiano non documentato nella fonte bibliografica di riferimento).

Achille Bonito Oliva, *Sandro Chia*, 1978 (articolo da quotidiano non documentato nella fonte bibliografica di riferimento).

Sandro Chia, *Dice Sandro Chia*, in "L'Espresso", Roma 1980, n.° 5, p. 91.

Achille Bonito Oliva, *Sandro Chia*, in "Domus", Milano giugno 1981, n.° 618, p. 55.

R. G. Lambarelli, *Sandro Chia*, in "Flash Art", Milano 1981, n.° 105, pp. 54-55.

Cyril Christo, *Cyril Christo e Sandro Chia colloquio, New York 17.03.83*, in "Domus", Milano 1983, n.° 640, p. 69.

Giancarlo Politi, *Sandro Chia*, in "Flash Art", Milano 1984, n.° 121, pp. 14-20.

K. Ottmann, *Sandro Chia*, in "Flash Art", Milano 1987, n.° 141, p. 98.

Giacinto Di Pietrantonio, *Sandro Chia*, in "Flash Art", Milano 1988, n.° 146, p. 113.

D. Paparoni, *L'arte nel ventre della balena. Sandro Chia*, in "Tema Celeste", Siracusa 1990, n.° 25, pp. 26-29.

C. Sini, *La parola quotidiana e il segno dell'arte*, in "Tema Celeste", Siracusa 1990, n.° 25, pp. 30-32.

G. Grasso, *Sandro Chia*, in "Tema Celeste", Siracusa 1995, n.° 53-54, p. 69.

Giancarlo Politi, *Sandro Chia. L'ostinazione del dipingere*, in "Flash Art", Milano 2002, n.° 232, pp. 84-87.

FRANCESCO CLEMENTE **Cataloghi [in ordine cronologico]**

Francesco Clemente, Galleria Giuliana De Crescenzo, Roma, 1979 (testo di A. Bonito Oliva).

Francesco Clemente: Bestiarium, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, 1991 (testi di J.-C. Ammann).

Francesco Clemente. A Portrait. Photographs by Luca Babini, ed. Aperture, New York, 1999 (testi di Rene Ricard).

Francesco Clemente, Solomn R. Guggenheim Museum, New York, 1999 (testi di G. Corso, R. Creeley, L. Dennison, R. Foye, C. Houser, J. Jain, F. Pellizzi, E. Sottsass, G. Van Sant).

Life is Paradise: The Portraits of Francesco Clemente, PowerHouse Books, New York, 1999 (testi di Francesco Clemente).

Francesco Clemente Palladium, Neue Galerie im Höhmann Haus, Augsburg-Galleria Civica di Arte Contemporanea Trento, 2000 (testi di V. Coen, von T. Elsen, L. Marenzi, L. Sante).

Francesco Clemente, Charta, Milano, 2000 (testo di M. Auping).

Francesco Clemente. The Book of the Sea, Gagosian Gallery, London, 2002.

Francesco Clemente works 1977-1990, G. Paolo Curti, Silvana Editoriale, Milano, 2005.

Francesco Clemente, catalogo a cura P. Colombo, MAXXI, Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo, Roma, 24 febbraio- 30 aprile 2006, Electa edizioni, Milano.

Francesco Clemente. Works 1971-1979, a cura di Jean-Christophe Ammann, New York, maggio-giugno 2007, Charta ed., Milano 2007.

Francesco Clemente. Opere scelte, a cura di M.C. Strati, Galleria *In Arco*, Torino, 18 marzo- 17 maggio 2008.

AA.VV., *Clemente. Naufragio con spettatore*, a cura di Pamela Kort, MADRE, Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, Napoli, 29 maggio – 12 ottobre 2009, Electa ed., Napoli 2009.

FRANCESCO CLEMENTE

Articoli su riviste [in ordine cronologico]

Achille Bonito Oliva, *Francesco Clemente*, in “Domus”, Milano 1981, n.° 613, pp. 52-53.

Omar Calabrese, *Guardarsi guardare*, in “Alfabeta”, Milano 1981, n.° 23, pp. 23-24.

-----, *Francesco Clemente*, in “Flash Art”, Milano 1985, n.° 124, p. 41.

D. Paparoni, *Collaborations Basquiat, Clemente, Wharol*, in “Tema Celeste”, Siracusa 1985, n.° 7, pp. 20-23.

Lawrence Chua, *Francesco Clemente*, in “Flash Art”, Milano 1989, n.° 150, p. 82.

Roger G. Denson, *Francesco Clemente. Tutti colori del desiderio*, in “Flash Art”, Milano 1991, n.°161, p. 131.

M. Vescovo, *Francesco Clemente*, in “Tema Celeste”, Siracusa 1995, n.° 53-54, p. 54.

Kent Sarah, *Turtles all the way: Francesco Clemente interviewed by Sarah Kent*, in “Artscribe International” 77, [sett.-ott. 1989], pp. 54-59.

Luisa Perlo, *Clemente. Il nomade dell’arte*, in “Flash Art”, Milano 2000, n.° 328, pp. 88-95.

Nathan Kernan, *Francesco Clemente*, in “The Burlington Magazine”, New York 2000, pp.194-195.

-----, *Francesco Clemente. Palladium*, in “Arte e Cornice. International”, Milano (marzo) 2001, n.° 1, pp. 38-39.

Giancarlo Politi, *Francesco Clemente. Vent’anni dopo*, in “Flash Art”, Milano 2002, n.° 232, pp. 68-71.

Henry Geldzahler, *L’universo in frammenti. Francesco Clemente e la molteplicità*, in “Flash Art”, Milano 2002, n.° 232, pp. 72-73.

Allen Ginsberg, *Fraasi pastello. A Francesco Clemente*, in “Flash Art”, Milano 2002, n.° 232, pp. 74-76.

Ettore Sottsass, *Libertino dei misteri. Le carte di Francesco Clemente*, in “Flash Art”, Milano 2002, n.° 232, pp.77-79.

Elena Di Raddo, *La “distanza”. Alighiero Boetti, Francesco Clemente, Luigi Ontani*, in “Titolo”, ed. Benucci, Perugia 2002, n.° 38, pp. 11-13.

Ivan Quadroni, *Francesco Clemente*, in “Flash Art”, Milano 2005, n.° 251, p. 131.

Diez Renato, *Francesco Clemente*, in “Arte”, Mondadori ed., Milano maggio 2009, pp. 100-105.

ENZO CUCCHI

Cataloghi [in ordine cronologico]

Enzo Cucchi. Disegno finto, Galleria Giuliana De Crescenzo, Roma, 1978 (testi di Achille Bonito Oliva).

Enzo Cucchi. Diciannove disegni, Emilio Mazzoli Editore, Modena, 1981 (testo di E. Cucchi).

Enzo Cucchi. Tetto, Galleria Mario Diacono, Roma, 1984 (testo di M. Diacono).

Enzo Cucchi. La Disegna. Zeichnungen 1975 bis 1988, Kunsthaus, Zürich, 1988 (testi di E. Cucchi, U. Perucchi Petri, T. Vischer).

Enzo Cucchi e il Palazzo dei Pupazzi di Via Capolecase, Galleria Il Segno, Roma 1990.

Enzo Cucchi. Mostra di incisioni, Comune di Genzano, Roma, 1990 (testi di M. Apa, E. Cucchi, A. Trombadori).

Sätze von Enzo Cucchi, Galerie Bernd Klüser, Monaco 1989.

Enzo Cucchi. Roma, Galleria Civica, Modena- Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1990; Fundació Joan Miró-Edicions Polígrafa S.A., Barcelona, 1991 (testi di A. Bonito Oliva, D. Eccher, F. Guardoni).

Via Tasso Enzo Cucchi. Via Tasso, Museo storico della Liberazione, Roma, Carte Segrete ed., Roma 1993 (intervista di L. Pratesi).

Enzo Cucchi. Idoli, Galleria Oddi Baglioni, Roma 1993.

Enzo Cucchi, Castello di Rivoli, Torino, 1 ottobre – 31 dicembre 1993 (testi di A. Bonito Oliva, G. Verzotti, intervista di I. Gianelli).

Mario Botta. Enzo Cucchi. La Cappella del Monte Tamaro, Allemandi ed., Torino, 1994 (testi di F. Irace, M. Kahn-Rossi, U. Perucchi Petri, G. Pozzi).

Enzo Cucchi. Sicilia è artista: sa barattare, Reggia di Caserta, Caserta 1994 (testo di E. Cucchi).

Sandro Chia. Enzo Cucchi. Prima bella mostra italiana, Edizioni TXT, Rimini 1996 (testi di A. Bonito Oliva, S. Chia, E. Cucchi).

Enzo Cucchi. Simm' nervosi, Museo di Capodimonte, Napoli-Allemandi, Torino 1996 (testi di A. Bonito Oliva, N. Spinosa, A. Tecce).

Città d'Ancona Enzo Cucchi, Mole Vanvitelliana, Ancona, 23 marzo – 18 maggio 1997, catalogo a cura di M. Polverari, Electa, Milano, 1997 (testi di E. Cucchi, M. Polverari, U. Schneider).

Enzo Cucchi. Più vicino alla luce, Charta, Milano 1997 (testo di U. Schneider).

Enzo Cucchi. Soggetti impossibili. Impossible Subjects, Allemandi, Torino 1998 (testi di G. Agosti, S. Pinto, S. Susinno).

James ENSOR / ENZO Cucchi, Artiscope, Bruxelles 1999 (testi di P. Florizoone, G. Gilsoul).

Enzo Cucchi. The Tel Aviv Mosaic, Charta, Milano 1999 (testi di E. Cucchi, M. Omer, L. Pratesi).

Cucchi, Poggiali & Forconi Galleria d'Arte, Firenze 2000 (testo di A. Busi).

Enzo Cucchi. Sette colli d'oro, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma 2000 (testi di G. Bonasegale, L. Pratesi).

Enzo Cucchi. Secondo giorno, Galleria Paolo Curti & Co., Milano, 13 marzo – 24 aprile 2001 (testo di D. Paparoni; intervista di G. Di Pietrantonio).

Enzo Cucchi. Quadri al buio sul mare Adriatico, Centro per le Arti Visive-Peschiera, Pesaro, Charta ed., Milano 2001 (testi di L. Pratesi, intervista di E. Nobile Mino).

Enzo Cucchi e Ettore Sottsass, Galleria Civica d'Arte Contemporanea Montevergini, Siracusa, 15 settembre– 30 novembre 2001, Charta ed., Milano 2001 (testi di R. Giustini, S. Lacagnina, B. Radice).

Enzo Cucchi: Desert Scrolls, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, Charta ed., Milano 2001 (testi di O. Mordechai).

Enzo Cucchi, Centro Internazionale per l'Arte Contemporanea, Genazzano, Roma, 1 giugno – 29 settembre 2002, catalogo a cura di G. Mercurio, Electa ed., Milano 2002 (testi di A. Galletta, L. Marenzi, G. Mercurio, A. Vettese).

Enzo Cucchi. Eroé, Galleria Poggiali & Forconi, Firenze 2003 (intervista di L. Poggiali a E. Cucchi).

Mosche da bar/Barflies, Rotonda a Mare, a cura di Marcello Smarrelli, Senigaglia (Ancona), 20 luglio – 24 agosto 2003.

Enzo Cucchi. Premio "Artista dell'anno 2004", catalogo a cura di R. Barilli, L. Durante, Palazzo Crepadona Cortina d'Ampezzo, Belluno, 6 agosto – 12 settembre 2004, ed. Mazzotta, Milano 2004.

Enzo Cucchi. Prima Neve, Paolo Curti/Annamaria Gambizzi & Co., Milano 2004.

Enzo Cucchi. Ceramica, catalogo a cura di Emanuela Nobile Mino, Istituto Italiano di cultura, Praga, 21 aprile – 28 maggio 2005.

be... be... be... (all'ombra) Enzo Cucchi, a cura di Sergio Risaliti, Quarter Centro Produzione Arte, Firenze, 14 maggio – 24 luglio 2005, ed. Maschietto, Firenze 2005.

Enzo Cucchi. DISegno, catalogo a cura di Roberto Giustini, Emanuela Nobile Mino, Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne Métropole, Saint-Etienne Métropole, 3 marzo – 23 aprile 2006, ed. Nuova Officina Poligrafica Laziale, Roma 2006.

Enzo Cucchi. Entra, catalogo a cura di Roberto Giustini, Emanuela Nobile Mino, Académie de France, Villa Medici, Roma, 21 marzo – 21 aprile 2006, ed. Nuova Officina Poligrafica Laziale, Roma 2006.

EC and EC. Salute Enzo Cucchi, a cura di Roberto Giustini e Emanuela Nobile Mino, Phillips de Pury & Company, New York, 21 settembre – 15 novembre 2006, testi di Ester Coen, Nova Officina Poligrafica Laziale, Roma 2006.

Enzo Cucchi Scultura, catalogo a cura di G. Di Pietrantonio, GAMeC – Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea – Bergamo, 4 aprile – 27 maggio 2007, Electa ed., Milano 2007.

Cucchi, a cura di Ester Coen, Museo Correr, Venezia, 8 giugno – 7 ottobre 2007, Skira ed., Milano 2007.

Anima Nuda. Enzo Cucchi 2007, film (dvd) di R. Buzzanca, prodotto da Mekane srl 2007.

Enzo Cucchi, Galleria Poggiali e Forconi, Firenze, 15 dicembre 2007 – 28 febbraio 2008. Vinile Lato A/B realizzato in occasione della mostra.

Costume Interiore. E. Cucchi, a cura di A. Bonito Oliva, Museo di Capodimonte, Napoli, 2 luglio – 6 settembre 2009, Iacobelli ed., Pavona (Roma) 2009.

Costume Interiore. E. Cucchi, a cura di A. Bonito Oliva, MacRo, Museo d'Arte Contemporanea di Roma, Roma, 23 gennaio – 5 aprile 2010, Iacobelli ed., Pavona (Roma) 2010.

ENZO CUCCHI

Articoli su riviste [in ordine cronologico]

Achille Bonito Oliva, *Enzo Cucchi*, 1978 (articolo da quotidiano non documentato nella fonte bibliografica di riferimento).

Enzo Cucchi, *La scultura non si è mai sdraiata*, 1978 (articolo da quotidiano non documentato nella fonte bibliografica di riferimento).

Enzo Cucchi, *Lettera di un disegno dal fronte*, in “Domus”, Milano 1981, n.° 615, p. 52.

Enzo Cucchi, *Padri e figli*, in “L'Espresso”, Roma 1981, n.° 13, p. 107.

Marisa Volpi, *Italian Artists Today*, in “Art News”, New York 1981, vol. 80, pp. 86-91.

Achille Bonito Oliva, *Enzo Cucchi*, in “Domus”, Milano 1981, n.° 620, p. 75.

R. G. Lambarelli, *Enzo Cucchi*, in “Flash Art”, Milano 1981, n.° 102, pp. 44-45.

-----, *Enzo Cucchi*, in “Flash Art”, Milano 1982, n.° 110, p. 79.

- Jean-Christophe Ammann, *Jean-Christophe Ammann per Enzo Cucchi*, in “Domus”, Milano 1984, n.° 647, p. 70.
- E. Cucchi, *Albergo*, in “Domus”, Milano 1984, n.° 647, p. 70.
- Giancarlo Politi, Helena Kontova, *Enzo Cucchi*, in “Flash Art”, Milano 1984, n.° 118, pp. 8-17.
- Cecilia Castrati, *Enzo Cucchi*, in “Flash Art”, Milano 1984, n.° 121, p. 53.
- Enzo Cucchi, *Elegia*, in “Parkett”, Zürich, 1984, n.° 1, pp. 50-65.
- Enzo Cucchi, *Solchi d’Europa*, in “A.E.I.O.U.”, Roma 1985, n.° 14-15, pp. 7-18.
- A. Bonito Oliva, “*Come la lingua degli uccelli dai nati di domenica*”. *Enzo Cucchi*, in “Tema Celeste”, Siracusa 1985, n.° 6, pp. 13-18.
- C. Christov-Bakargiev, *Enzo Cucchi*, in “Flash Art”, Milano dicembre 1986 – gennaio 1987, n.° 136, p. 67.
- Enzo Cucchi, *Ma gli uomini da sempre portano tutto all’ombra*, in “Il Cannocchiale”, ed. Scientifiche Italiane, Roma 1987, n.° 3, p. 97.
- G. Politi, *Enzo Cucchi. Un incontro a più voci intorno ad uno dei protagonisti dell’arte d’oggi: un’intervista, un testo dell’artista e numerose dichiarazioni di critici e intellettuali*, in “Flash Art”, Milano 1987, n.° 141, pp. 58-73.
- Enzo Cucchi, *A project for Artforum*, in “Artforum”, New York 1988, pp. 98-99.
- Giacinto Di Pietrantonio, *Enzo Cucchi*, in “Flash Art”, Milano 1988, n.° 145, p. 92.
- Gabriele Perretta, *Enzo Cucchi*, in “Juliet. Art Magazine”, Trieste dicembre 1988 – gennaio 1989, n.° 39, p. 13.
- Gabriele Perretta, *Enzo Cucchi*, in “Juliet. Art Magazine”, Trieste dicembre 1988 – gennaio 1989, n.° 39, pp. 22-25.
- Manga, *Enzo Cucchi*, in “Juliet. Art Magazine”, Trieste dicembre 1988 – gennaio 1989, n.° 42, p. 60.
- Bernardo Mercuri, *Enzo Cucchi*, in “Tema Celeste”, Siracusa 1989, n.° 21, p. 78-79.
- Giacinto Di Pietrantonio, *Enzo Cucchi*, in “Flash Art”, Milano 1989, n.° 151, p. 107.
- L. Meloni, *Enzo Cucchi*, in “Tema Celeste”, Siracusa 1990, n.° 26, p. 82.
- Giacinto Di Pietrantonio, *Questa intervista tra Enzo Cucchi e Giacinto Di Pietrantonio è stata registrata nei giorni di Pasqua*, in “Flash Art”, Milano dicembre 1990 – gennaio 1991, n.° 159, pp. 65-79.
- L. Pratesi, *Enzo Cucchi*, in “Flash Art”, Milano 1991, n.° 161, p. 190.
- Renato Diez, *Per Segantini 17,8 miliardi*, in “Flash Art”, Milano 2000, n.° 319, pp. 78-83.

Giacinto Di Pietrantonio, *Enzo Cucchi. Nuvole d'Oriente*, in "Flash Art", Milano 2002, n.° 232, pp. 88-91.

N. Cobolli, *Transavanguardia a tre dimensioni*, in "Arte", Milano aprile 2007, p. 77.

Angelo Capasso, *Enzo Cucchi*, in *Opere d'arte a parole. Dialoghi sull'arte contemporanea*, Meltemi ed. Roma 2007.

A. Bonito Oliva, *Enzo Cucchi. Quanta luce nella caverna di Nietzsche*, in "La Repubblica", Roma 11 maggio 2009, p. 41.

NICOLA DE MARIA

Cataloghi [in ordine cronologico]

Nicola De Maria. Elegia Cosmica, catalogo a cura di Paola Bartolomei, Macro (Museo d'Arte Contemporanea), Roma, 31 gennaio – 9 maggio 2004, ed. Electa, Milano 2004.

De Maria Nicola / Dario Voltoni, *1000 Stelle*, ed. Hopefilmmonster, Torino 2006.

NICOLA DE MARIA

Articoli su riviste [in ordine cronologico]

Piquè F., *Nicola De Maria*, in "Flash Art", Milano 1981, n.° 105, p. 66.

F. Toselli, *Nicola De Maria attorniato dalle bestie*, in "Domus", Milano 1981, n.° 588, pp. 44-45.

L. Cherubini, *Nicola De Maria*, in "Flash Art", Milano 1982, n.° 107, p. 55-56.

A. Mendini, *Colloquio con De Maria*, in "Domus", Milano 1983, n.° 640, p. 1.

Giorgio Verzotti, *Nicola De Maria*, in "Flash Art", Milano 1983, n.° 111, p. 62.

----, *Nicola De Maria*, in "Flash Art", Milano 1983, n.° 111, p. 77.

Jean-Christophe Ammann, «*O alberi, proteggete questa mostra: sono uno di voi*», in "Domus", Milano 1984, n.° 650, p. 70.

Luigi Meneghelli, *Nicola De Maria*, in "Flash Art", Milano 1985, n.° 129, pp. 43-44.

G. Di Pietrantonio, *Nicola De Maria*, in "Flash Art", Milano 1987, n.° 137, p. 59.

Giuditta Villa, *Nicola De Maria*, in "Flash Art", Milano 1988, n.° 145, p. 86.

R. Casarin, *Nicola De Maria*, in “Tema Celeste”, Siracusa 1989, n.° 26, pp. 88-89.

D. Paparoni, *La fabbrica delle illusioni*, in “Tema Celeste”, Siracusa 1990, n.° 26, pp. 20-22.

Giancarlo Politi, *Oracolo di salvezza*, in “Flash Art”, Milano 2002, n.° 232, pp. 92-93.

MIMMO PALADINO

Cataloghi [in ordine cronologico]

A. Bonito Oliva, *EN DE RE*, Emilio Mazzoli Editore, Modena 1980.

Mimmo Paladino: Veroniche, Artiscopie, Bruxelles 1989 (testi di M. Paladino, G. Testori).

Mimmo Paladino, Giancarlo Politi Editore, Milano 1990 (conversazione tra M. Paladino, G. Politi, H. Kontová).

Mimmo Paladino. L'opera su carta 1970-1992, Galleria Civica di Arte Contemporanea, Trento 1992 (testi di M. Buonomo, G. Conte, D. Eccher, K. Oberhuber).

I Vangeli della Domenica. Anno liturgico 1992-93. Lettere di Sergio Quinzio e tavole di Mimmo Paladino, prefazione di S. Zavoli, “Il Mattino” ed., Napoli 1993.

Mimmo Paladino, Forte Belvedere, Firenze, 9 luglio – 10 ottobre 1993, Fabbri Editore, Milano 1993 (testi di A. Bonito Oliva, N. Rosenthal, commento fotografico di F. Scianna).

Paladino a Napoli, Scuderie di Palazzo Reale, Napoli-Edizioni Charta, Milano 1995 (testi di A. Bonito Oliva, E. Cecelyn, M. Martone, D. Paparoni, A. Schwarz, A. Tecce).

Mimmo Paladino, Musée de Strasbourg, 1996 (testi di A. Schwarz, V. Wiesinger).

Mimmo Paladino Laboratory, catalogo a cura di A. Bucarelli, Istituto Italiano di Cultura, Praga, 19 ottobre – 16 novembre 2000, Edizioni Mazzotta, Milano 2000 (testo di D. Paparoni).

I Dormienti, Alberico Cetti Serbelloni editore, Milano 2000 (testi di D. Paparoni, conversazione tra B. Eno, J. Putnam, M. Paladino) (SLG Project Paladino / Eno).

Mimmo Paladino Zenith, Charta, Milano 2001 (testi di A. Fiz, J. Putnam).

Paladino. Una monografia, Edizioni Charta, Milano 2001 (testi di D. Eccher, J. Sallis).

Un Mosaico di Mimmo Paladino. Progetto per l'Ara Pacis, Consulbrokers, Roma 2001 (testi di L. Pratesi, R. Meier, L. Ungaro).

E. Di Martino, *Mimmo Paladino, opera grafica 1974-2000*, Art of this Century, New York 2001.

D. Pervade, *I dormienti*, Alberico Cetti, Serbelloni editore, Milano 2001.

Omero, *Iliade / Odissea*, Le Lettere, Firenze 2001 (intervista di D. Koepplin, illustrazioni di M. Paladino, due volumi-cofanetto).

Mimmo Paladino, Edizioni Gli Ori Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, 13 ottobre 2002 – 6 gennaio 2003 (testi di B. Corà, sonetto di Nanni Balestrini).

Sol LeWitt – Mimmo Paladino, catalogo a cura di Costantino D'Orazio e Annalisa Inzana, Comune di Bari 7 giugno – 24 agosto 2003, Hopefulmonster editore, Torino 2003.

Sol LeWitt e Mimmo Paladino, a cura di Bruno Corà, Gli Ori, Prato 2003-2004.

Mimmo Paladino. Di Segni Ritrovati 1982-2004, catalogo a cura di Walter Guadagnino, Galleria Civica, Palazzo Santa Margherita, Sale Nuove, Modena, 21 novembre 2003 – 28 marzo 2004, Silvana Editoriale, Milano 2003.

Mimmo Paladino. I Maestri di Tarrae Motus, catalogo a cura di E. Cicelyn, Reggia di Caserta, Caserta, 22 luglio – 22 novembre 2004, Skira Edizioni, Milano 2004.

AA. VV., *Pietre di bellezza e santità. La Chiesa di San Pio da Pietrelcina in San Giovanni Rotondo*, Grafiche Grilli srl, Foggia 2004.

Carlo Collodi, *Pinocchio. Le avventure di Pinocchio*, immagini di Mimmo Paladino, Papiro Arte, Venezia 2004.

Mimmo Paladino in scena, catalogo a cura di C. Spadoni, Loggetta Lombardesca, Santa Maria delle Croci, Ravenna, 20 marzo – 17 luglio 2005, Silvana Editoriale, Milano 2005.

Mimmo Paladino, catalogo a cura di E. Di Martino, F. Scotton, Galleria Internazionale d'arte Moderna, Ca' Pesaro, Venezia, 7 giugno – 31 luglio 2005, Edizioni Charta, Milano 2005.

Il disegno della scultura contemporanea da Fontana a Paladino, a cura di W. Guadagnino, Palazzo Binelli, Carrara, 26 giugno – 31 luglio 2005, Mazzotta ed., Milano 2005.

Mimmo Paladino. Skulptur & Malerei, Sala Terrena, Universität Salzburg, Salzburg, 27 giugno – 31 agosto 2005, Die Deutsche Bibliothek, Salzburg 2005.

Intersezioni Cragg, Fabre, Paladino. Al Parco Archeologico di Scolacium, catalogo a cura di Alberto Fiz, Roccelletta di Borgia, Catanzaro, 18 giugno – 9 ottobre 2005, ed. Electa, Milano (testi di A. Fiz, R. Spadea).

Mimmo Paladino. Quijote, una mostra, un film, un libro, Museo di Capodimonte, Napoli, 16 dicembre 2005 – 5 febbraio 2006, catalogo a cura di Angela Tecce e Nicola Spinosa, Electa Napoli 2005.

Mimmo Paladino, Skulptur & Malerei, Sala Terrena, Universität Salzburg, Salzburg, 27 giugno – 31 agosto 2005, Museum der Moderne Salzburg ed., Salzburg 2005.

Paladino, a cura di Bruno Corà, Gli Ori, Prato 2006.

Mimmo Paladino, Doriana Fuksas, Massimiliano Fuksas, *Short Stories*, a cura di G. Dorflès e M. Cristiani, Gli Ori, Prato 2007.

AA. VV., *Incidere ad arte. Giorgio Upiglio e il suo Atelier 1958-2007*, a cura di S. Papaldo e L. Tedeschi, 20 aprile – 17 giugno 2007, Palazzo Fontana di Trevi, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma 2007.

Mimmo Paladino. Opere su carta, Electa, Milano 2008.

Mimmo Paladino. Per Modena, a cura di A. Vettese, Palazzo Santa Margherita, Galleria Civica di Modena, Modena, 15 settembre 2007 – 6 gennaio 2008, Skira ed., Milano 2008.

Mimmo Paladino a Villa Pisani, a cura di C. D’Orazio, Museo Nazionale di Villa Pisani, 1 giugno – 2 novembre 2008, Marsilio ed., Venezia 2008.

Paladino, a cura di F. Arensi, V. Greppi, Ortissima Percorsidorta, Orta San Giulio (Novara), con fotografie di Gianni Berengo Gardin, Umberto Allemandi ed., Torino 2009.

MIMMO PALADINO

Articoli su riviste [in ordine cronologico]

B. Radice, *Mimmo Paladino*, in “Data”, Milano 1977, n.° 26, pp. 62-63.

Cherubini L., *Mimmo Paladino. All’interno dello spazio della pittura*, in “l’Avanti!”, Roma 18 novembre 1979, p. XI.

I. Mussa, *Mimmo Paladino*, in “Flash Art”, Milano 1981, n.° 104, p. 56.

L. Vincitorio, *Mimmo Paladino. Padri e figli*, in “L’Espresso”, Roma 1981, n.° 27, p. 87.

C. Cerritelli, *Mimmo Paladino*, in “Flash Art”, Milano 1981, n.° 105, p. 54.

Paul Groot, *Mimmo Paladino*, in “Flash Art”, Milano 1982, n.° 108, p. 65.

Armin Wildermuth, *Mimmo Paladino*, in “Flash Art”, Milano 1982, n.° 109, pp.36-39.

Jean-Christophe Ammann, *Diamanti e Carte Segrete*, in “Flash Art”, Milano 1982, n.° 109, pp. 40-41.

R. Vidali, *Mimmo Paladino. La pittura riposa nel nascondiglio ghiacciato della magia*, in “Juliet Art Magazine”, Trieste 1983, n.° 10 febbraio, pp. 24-25.

-----, «*Muto (pittura bugiarda)*», in “Domus”, Milano 1983, n.° 638, p. 67.

Demetrio Paparoni, *La discesa nella caverna*, in “Tema Celeste”, Siracusa 1984, n.° 3, pp. 2-7.

- Giancarlo Politi, *Paladino*, in “Flash Art”, Milano 1985, n.° 126, pp. 36-45.
- Peter Drake, *Mimmo Paladino*, in “Flash Art”, Milano 1985, n.° 129, p. 46.
- U. Galimberti, *Oralità e scrittura in Platone*, in “Tema Celeste”, Siracusa 1985, n.° 5, pp. 46-49.
- N. Rosenthal, *Guardando New York. Mimmo Paladino*, in “Tema Celeste”, Siracusa 1985, n.° 6, pp. 28-34.
- A. D’Avossa, *Le trame del Castello*, in “Flash Art”, Milano 1985, n.° 128, pp. 62-63.
- A. Vettese, *Mimmo Paladino* in “Flash Art”, Milano 1987, n.° 139, p. 66.
- Perretta Gabriele, *Mimmo Paladino*, in “Flash Art”, Milano 1987, n.° 141, p. 92.
- Mimmo Laurenza, *Mimmo Paladino*, in “Juliet. Art Magazine”, Trieste dicembre 1987 – gennaio 1988, n.° 34, p. 54.
- Christov-Bakargiev Carolyn, *Mimmo Paladino*, in “Flash Art”, Milano 1989, n.° 144, pp. 73-74.
- Giorgio Verzotti, *Mimmo Paladino*, in “Flash Art”, Milano 1989, n.° 148, pp. 66-69.
- Politi Giancarlo, *Incontro con Paladino*, in “Flash Art”, Milano 1989, n.° 148, pp. 70-79.
- Perretta Gabriele, *Mimmo Paladino*, in “Flash Art”, Milano 1989, n.° 151, p. 94.
- D. Auregli, *Mimmo Paladino*, in “Tema Celeste”, Siracusa 1990, n.° 25, p. 59.
- Demetrio Paparoni, *Storia e post-storia. Conversazione con Mimmo Paladino*, in “Tema Celeste”, Siracusa 1995, n.° 52, pp. 32-39.
- James Putnam, *Mimmo Paladino*, in “Tema Celeste”, Siracusa 1996, n.° 56, p. 60.
- D. Paparoni, *Il corpo parlante dell’arte*, Castelvevchi ed., Roma 1997.
- Politi Giancarlo, *Mimmo Paladino*, in “Flash Art”, Milano 2002, n.° 232, pp. 80-83.
- Demetrio Paparoni, *Mimmo Paladino e il pane*, in *L’arte contemporanea e il suo metodo*, Neri Pozza edizioni, Vicenza 2005, pp. 173-184.
- Paparoni D., *Brian Eno e Mimmo Paladino nel Roundhouse Labyrinth*, in *L’arte contemporanea e il suo metodo*, Neri Pozza edizioni, Vicenza 2005, pp. 185-196.
- Mugnaini Alberto, *Mimmo Paladino*, in “Flash Art”, Milano 2007, n.° 261, p. 122.

HERBERT SZUSICH **Cataloghi [in ordine cronologico]**

Herbert Szusich, *Herbert Szusich. Rahmen*, Galerie Dieter Tausch, Innsbruck, 2 – 23 dicembre 1980.

Herbert Szusich, *Herbert Szusich. Rahmenbilder*, Galerie Dieter Tausch, Innsbruck, Grubeat ed., 1985.

Zeppelbilder Szusichrahmen, Galerie Dieter Tausch, Innsbruck, 13 giugno – 4 luglio 1985.

Herbert Szusich, *Herbert Szusich. Diakosmetika*, catalogo e dvd, Kulturverein Himmelmeer Mayrhofen, 1988.

Herbert Szusich, *Herbert Szusich. Der innere rand*, Studio Tosca ed., 1994.

Herbert Szusich, *Herbert Szusich. Il margine interiore*, Ken's Art Gallery, Firenze, 28 ottobre – 17 novembre 1995.

Zeppel Bilder / Szusich Rahmen, a cura di Elfriede Jelinek e Peter Angerer, Skarabæus ed., Innsbruck 2004.

Indice delle illustrazioni

1. SANDRO CHIA, *Figure in rosa "Love"*, 1986, tempera su carta intelata, cornice di legno, 31,5 x 24,5cm
2. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, tecnica mista su carta, cornice di legno, 36,5 x 21,5cm.
3. SANDRO CHIA, *Faccia*, 2000, olio su tela, cornice di legno, 90 x 74 x 4,5 cm.
4. SANDRO CHIA, *Il pittore in movimento*, 2000, olio su tela, cornice di legno, 100 x 100 cm.
5. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, 2006, tecnica mista su carta, cornice di legno, 106 x 76 cm.
6. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, 2006, tecnica mista su carta, cornice di legno, 106 x 76 cm.
7. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, 2007, tecnica mista su carta, cornice di legno, 106 x 76 cm.
8. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, 2007, tecnica mista su carta, cornice di legno, 106 x 76 cm.
9. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, 2007, tecnica mista su carta, cornice di legno, 106 x 76 cm.
10. SANDRO CHIA, *Elogio del dolore*, 1994, olio su tavola, cornice di legno con chiodi, 135 x 105 cm, collezione privata.
11. SANDRO CHIA, *Lui più spirituale di lei*, 2001, tecnica mista su carta, cornice di legno dipinto, 42 x 30 cm.
12. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, 2001, tempera su carta, cornice di legno dipinto, 68 x 57 cm.
13. SANDRO CHIA, *In due in bagno*, 2001, tecnica mista su carta, cornice di legno dipinto, 49 x 37 cm.
14. SANDRO CHIA, *Bianco e nero disperati*, 2001, carboncino e biacca su carta, cornice di legno dipinto, 19 x 26 cm.
15. SANDRO CHIA, *Per le creature baffute*, 2001, matita su carta, cornice di legno dipinto, 29 x 20 cm.
16. SANDRO CHIA, *Permesso di caccia*, 2001, matita su carta, cornice di legno dipinto, 31 x 22 cm.
17. SANDRO CHIA, *Stella diurna e Geppetto*, 2001, matita su carta, cornice di legno dipinto, 26 x 21 cm.
18. SANDRO CHIA, *Giardino laterale*, 2001, tecnica mista su carta, cornice di legno dipinto, 33 x 24 cm.
19. SANDRO CHIA, *Bere per ricordare*, 2001, tecnica mista su carta, cornice di legno dipinto, 33 x 23 cm.

20. SANDRO CHIA, *Bagno accidentale*, 2001, tecnica mista su carta, cornice di legno dipinto, 28 x 19 cm.
21. SANDRO CHIA, *55 volte perso*, 2001, tecnica mista su carta, cornice di legno dipinto, 30 x 22 cm.
22. SANDRO CHIA, *Angelo riposa!*, 2001, matita ed inchiostro su carta, cornice di legno dipinto, 30 x 22 cm.
23. SANDRO CHIA, *Giunto per caso nell'altro disegno*, tecnica mista su carta, cornice di legno dipinto, 30 x 22 cm.
24. SANDRO CHIA, *Perso col cuore*, 2001, matita su carta, cornice di legno dipinto, 46 x 34 cm.
25. SANDRO CHIA, *Disegno per gli occhi*, 2001, matita su carta, cornice di legno dipinto, 28 x 19 cm.
26. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, tecnica mista su carta, cornice di legno bianca, 75,5 x 58 cm.
27. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, tecnica mista su carta, cornice di legno bianca, 75,5 x 58 cm.
28. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, tecnica mista su carta, cornice di legno bianca, 75,5 x 58 cm.
29. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, tecnica mista su carta, cornice di legno bianca, 76,5 x 56,5 cm.
30. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, tecnica mista su carta, cornice di legno bianca, 76,5 x 58 cm.
31. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, tecnica mista su carta, cornice di legno bianca, 102 x 71,3 cm.
32. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, tecnica mista su carta, cornice di legno bianca, 75,5 x 57,5 cm.
33. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, 1996, acrilico su cartone, cornice di legno bianca, 100 x 70 cm.
34. SANDRO CHIA, *Donna con panno blu*, 2007, olio su tela, cornice di legno bianca, 180 x 100 cm.
35. SANDRO CHIA, *Nell'orecchio*, olio su tela, cornice di legno bianca, 145 x 114 cm.
36. SANDRO CHIA, *Il violinista*, 1981, tecnica mista su carta, cornice di legno bianca, 155,5 x 100 cm.
37. SANDRO CHIA, *Father and son*, 2000, tecnica mista su carta, cornice di legno bianca, 103 x 71 cm.
38. SANDRO CHIA, *Uomo con cappello rosso*, 1989, olio su tela, cornice di legno dipinto, 174,5 x 144 cm.

39. SANDRO CHIA, *Madre e Figlio*, 1999, olio su tela, cornice di legno dipinto.
40. SANDRO CHIA, *Sulla strada*, 1993, olio su tela, cornice di legno dipinto, 102 x 76 cm, Galleria Thaddaeus Ropac, Salisburgo-Parigi.
41. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, 2002, tecnica mista su carta, cornice di legno dipinto, 48 x 60 cm.
42. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, 2002, tecnica mista su carta, cornice di legno dipinto, 88 x 67 cm.
43. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, 2002, tecnica mista su carta, cornice di legno dipinto, 92 x 72 cm.
44. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, 2002, tecnica mista su carta, cornice di legno dipinto, 90 x 71 cm.
45. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, 2002, tecnica mista su carta, cornice di legno dipinto, 97 x 73 cm.
46. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, 2002, tecnica mista su carta, cornice di legno dipinto, 93 x 73 cm, collezione privata.
47. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, 2002, tecnica mista su carta, cornice di legno dipinto, 85 x 71cm.
48. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, 2002, tecnica mista su carta, cornice di legno dipinto, 85 x 71 cm, collezione privata.
49. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, 2002, tecnica mista su carta, cornice di legno dipinto, 50 x 60 cm.
50. SANDRO CHIA, *San Sebastiano*, 2003, olio su tela, cornice di legno dipinto, 224 x 244 cm.
- 51.[a,b,c,d] SANDRO CHIA, *Studio per zattera temeraria*, 1982, tecnica mista su legno, 87,5 x 120 cm.
52. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, 2000, tecnica mista su carta, cornice di ferro, 30,5 x 22,5 x 3 cm.
53. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, 2000, tecnica mista su carta, cornice di ferro, 30,5 x 22,5 x 3 cm.
54. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, 2000, tecnica mista su carta, cornice di ferro, 30,5 x 22,5 x 3 cm.
55. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, 2000, tecnica mista su carta, cornice di ferro, 30,5 x 22,5 x 3 cm.
56. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, 2000, tecnica mista su carta, cornice di ferro, 30,5 x 22,5 x 3 cm.

57. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, 2000, olio su carta, cornice di ferro, 41 x 34 x 4,5 cm.
58. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, 2000, olio su carta, cornice di ferro, 41 x 34 x 4,5 cm.
59. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, 2000, olio su carta, cornice di ferro, 41 x 34 x 4,5 cm.
60. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, 2000, olio su carta, cornice di ferro, 41 x 34 x 4,5 cm.
61. SANDRO CHIA, *Senza titolo*, 2000, olio su carta, cornice di ferro, 41 x 34 x 4,5 cm.
62. SANDRO CHIA, *Irrevocabile night*, 1988, tecnica mista su cartone, cornice di bronzo, 103 x 83 cm, collezione privata..
63. SANDRO CHIA, *Pastorale con proiettili*, 1989, olio su tela, cornice di bronzo, scultura dipinta, 122 x 103 cm.
64. SANDRO CHIA, *L'ottimista e i suoi fantasmi*, 1993, olio su tela, cornice di bronzo, 97 x 76 cm, Galleria Thaddaeus Ropac, Salisburgo-Parigi.
65. SANDRO CHIA, *Princess of Cina*, 1989, olio su tela, cornice di bronzo e scultura, 95 x 176 cm.
66. SANDRO CHIA, *Azione*, 2005, tecnica mista su carta, cornice di caolino, 93,5 x 72,5 cm.
67. SANDRO CHIA, *Reazione 1*, 2005, tecnica mista su carta, cornice in schiuma poliuretanic (?), 93,5 x 72,5 cm.
68. SANDRO CHIA, *Reazione 2*, 2005, tecnica mista su carta, cornice in schiuma poliuretanic (?), 93,5 x 72,5 cm.
69. SANDRO CHIA, *Reazione 3*, 2005, tecnica mista su carta, cornice in schiuma poliuretanic (?), 93,5 x 72,5 cm.
70. SANDRO CHIA, *Reazione 4*, 2005, tecnica mista su carta, cornice in schiuma poliuretanic (?), 93,5 x 72,5 cm.
71. SANDRO CHIA, *Reazione 5*, 2005, tecnica mista su carta, cornice in schiuma poliuretanic (?), 93,5 x 72,5 cm.
72. SANDRO CHIA, *Framed Angel*, 2004, olio su tela, cornice in schiuma poliuretanic (?), 90 x 70 cm.
73. SANDRO CHIA, *Framed Figures*, 2004, tecnica mista su carta, cornice in schiuma poliuretanic (?), 97 x 67 cm.
74. SANDRO CHIA, *Istantanea*, 2004, tecnica mista su carta, cornice in schiuma poliuretanic (?), 122 x 100 cm.
75. SANDRO CHIA, *Red Figure*, 2004, tecnica mista su carta, cornice in schiuma poliuretanic (?), 97 x 67 cm.

76. SANDRO CHIA, *La pittrice*, 2006, tecnica mista su carta, cornice in schiuma poliuretana (?), 122 x 100 cm.
77. SANDRO CHIA, *Il ballo della collera*, 2006, tecnica mista su carta, cornice in schiuma poliuretana (?), 122 x 100 cm.
78. SANDRO CHIA.
79. SANDRO CHIA.
80. SANDRO CHIA, *Sudden Inspiration*, 2004, olio su tela, cornice in bambù, corda e legno colorato, 193 x 112 cm.
- 81.[a] SANDRO CHIA, *Senza titolo*, scultura lignea e tecnica mista su carta.
- 82.[a] SANDRO CHIA, *Senza titolo*, scultura lignea e tecnica mista su carta, 58 x 77 cm.
- 83a, [b,c] *Francesco Clemente nel suo studio a New York*, 1999, fotografia.
84. FRANCESCO CLEMENTE, *Senza titolo*, 1980, due pitture murali montate su pannelli, 300 x 150 cm, 300 x 200 cm, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Torino.
85. [a,b,c] FRANCESCO CLEMENTE, *AVE OVO*, 2005, muro dipinto e ceramica maiolicata, Museo d'Arte Donna Regina, Napoli.
86. FRANCESCO CLEMENTE, *Story of my country I*, (particolare), - diciotto elementi-1990, china e gouache su carta Orissa, 23 x 46 cm ciascuna, collezione privata.
87. FRANCESCO CLEMENTE, *Story of my country II*, (particolare), - diciotto elementi-1990, china e gouache su carta Orissa, 23 x 46 cm ciascuna, collezione privata.
88. FRANCESCO CLEMENTE, *Story of my country III*, (particolare), - diciotto elementi-1990, china e gouache su carta Orissa, 23 x 46 cm ciascuna, collezione privata.
89. FRANCESCO CLEMENTE, *Autoritratto*, 1980, matita e olio su carta, 17 x 9 cm. 89.
90. FRANCESCO CLEMENTE, *Mappa della Nonsforza*, 1978, gouache su carta, 152,4 x 135,9 cm.
91. ENZO CUCCHI, *I pesci santi delle strade*, 1979, olio su tela con ceramica, 18,5 x 30 cm, collezione privata.
92. ENZO CUCCHI, *Ancona al mare, a casa*, 1979, olio su tela con ceramica, 33,5 x 22 cm, collezione Klüser, Monaco.
93. ENZO CUCCHI, *Le case vanno indietro*, 1979-1980, olio su tela con ceramica, 200 x 150 cm, collezione Bruno Bischofberg, Zurigo.
94. ENZO CUCCHI, *Senza titolo*, 1978-1979, olio su tela con ceramica, 55 x 69 cm, collezione D'Ercole, Roma.

95. ENZO CUCCHI, *Buon vento*, 1997, olio su tela con ceramica, 206 x 224 cm, collezione privata.
96. ENZO CUCCHI, *Ascolto*, 1997, olio su tela con ceramica, 131 x 200 cm, coll. priv.
97. ENZO CUCCHI, *Peccato*, 1997, olio su tela con ceramica, 108 x 158 cm, coll. priv.
98. ENZO CUCCHI, *Solco*, 1997, olio su tela con ceramica, 72 x 101 cm, coll. priv.
99. ENZO CUCCHI, *Casa imbambolata*, 1997, olio su tela con ceramica, 91 x 75 cm, collezione Bruno Bischofberger, Zurigo.
100. ENZO CUCCHI, *Sonouomo*, 1997, olio su tela con ceramica, 91 x 41 cm, collezione privata.
101. ENZO CUCCHI, *Dimestichezza*, 1997, olio su tela con ceramica, 126 x 38 cm, collezione privata.
102. ENZO CUCCHI, *La cornice delle stagioni (Fuoco)*, 1999, mosaico, 40 cm, collezione Bruno Bischofberger, Zurigo.
103. ENZO CUCCHI, *La cornice delle stagioni (Terra)*, 1999, mosaico, 40 cm, collezione Bruno Bischofberger, Zurigo.
104. ENZO CUCCHI, *La cornice delle stagioni (Aria)*, 1999, mosaico, 40 cm, collezione Bruno Bischofberger, Zurigo.
105. ENZO CUCCHI, *La cornice delle stagioni (Acqua)*, 1999, mosaico, 40 cm, collezione Bruno Bischofberger, Zurigo.
106. ENZO CUCCHI, *Cibo*, 2004.
107. ENZO CUCCHI, *Peli umani*, 2004.
108. ENZO CUCCHI, *Asciugato*, 2004.
109. ENZO CUCCHI, *Lezione*, 2004.
110. ENZO CUCCHI, *Soprammobile*, 2004.
111. ENZO CUCCHI, *Finto cavallo*, 2004.
112. ENZO CUCCHI, *Conati*, 2004.
113. ENZO CUCCHI, *Puzzano*, 2004.
114. ENZO CUCCHI, *Ave*, 2004.
115. ENZO CUCCHI, *Salve*, 2004.
116. ENZO CUCCHI, *Mastica*, 2004.

117. ENZO CUCCHI, *Chimico*, 2004.
118. ENZO CUCCHI, *Nel buio*, 2004.
119. ENZO CUCCHI, *Un gioco*, 2004.
120. ENZO CUCCHI, *Lavato*, 2004.
121. ENZO CUCCHI, *Eruzione*, 2004.
122. ENZO CUCCHI, *Appiccicoso*, 2004.
123. ENZO CUCCHI, *Paleontologia*, 2004.
124. ENZO CUCCHI, *Minorenne*, 2004.
125. ENZO CUCCHI, *Testaccio*, 2004.
126. ENZO CUCCHI, *Senza titolo*, 1980, olio su tela e ferro, 50 x 80 cm.
127. [a] ENZO CUCCHI, *Grande disegno della terra*, 1983, tecnica mista su legno, 300 x 600 cm, collezione privata.
128. [a] ENZO CUCCHI, *Pensiero millenario*, 1984, olio su tela e fascine, 106 x 120 cm, Museo d'Arte Contemporanea Donna Regina, Napoli.
129. NICOLA DE MARIA, *Testa orfica*, (particolare), 1990, tecnica mista su parete.
130. NICOLA DE MARIA, *Regno dei fiori 12 Aprile 1994*, (particolare), 1994, tecnica mista su parete, Galleria F. Toselli, Milano.
131. NICOLA DE MARIA, *Elegia della libertà*, (particolare), 2001, pigmenti e tecnica mista su parete.
132. NICOLA DE MARIA, *Cinque o sei lance spezzate a favore del coraggio e della virtù*, (particolare), 1982-1983, tecnica mista su parete.
133. NICOLA DE MARIA, *Punk Roma*, (particolare), 1987-88, tecnica mista su parete misure ambientali.
134. [a] NICOLA DE MARIA, *Regno dei fiori. Universo senza bombe*, (particolare), 2004, olio su tela, 327 x 536 cm.
135. NICOLA DE MARIA, *Regno dei fiori*, 1983-84.
136. MIMMO PALADINO, *En De Re*, 1977, tecnica mista su carta e vetro, 9 x 12 cm.
137. MIMMO PALADINO, *Senza titolo*, 1979, encausto su tela, 150 x 100 cm.
138. MIMMO PALADINO, *Porta*, 1980, tecnica mista su tela, 220 x 80 x 25 cm.

139. MIMMO PALADINO, *Boschi – Giardini*, 1980, tecnica mista su tela e ferro, 230 x 120 cm.
140. MIMMO PALADINO, *Rosso silenzioso*, 1980, tecnica mista su tela, 300 x 465 cm.
141. MIMMO PALADINO, *Senza titolo*, 1980, tecnica mista su tela, 220 x 95 cm.
142. MIMMO PALADINO, *Quadro selvatico*, 1980, tecnica mista su tela e freccia, 171,5 x 129,5 x 10 cm.
143. MIMMO PALADINO, *Ara*, 1982, olio su tela e legno dipinto, 200 x 600 cm.
144. MIMMO PALADINO, *Senza titolo*, 1980.
145. MIMMO PALADINO, *Cuore di Russia*, 1984, tecnica mista su tela, 68 x 59 x 10 cm.
146. MIMMO PALADINO, *Le Tane di Napoli*, 1983, olio su legno, collage, cornice, 271 x 211 cm, Galleria Gian Enzo Sperone, Roma.
147. MIMMO PALADINO, *Hotel B.*, 1987, tecnica mista su tela e legno, 126 x 110 cm.
148. MIMMO PALADINO, *Ué*, 1989, olio su tela incollata, ferro con cornice antica dipinta, 62 x 53 cm.
149. MIMMO PALADINO, *Senza titolo*, 1992, olio su tela, 100 x 80 cm.
150. MIMMO PALADINO, *Senza titolo*, 1983, olio, legno e tecnica mista, 215 x 157 cm.
151. MIMMO PALADINO, *Baal*, 1986, tecnica mista su tela e legno, 260 Ø cm.
152. MIMMO PALADINO, *Senza titolo*, 1989, olio e carboncino su tela con cornice dipinta, 119,5 x 91 cm.
153. MIMMO PALADINO, *Pulcinella*, 1992, olio su legno, 113 x 87 cm.
154. MIMMO PALADINO, *Pulcinella*, 1992, olio su legno, 113 x 87 cm.
155. MIMMO PALADINO, *Primavera*, 1995, olio su legno, 104 x 86 cm.
156. MIMMO PALADINO, *Estate*, 1995, olio su legno, 104 x 86 cm.
157. MIMMO PALADINO, *Autunno*, 1995, olio su legno, 104 x 86 cm.
158. MIMMO PALADINO, *Inverno*, 1995, olio su legno, 104 x 86 cm.
159. MIMMO PALADINO, *Senza titolo*, 1992, tecnica mista, olio e tela su pergamena e legno, 67 x 114,5 x 6 cm (aperto).
160. Tomba del Re di Kivik, (esterno) Kivik, 3000 a. C.
- 160a. Disegni delle otto lastre rinvenute nella Tomba del Re di Kivik, disegni di N. Wessmann

del 1756.

160b. Settima pietra incisa nella tomba del Re di Kivik, 3000 a. C., 140 h x 80 cm, Kivik.

160c. Terza pietra incisa nella tomba del Re di Kivik, 3000 a. C., 120 h x 80 cm, Kivik.

160d. Quarta pietra incisa nella tomba del Re di Kivik, 3000 a. C., 120 h x 80 cm, Kivik.

160e. Tomba del Re di Kivik, veduta interna. 3000 a. C.

160f. Tomba del Re di Kivik, veduta interna. 3000 a. C.

161. Cartiglio con il nome geroglifico di Nefertari, sposa del faraone Ramesse II (XIX dinastia, 1307-1196 a.C.).

162. Affreschi che decorano il Tempio dei Lari nella Casa dei Vettii, Pompei.

163. La Taverna di Lucio Vetuzio Placido con la visione del larario all'estremità del bancone, Pompei.

163a. La Taverna di Lucio Vetuzio Placido veduta del bancone, Pompei.

164. Modello di cornice a "otto punte" con sistema di incastro degli angoli.

165. Modello di cornice a "otto punte" con sistema di incastro degli angoli, IV secolo ca., Fayūm, Egitto.

166. Modello di cornice a "otto punte" inciso all'interno di basso rilievo.

167. Modello di cornice a "otto punte" inciso all'interno di rilievo a tutto tondo, Parigi.

168. Modello di cornice a "otto punte" e passepartout contenente ritratto di donna.

169. Modello di cornice a "otto punte" inciso all'interno di basso rilievo.

170. Modello di cornice a "otto punte" inciso all'interno di basso rilievo, (replica dell'immagine 169).

171. J.-M. BASQUIAT, *Self Portrait*, 1982.

172. J.-M. BASQUIAT, *Crown Hotel (Mona Lisa Black Background)*, 1982, acrilico e collage su tela su cornice lignea, 122 x 216 cm, FAE Musée d'Art Contemporain, Pully-Losanna.

173. J.-M. BASQUIAT, *Both Poles (I due poli)*, 1982, acrilico e pastello grasso su carta montata su tela, 170,2 x 170,2 cm, Regno Unito.

174. J.-M. BASQUIAT, *Carbon Dating Systems versus Scratchproof Tape*, 1982.

175. J.-M. BASQUIAT, *Untitled*, 1982.

176. J.-M. BASQUIAT, *Dos Cabezas*, 1982, acrilico e pastello a olio su tela su cornice lignea, 154 x 155 cm, coll. priv.
177. J.-M. BASQUIAT, *CPRKR*, 1982, acrilico e pastello e collage su tela, 152,5 x 101,5 cm, collezione Donald Baechler, New York.
178. Villa della Farnesina, affresco (particolare), cubicolo E, parete di fondo dell'alcova sud.
179. Villa della Farnesina, affresco (particolare), cubicolo E, parete di fondo dell'alcova sud.
180. *Testa di giovinetto*, II secolo, Metropolitan Museum, New York.
181. *Mummia di Artemidoro*, (particolare), encausto su legno di cedro con foglia d'oro, 100-120 d.C., cm h171x cm 45 x cm 36,5, recuperata da Petrie ad Hawara nel 1888, (EA 21810), British Museum, Londra.
182. Cornice per un ritratto di defunto con decorazioni a fascia continua a motivo vegetale simbolico.
183. *Ritratto di uomo*, II secolo ca., in cornice dorata, National Gallery, Londra.
184. *Ritratto di donna*, II secolo ca., in cornice di stucco.
185. *Natività di Gesù*, fine del XVI secolo, tempera all'uovo su tavola, 55,5 x 34,5 cm, , Ikonen-Museum, Recklinghausen.
186. *Annunciazione*, fine del XII secolo, tempera all'uovo su tavola, 63,1 x 42,2 cm, Monastero di Santa Caterina, Monte Sinai.
187. *Giona gettato dalla balena*, affresco, Catacombe di SS. Marcellino e Pietro, Roma.
188. *Cristo e l'emorroissa*, affresco, Catacombe di SS. Marcellino e Pietro, Roma.
189. *Cubicolo detto del Buon pastore*, affresco, Catacombe di Santa Domitilla, Roma.
190. *Cubicolo dei Sacramenti*, Catacombe di S. Callisto, Roma.
191. *La Madonna della Clemenza*, icona dipinta ad encausto su tela di lino fissata su una tavola di legno di cipresso, S. Maria in Trastevere, Roma.
192. *Madonna*, icona del V secolo, Basilica S. Maria Nova (S. Francesca Romana), Roma.
193. *Madonna*, riproduzione dell'icona del V secolo, vista dall'altare maggiore, Basilica S. Maria Nova (S. Francesca Romana), Roma.
194. *Madonna Nicopeia*, cornice originale rivestita con lamine d'oro e decorata con smalti e gemme, XII secolo, Basilica di San Marco, Venezia.
195. COPPO DI MARCOVALDO, *Madonna in trono*, 1265-1270, tempera su tavola, cornice originale, 2,38 h m, Santa Maria dei Servi, Orvieto.

196. COPPO DI MARCOVALDO, *Madonna col Bambino*, 1261, tavola, Santa Maria dei Servi, Siena.
197. BONAVENTURA BERLINGHIERI, *Pala di San Francesco*, 1235, tavola, 160 x 123 cm, San Francesco, Pescia.
198. DUCCIO DI BUONINSEGNA, *Maestà detta Madonna Rucellai*, 1285, tempera su tavola, 450 x 290 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze.
199. CIMABUE, *Madonna in trono*, 1280, tavola, 424 x 276 cm, Museo del Louvre, Parigi.
200. CIMABUE, *Maestà di Santa Trinita*, 1290 ca., tempera su tavola, 385 x 223 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze.
201. GIOTTO, *Maestà*, 1305 ca., tempera su tavola, 325 x 204 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze.
202. ANDREA VANNI, *Madonna con Bambino e santi*, fine del XIV secolo, Chiesa di Santo Stefano, Siena.
203. Sezione della chiesa S. Croce a Firenze.
204. BEATO ANGELICO, *Pala di Santa Trinita*, 1437-1440, tavola, 176 x 185 cm, Museo di San Marco, Firenze.
205. GENTILE DA FABRIANO, *Adorazione dei Magi*, 1423, tempera su tavola, 203 x 282 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze.
206. GIOVANNI BELLINI, *Trittico dei Frari*, 1488, tavola, S. Maria Gloriosa dei Frari, Venezia.
207. JAUME BAÇO JACOMART, *Trittico de los Borja (Retablo di Sant'Anna)*, 1447 ca., tavola, Valencia.
208. GIOVANNI BELLINI, *Incoronazione della Vergine (Pala di Pesaro)*, 1471-1474, olio su tavola, pannello centrale 262 x 240 cm, ciascuno degli otto santi sui piastrini laterali 61 x 25 cm, ciascuno sei sette pannelli della predella 40 x 42 cm, Museo Civico, Pesaro.
209. PIETRO PERUGINO, *La crocifissione (Trittico Galitzin)*, 1481-1485 ca., olio su tavola trasportato su tela, 101,5 x 56,5 cm, pannelli laterali 95 x 30,5 cm, National Gallery of Art, Washington.
210. MICHELANGELO BUONARROTI, *Sacra Famiglia (Tondo Doni)*, 1504-1507, tempera su tavola, 120 Ø cm, Galleria degli Uffizi, Firenze.
211. PEDRO FERNÁNDEZ, *Retablo di Sant'Elana*, 1521, olio su tavola, Gerona.
212. Cornice edicolare cinquecentesca, seconda metà del XVI secolo, manifattura italiana.
213. GIORGIO VASARI, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, disegno in *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, 1568.

214. GIOVANNI BELLINI, *La Madonna con Bambino*, primo decennio del XVI secolo ca., olio su tavola, 88,9 x 71,1 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.
215. GIOVANNI BELLINI, *San Domenico*, 1515 ca., olio su tela, 63 x 49,5 cm, National Gallery, Londra.
216. PSEUDO-PIERFRANCESCO FIORENTINO, *La Madonna delle rose*, inizio del XVI secolo ca., olio su tavola, 71,8 x 53,3 cm, Museum of Art, San Diego.
217. B. ESTEBAN MURILLO, *I giovani fruttivendoli*, 1670 ca., 149 x 113 cm, Alte Pinakothek, Monaco.
218. W. H. HUNT, *Il pescatore (Cyril Benone Holman Hunt)*, 1880, olio su tela, 60,9 x 50,8 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge.
219. GIORGIO DE CHIRICO, *Ritratto di Paul Guillaume*, 1915, olio su tela, 79 x 57 cm, Musée de Grenoble.
220. AMEDEO MODIGLIANI, *Ritratto di donna*, 1917-18 ca., olio su tela, 63 x 88,3 cm, The Cleveland Museum of Art.
221. GIORGIO DE CHIRICO, *Autoritratto*, 1911, olio su tela, 87,3 x 70,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.
222. *Cornice in stile sansovino*, manifattura toscana, XVI secolo, The Metropolitan Museum of Art, New York.
223. JACOPO SANSOVINO (?), *Vergine e Bambino*, metà del XVI sec., cartapesta e stucco a rilievo, 132 x 102,9 cm, coll. priv.
224. GIAN DOMENICO CERRINI, *Sacra Famiglia con Sant'Anna*, 1664, olio su tela, 170 x 115 cm, cornice manifattura fiorentina 1690 ca., Palazzo Pitti, Firenze.
225. DOLCI CARLO, *San Giovanni a Patmos*, 1640-1660 ca., rame, 38 x 49, cornice manifattura fiorentina coeva, Palazzo Pitti, Firenze.
226. GIAN BATTISTA GAULLI (BACCICCIO), *Ritratto del Cardinal Leopoldo de' Medici*, 1670, olio su tela, 72,2 x 59,6 cm, cornice manifattura fiorentina coeva, Palazzo Pitti, Firenze.
227. H. Van Rijn REMBRANDT, *Sacra Famiglia con tenda*, 1646, olio su tavola, 46,5 x 68,8 cm, Staatliche Gemäldegalerie, Kassel.
228. GUIDO RENI (?), *Bacco fanciullo*, 1620 ca., olio su tela, 88 x 71 cm, Palazzo Pitti, Firenze.
229. J. M. WRIGHT, *Charles II*, 1660-1665 ca., olio su tela, 126,4 x 101 cm.
230. D. K. EHRENSTRAHL, *King Charles XI od Sweden*, 1680 ca., olio su tela, 82 x 66 cm, Sinebrychoff Museum of Foreign Art, Helsinki.

231. J. CLOSTERMANS, *The 3rd Earl of Gainsborough*, 1684 ca., olio su tela, 73,5 x 61 cm, Burghley House, Lincolnshire.
232. MARGHERITA CAFFI, *Ghirlanda di fiori con uccelli e farfalla*, 1668 ca., olio su tela, 125 x 96 cm, Palazzo Pitti, Firenze.
233. MARGHERITA CAFFI, *Mascherone inghirlandato con rose, garofani, narcisi, fiori d'arancio, anemoni, violacciocche e mughetti*, 1668 ca., olio su tela, 150 x 118 cm, Palazzo Pitti, Firenze.
234. EL GRECO, *L'Annunciazione*, 1567-77, olio su tela, 117 x 98 cm, Fundacion Coleccion Thyssen-Bornemisza, Madrid.
235. GABRIELE SALCI, *Natura morta*, fine XVII sec. ca..
236. J.-J. TISSOT, *Ritratto del Barone Aimé Seillière*, 1866, olio su tela, 128 x 71 cm, Kunsthalle, Karlsruhe.
237. C. D. FRIEDRICH, *La croce sulla montagna (o pala di Tetschen)*, 1807-08, olio su tela, 115 x 110,5 cm, Staatliche Kunstsammlungen Gemaldegalerie, Dresda.
238. E. BURNE-JONES, *King Cophetua and the Beggar*, 1880- 83, tecnica mista su tavola, 75 x 31 cm, coll. priv.
239. D.G. ROSSETTI, *Monna Vanna*, 1866, olio su tela, 89 x 86,3 cm, Tate Gallery, Londra.
240. W. H. HUNT, *Il risveglio della coscienza*, 1853-54, olio su tela, 76,2 x 55,9 cm, Tate Gallery, Londra.
241. D. G. ROSSETTI, *Dantis Amor*, 1863 ca., olio su tavola, 74,9 x 81,3 cm, Tate Gallery, Londra.
242. D. G. ROSSETTI, *Fair Rosamund*, 1861, olio su tela, 52,1 x 41,9 cm, National Museum of Wales, Cardiff.
243. D. G. ROSSETTI, *Beata Beatrix*, 1864-70 ca., olio su tela, 86,4 x 66 cm, Tate Gallery, Londra.
244. L. ALMA-TADEMA, *Sulla strada verso il tempio di Cerere: una festa primaverile*, 1879, olio su tela, 89 x 53,1 cm, The Forbes Magazine Collection, New York.
245. F. LORD LEIGHTON, *Il braccialetto*, 1894 ca., olio su tela, 153 x 59,7 cm, coll. priv.
246. F. LORD LEIGHTON, *L'ultimo sguardo di Hero*, 1877, Manchester City Art Gallery.
247. EDGAR DEGAS, *Quaderni di schizzi con profili di cornici*, 1858-1886, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes Paris.
248. EDGAR DEGAS, *Ritratto di un amico sul palcoscenico*, 1897, Museo d'Orsay, Parigi.
249. EDGAR DEGAS, *Dopo il bagno, figura di donna che si asciuga il collo*, 1898, Museo

d'Orsay, Parigi.

250. EDGAR DEGAS, *Dopo il bagno, figura di donna nuda sdraiata*, 1885, Museo d'Orsay, Parigi.
251. EDGAR DEGAS, *Quaderni di schizzi con profili di cornici*, 1858-1886, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes Paris.
252. EDGAR DEGAS, *Il collezionismo di stampe*, 1866, olio su tela, 53 x 40 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.
253. EDGAR DEGAS, *Danzatrice a riposo*, 1879, collezione privata.
254. J. M. WHISTLER, *Porpora e rosa: la ragazza di Lange Leizen dei sei segni*, 1864, Philadelphia Museum of Art.
255. J. M. WHISTLER, *Variazioni in rosa e grigio: Chelsea*, 1871-72, Freer Gallery of Art, Washington.
256. J. M. WHISTLER, *Notturmo in blu e oro: vecchio ponte di Battersela*, 1872-75, Tate Gallery, Londra.
257. J. M. WHISTLER, *Variazioni in viola e verde*, 1871, olio su tela, Museo d'Orsay, Parigi.
258. J. M. WHISTLER, *Arrangiamento in grigio: Autoritratto*, 1871-73, Detroit Institute of Arts.
259. J. M. WHISTLER, *Armonia in blu e oro: la piccola ragazza blu* 1893, Freer Gallery of Art, Washington.
260. FRANZ VON STUCK, *Autoritratto nello studio*, 1905, olio su tavola, 72,5 x 76 cm, Gemäldegalerie SMPK, Berlino.
261. FRANZ VON STUCK, *Salomè*, 1906 ca., olio su tavola, 45,7 x 24,7 cm, T. Baumgarten Collection, Monaco.
262. FRANZ VON STUCK, *Il peccato*, 1912, olio su tela, 88,4 x 53,4 cm, con cornice 125 x 98,5 cm, Museum Villa Stuck, Monaco.
263. FRANZ VON STUCK, *Sfinge*, 1904, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.
264. GUSTAV KLIMT, Disegni per la cornice di *Giuditta e Oloferne I*, 1901 ca., collezione privata.
265. GUSTAV KLIMT, *Giuditta e Oloferne I*, 1901 ca., olio su tela, 84 x 42 cm, Österreichische Galerie, Vienna.
266. GUSTAV KLIMT, *Il Ritratto del pianista Josef Pembaur*, 1890, olio su tela, 68,2 x 55,2 cm, con cornice 115,5 x 88 cm, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck.

267. Logo del disegnatore Otto Hupp della marca di birra tedesca *Spaten bräu* in uso dal 1884.
268. [a] GEORGES SEURAT, *Studio per Il circo*, 1890 ca., Museo d'Orsay, Parigi.
269. [a] GEORGES SEURAT, *Il circo*, 1891, olio su tela, 186,2 x 151 cm, Museo d'Orsay, Parigi.
270. GEORGES SEURAT, *Lettera inviata a Maurice de Beaubourg il 28 agosto del 1890*.
271. GEORGES SEURAT, *Barche, bassa marea a Grandcamp*, 1885, olio su tela, 65,2 x 81,5 cm, collezione privata.
272. GEORGES SEURAT, *Studio per la Grande Jatte*, 1884, The Metropolitan Museum of Art, New York.
273. GEORGES SEURAT, *Models*, 1888, National Gallery, Londra.
274. GEORGES SEURAT, *Le Crotoy, verso l'alto*, 1899, The Detroit Institute of Arts, Detroit.
275. VINCENT VAN GOGH, *Martin pescatore*, (Parigi,)1886-1887, olio su tela , 19 x 26,5 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam.
276. VINCENT VAN GOGH, *Natura morta con caffettiera, vasellame e frutta*, (Arles, maggio)1888, olio su tela , 65 x 81 cm, collezione Basil P. ed Elise Goulandris, Losanna.
277. VINCENT VAN GOGH, *Seminatore con sole che tramonta*, (Arles, giugno) 1888, olio su tela, 64 x 80,3 cm, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.
278. VINCENT VAN GOGH, *Il ponte di Langois ad Arles*, (e dettaglio), (Arles, aprile), 1888, olio su tela, 60 x 65 cm, collezione privata.
279. FRANCESCO PAOLO MICHETTI, *La processione del Corpus Domini a Chieti*, 1876-1877, olio su tela, 100 x 220 cm, collezione privata. [immagine senza cornice].
280. FRANCESCO PAOLO MICHETTI, *La processione del Corpus Domini a Chieti*, 1876-1877, olio su tela, 100 x 220 cm, collezione privata. [immagine con cornice originale].
281. FRANCESCO PAOLO MICHETTI, *La Sposa Novella*, 1880, pastello su carta, 67 x 46 cm, Museo Nazionale di San Martino, Napoli.
282. FRANCESCO PAOLO MICHETTI, *Ritratto dell'ing. Sciucca*, 1883, pastello su carta, 64 x 50 cm, Museo d'arte «Costantino Bardella», Chieti.
283. FRANCESCO PAOLO MICHETTI, *Studio per La figlia di Jorio*, immagine apparsa in "Illustrazione Italiana", 11 settembre 1881, pp. 168-169, articolo di Luigi Chirtani.
284. PABLO PICASSO, *Natura morta con sedia impagliata*, 1912, olio, tela stampata, pastello e

corda, 29 x 37, Museo Picasso, Parigi.

285. PABLO PICASSO, *Les Femmes d'Alger (O. J.)*, 1907, olio su tela, 243,9 x 233,7 cm, The Museum of Modern Art, New York.
286. Restauro della tela di P. PICASSO, *Les Femmes d'Alger (O. J.)*, 1907, olio su tela, 243,9 x 233,7 cm, The Museum of Modern Art, New York. [Restauratore Michael Duffy, 2004].
287. Restauro della tela di P. PICASSO, *Les Femmes d'Alger (O. J.)*, 1907, olio su tela, 243,9 x 233,7 cm, The Museum of Modern Art, New York. [Restauratore Michael Duffy, 2004].
288. [a] PABLO PICASSO, *Pipa e spartito*, 1914, papier collé, olio e carboncino, 51,4 x 66,6 cm, The Museum of Fine Arts, Houston.
289. PABLO PICASSO, *Bicchieri e bottiglia di Bass*, 1914, papier collé, collezione privata.
290. RENÉ MAGRITTE, *L'evidenza eterna*, 1930, olio su 5 tela, 26 x 16, 22 x 28, 30 x 22, 26 x 20, 26x 16 cm, collezione privata.
291. RENÉ MAGRITTE, *La rappresentazione*, 1937, collezione privata.
292. SALVADOR DALÍ, *Coppia con la testa piena di nuvole*, 1936, olio su tela, uomo 92,5 x 69,5 cm, donna 82 x 62,5 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.
293. ROBERT DELAUNAY, *Finestre simultanee sulla città*, 1912, olio su tela, 40 x 46 cm con cornice, 39 x 33 senza cornice, Hamburger Kunsthalle, Amburgo.
294. ARTHUR SEGAL, *Strada Mediterranea*, 1924, olio su tela, 100 x 80 cm con cornice, collezione privata.
295. GIACOMO BALLA, *Linee forze del mare*, 1920, olio su tela, 70 x 100 cm, Museo Palazzo Ricci, Macerata.
296. PIET MONDRIAN, *Composition no. III (Composizione con rosso, blu, giallo e nero)*, 1929, olio su tela, 50 x 50,5 cm, collezione privata.
297. FRANCIS PICABIA, *Danza di Saint-Vitus*, 1920, Musée National d'Art Moderne, Paris.
298. MARCEL DUCHAMP, *Apparato scorrevole contenente un mulino ad acqua in metalli vicini*, 1913-1915, olio e vetro semicircolare, piombo, filo di piombo, 147 x 79 cm, Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.
299. MARCEL DUCHAMP, *La Sposa messa a nudo dai suoi Scapoli, anche o Il Grande Vetro*, 1915-1923, olio, vernice, foglio di piombo, filo di piombo e polvere su due lastre di vetro montate con alluminio, legno e cornici di acciaio, 272,5 x 175,8 cm, Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.
300. JACKSON POLLOCK, *Untitled (autoritratto)*, 1930-1933, olio su tela trattata a gesso,

trasporto su tavola di truciolato, 18,4 x 13,3 cm, The Pollock-Krasner Foundation, Icn, New York.

301. JACKSON POLLOCK, *Number 5*, 1948, olio, vernice e alluminio su pannello di truciolato, 243,8 x 121,9 cm, Collection David Geffen, Los Angeles, California.
302. JACKSON POLLOCK, *Number 34, 1949*, 1949, smalto su carta su masonite, 59,7 x 81,3 x 1,9 cm, Munson Williams Proctor Arts Institute, Museum of Art, Utica, New York.
303. JACKSON POLLOCK, *One: Number 31, 1950*, 1950, olio e vernice su tela non trattata, 269,5 x 530,8 cm, The Museum of Modern Art, New York.
304. MARK ROTHKO, *Untitled (Two Women at the Window)*, 1937 ca., olio su tela, 91,4 x 61 cm, National Gallery of Art, Washington.
305. MARK ROTHKO, *Untitled (Two Women at the Window)*, 1938-39, olio su pannello trattato a gesso, 30,2 x 21,1 cm, Collezione privata.
306. MARK ROTHKO, *Portrait*, 1939, olio su tela, 101,6 x 76,5 cm, Collezione Christopher Rothko.
307. MARK ROTHKO, *Untitled (Violet, Black, Orange, Yellow on White and Red)*, 1949, olio su tela, 207 x 167,6 cm, The Solomon R. Guggenheim, New York.
308. MARK ROTHKO, *No. 13 (White, Red on Yellow)*, 1958, olio su tela, 242,2 x 206,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.
309. *Rothko Chapel*, Houston, 1974. Foto di Hockey-Robertson.
310. MARK ROTHKO, *No. 9 (?)*, 1956, olio su tela, 162,5 x 147,5 cm, Robert Miller Gallery, New York.
311. [a, b, c, d] MARK ROTHKO, *N.° 14 (Browns over Dark)*, 1963, 1963, olio e acrilico su tela, 228,5 x 176 cm, Centre Pompidou, Parigi.
312. [a, b, c] PIET MONDRIAN, *Composizione in rosso, blu e bianco II*, 1937, olio su tela, 75 x 60,5 cm, Centre Pompidou, Parigi.
313. BARNETT NEWMAN, *Onement I*, 1948, olio e nastro su tela, 69,2 x 41,2 cm, Museum of Modern Art, New York.
314. VILLA MENAFOGLIO LITTA PANZA, Varese, 1994, foto di Giorgio Colombo, Milano.
315. RAFFAELLO SANZIO, *Madonna della Seggiola*, 1513-1514, tavola, diametro 71cm, cornice del 1698, 142 x 120 cm, Palazzo Pitti, Firenze.
316. *Jasper Johns* nel suo studio in Pearl Street, alla parete *FLAG E TARGET* del 1955. Foto di George Moffet.
317. JASPER JOHNS, *The green Target*, 1959, encausto e collage su tela, 25,4 x 25,4 cm,

Louisiana Museum of Modern Art.

318. JASPER JOHNS, *Usuyki*, 1977-78, encausto e collage su tela, 144,1 x 45,7 cm, Sammlung Kenneth e Judy Dayton collection.
319. JASPER JOHNS, *Usuyki*, 1977-78, encausto e collage su tre tele, 89,2 x 143,8 (con cornice), The Cleveland Museum of Art.
320. [a] JASPER JOHNS, *Dancers on a Plane*, 1979, olio su tela con oggetti, 197,8 x 162,6 cm, proprietà dell'artista.
321. JASPER JOHNS, *Dancers on a Plane*, 1980, olio e acrilico su tela con cornice di bronzo dipinto, 199 x 161,9 cm (con cornice), Tate Gallery, Londra.
322. JASPER JOHNS, *Istruzioni dell'artista per il corniciario*.
323. [a] JASPER JOHNS, *Portrait of viola*, 1962, olio su tela con oggetti, Gian Enzo Sperone Gallery.
324. [a] JASPER JOHNS, *Fool's House*, 1962, olio su tela con oggetti, 182,9 x 91,4 cm, Collezione Jean Christophe Castelli.
325. [a,b] JASPER JOHNS, *According to what*, 1964, olio su tela con oggetti (sei parti), 223,5 x 487,7 cm, [sportello chiuso], Collezione privata.
326. JASPER JOHNS, *Three Flags*, 1958, encausto su tela, 78,4 x 115,6 x 12,7 cm, Whitney Museum of American Art, New York.
327. *J. Pollock al lavoro*, fotografie di W. Zogbaum, 1947.
328. ROBERT RAUSCHENBERG, *Collection*, 1953-54, combine-painting, olio, carta, tela, giornale stampato, specchi, metallo, legno, tre pannelli di legno, 203,2 x 243,8 x 8,9 cm.
329. ROBERT RAUSCHENBERG, *N. Y. Bird Calls for Oyvind Fahlstrom*, 1965, serigrafia, inchiostro, carta, Plexiglas, colla, catena metallica, antenna, tubo di plastica, molla, asta da hockey, contenitore per pellicola, 236,2 x 208,3 x 27,9 cm.
330. ROBERT RAUSCHENBERG, *Trophy III*, 1961, assemblaggio, 244 x 167, collezione Panza di Biumo, Varese.
331. ROY LICHTENSTEIN, *Dittico per Eddie*, 1962, due pannelli olio su tela, 111'8 x 132,1 cm, collezione Michael Sonnabend, Parigi.
332. ROY LICHTENSTEIN, *Peanuts Butter Cup*, 1962, olio su tela, 30,5 x 30,5 cm. Sonnabend Collection, New York.
333. ROY LICHTENSTEIN, *Large Spool*, 1963, magna su tela, 172,7 x 142,2 cm, Sonnabend Collection, New York.

334. ROY LICHTENSTEIN, *Atelier di artista, medicazione del piede*, 1974, oli e magna su tela, 243,8 x 325,1 cm, collezione James e Gilda Gourlay, Londra.
335. ROY LICHTENSTEIN, *Interno con specchio al muro*, 1991, olio e magna su tela, 126 x 160 cm, collezione Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
336. ROY LICHTENSTEIN, *Studio per interno con pareti con specchi*, 1991, 66,4 x 83, 5 cm, collezione privata.
337. ROY LICHTENSTEIN, *Interno con stanza dei dipinti*, 1992, olio e magna su tela, 195,6 x 243,8 cm, collezione privata.
338. ROY LICHTENSTEIN, *Collage per La stanza Ovale*, 1992, 76,2 x 101,6 cm, collezione privata.
339. ROY LICHTENSTEIN, *Stretcher Frame Cross Bars III*, 1968, olio e magna su tela, 122 x 142 cm, collezione privata.
340. ROY LICHTENSTEIN, *Cornice con cunei*, 1968, olio e magna su tela, 91,4 x 91,4 cm, collezione privata.
341. ROY LICHTENSTEIN, *Stretcher Frame Revealed Beneath Painting of a Stretcher Frame*, 1973, 91 x 117 cm, collezione privata.
342. ROY LICHTENSTEIN, *Dipinti: natura morta e cornice munita di cunei*, 1983, olio e magna su tela, 162,6 x 228,6 cm, collezione privata.
343. ROY LICHTENSTEIN, *Lui*, 1964, grafite e tampone su carta, 53 x 40 cm, Saint Louis Art Museum.
344. ROY LICHTENSTEIN, *Nudes in Mirror*, 1994, olio e magna su tela, 254 x 213,4 cm, The Rush Family Collection, New York.
345. LUCIO FONTANA, *Attese*, 1961, smalto opaco su tela con cornice laccata, 73 x 89 x 6,5 cm, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino.
346. LUCIO FONTANA, *Concetto spaziale, Attese*, 1959, idropittura su tela, 118 x 88 cm, collezione privata.
347. LUCIO FONTANA, *Concetto spaziale, Attese*, 1959, idropittura su tela, 66 x 73,5 cm, Kunsthalle Kiel, Kiel.
348. RENÉ MAGRITTE, *Rappresentazione*, 1937, olio su tela, 48.5 x 44 cm, collezione privata, Londra.
349. SALVADOR DALÌ, *Coppia con la testa piena di nuvole*, 1936, olio su tavola, uomo 92.5 x 69.5 cm, donna 82 x 62.5 cm, Museum Boijmans van Beuningen
350. LUCIO FONTANA, *Concetto spaziale. I Quanta*, 1960, idropittura su tela, nove pezzi di formato diverso, 125 x 101 cm, Fondazione Lucio Fontana, Milano.

351. LUCIO FONTANA, *Concetto spaziale, Teatrino*, 1965, idropittura su tela e legno laccato, 178 x 192 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.
352. LUCIO FONTANA, *Concetto spaziale, Teatrino*, 1965, idropittura su tela e legno laccato, 175 x 178 cm, collezione privata.
353. LUCIO FONTANA, *Concetto spaziale, Teatrino*, 1965, idropittura su tela e legno laccato, 128,5 x 166,5 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.
354. PIERO MANZONI, *Achrome*, 1959, caolino e tela grinzata, 18 x 24 cm, collezione privata.
355. PIERO MANZONI, *Achrome*, 1961, peluche, 19 x 20 cm, collezione privata.
356. PIERO MANZONI, *Achrome*, 1962, panini e caolino, 18 x 28 cm, collezione privata.
357. PIERO MANZONI, *Achrome*, 1962, pacco in carta da imballo, 24 x 18 cm, Archivio Opera Piero Manzoni, Milano.
358. PIERO MANZONI, *Linea 15,78 cm*, settembre 1959, inchiostro su carta, tubo di cartone, collezione privata.
359. PIERO MANZONI, *Linea m 1140*, inchiostro su carta, metallo. Collezione privata.
360. PIERO MANZONI, *Merda d'artista*, 1961, scatoletta di latta e carta stampata, 4,8 x ø 6 cm, collezione privata.
361. PIERO MANZONI, *Corpo d'aria n.15*, scatola di legno, 42,5 x 12,3 x 4,5 contenente un palloncino in gomma, un bocchino e una base d'appoggio, Archivio Opera P. Manzoni, Milano.
362. PIERO MANZONI, *Uova scultura*, 1960, uovo riposto in una scatola di legno, Fondazione Calderaia, Vacciago di Ameno.
363. PIERO MANZONI, *Uovo*, 1960, uovo e impronta.
364. PIERO MANZONI, *Magisk Sockkel Nr.2, (Base Magica)*, 1961, legno, 30 x 30 x 30, Herning Kunstmuseum, Herning.
365. MARIO SCHIFANO, *Senza titolo (Biciclette)*, 1982, smalto su tela con cornice dipinta, 230 x 470 cm, collezione A.Colombo.
366. MARIO SCHIFANO, *Ritratto del critico (da giovane)*, 1984, acrilico su tela, 128 x 58 cm.
367. MARIO SCHIFANO, *Il parto numeroso della moglie del collezionista*, 1984, smalto e acrilico su tela con cornice dipinta, 235 x 375 cm, collezione privata.
368. MARIO SCHIFANO, *Campo di pane*, 1984.
369. MARIO SCHIFANO, *Ballerini*, 1982, smalto su tela con cornice dipinta, 260 x 400 cm,

courtesy Galleria Mazzoli.

370. MARIO SCHIFANO, *Senza titolo (Paesaggio)*, 1985 ca., smalto e acrilico su tela con cornice dipinta, 100 x 100, collezione privata.
371. MARIO SCHIFANO, *La nazione inghiottita*, 1990, smalto, acrilico e sabbia su tela con cornice dipinta, 200 x 300, collezione privata.
372. MARIO SCHIFANO, *Paesaggio TV*, 1970, aniline su tela emulsionata, 115 x 145 cm, courtesy Fondazione Marconi, Milano.
373. MARIO SCHIFANO, *True Love Number Four*, 1962, smalto su carta intelata, 160 x 140 cm, collezione privata.
- 374.[a] WALTER DE MARIA, *The Lightning Field*, 1977, 400 pali in acciaio inossidabile, 1,6 x 1 km, New Mexico.
375. DORIS BLOOM, WILLIAM KENTRIDGE, *Hearth*, 1995, disegno realizzato con calce, 130 x 70 cm, Walkerville, Sudafrica.
376. DORIS BLOOM, WILLIAM KENTRIDGE, *Gate*, 1995, disegno realizzato con il fuoco, 64 x 42 cm, Johannesburg, Sudafrica.
377. JANNIS KOUNELLIS, *Cavalli*, 1969, dodici cavalli, materiali vari, installazione avvenuta presso la Galleria L'Attico, Roma.
378. JANNIS KUONELLIS, *Senza titolo, 1989*, 1989, cinque pannelli di ferro con materiali vari, Galleria Donald Young, Chicago.
379. JANNIS KOUNELLIS, *Senza titolo*, 1989, pannello di ferro (200 x 190 cm), due quarti di carne appesi a tubi metallici, una lampada a petrolio accesa sospesa a una sottile asta metallica.
380. JANNIS KOUNELLIS, *Senza titolo*, 1989, due pannelli di ferro (200 x 407 cm) con due lampade a petrolio sospesa a due sottili aste metalliche.
381. JANNIS KOUNELLIS, *Senza titolo*, 1990, pannello di ferro, giacca, sbarra metallica, secchio metallico con cappello sospeso a una sottile asta metallica.
382. MICHELANGELO POSTOLETTO, *Divisione e moltiplicazione dello specchio*, 1975-78, cornice e specchio due elementi, 120 x 80 cm ciascuno, The Menil Collection, Houston.
383. MICHELANGELO PISTOLETTO, *L'architettura dello specchio*, 1990, cornice dorata e specchio in quattro elementi, 380 x 200 cm ciascuno, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Torino.
384. GIULIO PAOLINI, *Senza titolo*, 1997.
385. GIULIO PAOLINI, *Collezione privata*, (particolare) 1998, Neue Galere, Graz.

386. SANDRO CHIA, *Ecce homo pittore*, 1995, olio su tela, 140 x 82,5 x 13 cm.
387. MIMMO PALADINO, *Tana EN.DE.RE*, 1989, olio su tavola, 53,5 x 42 x 7 cm.
388. MIMMO PALADINO, *Carro melanconico*, 1984.
389. MARCEL DUCHAMP, *Ruota di bicicletta*, 1913, *ready-made*: ruota di bicicletta (Ø 64,8 cm), montata su sgabello, h. 60,2 cm, collezione Arturo Schwarz, Milano.
390. ROBERT RAUSCHENBER, *Oracle*, 1962-65, assemblaggio con cinque oggetti metallici: tubo di ventilazione, sportello di un automobile, scrivania metallica, scala, finestra di legno con tubo di ventilazione su ruote.
391. ROBERT RAUSCHENBER, *Gift for Apollo*, 1959, *combine-painting*, 111.1 x 74,9 cm.
392. Confronto tra un dettaglio di *Oracle* di R. Rauschenberg (sinistra), *Carro melanconico* di M. Paladino (centro), *Gift for Apollo* di R. Rauschenberg (destra).
393. PABLO PICASSO, *Figure*, 16 marzo 1930, olio e carbone su compensato, (anta dell'armadio), 70,5 x 56 cm.
394. SERGIO VACCHI, *Il dubbio di Venere*, 1982, olio su porta di legno, 220 x 112 cm.
395. SERGIO VACCHI, *Figli dei fiori - Decima porta iniziatica*, 1983, olio su porta di legno, 202,5 x 92,5 cm.
396. FRANCIS BACON, porta dello studio a Reece Mews, visione esterna e interna della porta.
397. MARCEL DUCHAMP, *Etant donnés: 1. la chute d'eau, 2. le gaz d'éclairage*, 1946-1966, assemblaggio di materiali vari: vecchia porta di legno, mattoni, velluto, legno, cuoio teso su struttura in metallo, vetro, plexiglas, linoleum, cotone, luci elettriche, lampada a gas, motore, ecc., 242,5 x 177,8 x 124, 5 cm, Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.
398. ANTONI TÀPIES, *Tabula rasa (Porta grisa)*, 1958, cementite su tela, 196 x 129 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.
399. TANO FESTA, *La città di Genova*, 1961, smalto, carta e colla su pannello di legno, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.
400. MIMMO PALADINO, *VINCItore/Tutta la musica del bosco/Qui davanti/Passaggio di segreti*, 1982, olio su tela, legno, 120 x 80 cm.
401. VLADIMIR BARANOV-ROSIN, "*Counter relief*", 1913, assemblaggio in legno dipinto, 131, 46 cm, collezione privata.
402. MAN RAY, "*De quoi écrire un poème*", 1923, assemblaggio : cornice in legno, carta piegata, piuma, 40,8 x 30 x 6 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre G. Pompidou, Parigi.

403. KURT SCHWITTERS, *Merzbild Rossfett*, 1919, assemblaggio, 20,4 x 17,4 cm, collezione privata.
404. ROBERT RAUSCHENBERG, *Pilgrim*, (combine-painting), 1960, Museum Folkswagen, Essen.
405. JASPER JOHNS, *Good Time Charley*, 1961.
406. [a] NICOLA DE MARIA, *Regno dei fiori. Universo senza bombe*, 2004, olio su tela, 327 x 536 cm.
407. NICOLA DE MARIA, *Regno dei fiori. Universo senza bombe*, (particolare), 2004, olio su tela, 327 x 536 cm.
408. MARK ROTHKO, *N.° 14 (Browns over Dark)*, 1963, (particolare), 1963, olio e acrilico su tela, 228,5 x 176 cm, Centre Pompidou, Parigi.
409. PIET MONDRIAN, *Composizione in rosso, blu e bianco II*, (particolare), 1937, olio su tela, 75 x 60,5 cm, Centre Pompidou, Parigi.
410. FRANCESCO CLEMENTE, *Le pazienze*, 1975, 7 pubblicazioni a dispense cornici e fotografie, 50 x 50 cm, collezione privata.
411. FRANCESCO CLEMENTE, *Story of my country I*, (particolare), - diciotto elementi-1990, china e gouache su carta Orissa, 23 x 46 ciascuna, collezione privata.
412. [a] ENZO CUCCHI, *Costume interiore*, tre ambienti di forma cilindrica ognuno di 4 x 4 h m, all'interno dei cilindri sculture in polistirolo dipinte con applicazioni e tre quadri. [veduta frontale] & [veduta laterale].
413. ENZO CUCCHI, *Costume interiore*, (particolare), primo cilindro, tre quadri con cornice in legno.
414. ENZO CUCCHI, *Le case vanno indietro*, 1979-1980, olio su tela con ceramica, 200 x 150 cm, collezione Bruno Bischoffberg, Zurigo, [versione a destra con applicazione in ceramica e a sinistra senza applicazione in ceramica].
415. MICHELANGELO PISTOLETTO, *Twenty-two Less Two*, 2009, specchi, legno, 22 elementi, 243 x 178 cm.
416. SANDRO CHIA, veduta delle opere dell'artista esposte alla Biennale 53° di Venezia del 2009.
417. SANDRO CHIA, *Guardinga*, 2009, olio sul tela, 180 x 165 cm.
418. SANDRO CHIA, *Ricordo di un viaggio*, 2009, olio sul tela, 180 x 170 cm.
419. SANDRO CHIA, *Osservando la battaglia*, 2009, olio sul tela, 191 x 190 cm.
420. SANDRO CHIA, *Agguato*, 2009, olio sul tela, 203 x 150 cm.

421. MARIO SCHIFANO, *Ritratto del critico (da giovane)*, 1984, acrilico su tela, 128 x 58 cm.
422. ANDRÉ MASSON, *Nous dans un souterrain*, 1927 ca., olio su tela, 35 x 58 cm.
423. FERNAND LÉGER, *Senza titolo*, 1950, tempera, 44 x 32 cm.
424. MAN RAY, *Omaggio a Pio Monti*, 1973, 14 x 13 cm.
425. ANTONI TÀPIES, *Matière eparse*, 1970, 94 x 60 cm.
426. ALBERTO BURRI, *Senza titolo*, 1952, 86 x 65 cm.
427. SALVO, *Senza titolo*, 1981-82, 13 x 10 cm.
428. Visione di una parete della raccolta di uno dei due collezionisti.
429. MIMMO PALADINO, *Della architettura*, 2008.
430. MIMMO PALADINO, *Senza titolo*.
431. MIMMO PALADINO, *Senza titolo*, 1991, acquarello, 31 x 41 cm.
432. Herbert Szusich tra le sue cornici, Innsbruck.
433. HEBERT SZUSICH, *Cornice*, 1985.
434. HEBERT SZUSICH, *Dialog 10/2*, 1994, 80 x 70 cm, profondità 17 cm, peso 9,5 kg, lamiera d'acciaio.
435. HEBERT SZUSICH, *Cornice*, [visione frontale e laterale dal basso]1993, 88 x 77 cm, profondità 26 cm, peso 13 kg, legno policromo.
436. HEBERT SZUSICH, *Ort und Raum*, 1988, 70,5 x 57 cm, profondità 13 cm, peso 11kg, plexiglas placcato.
437. ROBERT ZEPPEL-SPERLS, [dipinto]; HEBERT SZUSICH, [cornice], 2004.
438. ROBERT ZEPPEL-SPERLS, [dipinto]; HEBERT SZUSICH, [cornice], 2004.
439. ROBERT ZEPPEL-SPERLS, [dipinto]; HEBERT SZUSICH, [cornice], 2004.

La gratitudine è la memoria del cuore.

Jean-Baptiste Massieu

GRAZIE A ...

È importante per me ricordare tutti gli aiuti che mi hanno consentito di iniziare e concludere la ricerca. Voglio di seguito elencare in ordine alfabetico tutte le gallerie, i musei e le librerie che mi hanno fornito informazioni, cataloghi e immagini necessarie soprattutto per la creazione della documentazione iconografica della ricerca.

Però, voglio in modo specifico ringraziare la mia famiglia che mi è stata sempre vicina soprattutto durante i momenti di sconforto. Grazie infinite a mio padre che mi ha materialmente sostenuto sempre e in special modo in questi ultimi tre anni e grazie infinite a mia sorella Teresa che ha sempre trovato tempo per leggere e correggere il mio lavoro da refusi ed errori di forma.

Grazie a tutti per tutto!

Si ringrazia per la cortesia e la disponibilità:

ENGEMA

Galleria d'Arte Contemporanea
Via N. Bruni Grimaldi, 95
Nocera Inferiore – Salerno

GALLERIA CARLO VIRGILO

Carlo Virgilio
Via Lupa, 10
Roma

GALLERIA COMUNALE D'ARTE CONTEMPORANEA DI ROMA

Via Crispi, 24
Roma

GALLERIA D'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA DI BERGAMO

Via San Tomaso, 53
Bergamo

GALLERIA DE CRESCENZO & VIESTI

di Stefano De Crescenzo
Via del Corso, 42
Roma

GALLERIA IL SEGNO

Via Capo le Case, 3
Roma

GALLERIA ODDI BAGLIONI

di Emanuela Oddi Baglioni
Via Monterone, 2
Via Gregoriana, 34
Roma

GALLERIA POGGIALI E FORCONI
Via della Scala, 35a
Firenze www.poggialieforconi.it

IN ARCO
Galleria d'arte Contemporanea
Piazza Vittorio Veneto, 1-3
Torino

LIBRERIA SPADA FIRENZE
di Domenico Vincenzo Iacono
Via della Spada, 19-21/r
Firenze

MUSEO STORICO DELLA LIBERAZIONE-CARTE SEGRETE
Via Tasso, 145
Roma

Inoltre, tengo a ringraziare per le consulenze e tutte le informazioni fornitemi:

la **Dott.ssa Elena Giovannini**, germanista presso la Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Bologna,

il **Prof. Hussein Mohamed Samy**, insegnante di lingua araba presso l'Università di Roma "Tor Vergata",

la **Dott.ssa Catrin Rigefalk** responsabile dell'ufficio informazione del Riksantikvarieämbetet, l'Archivio topografico di Stoccolma,

la **Dott.ssa Cristina Minelli** dell'ufficio stampa della Galleria Civica del Comune di Modena,

la **Dott.ssa Lauren Mahony**, assistente amministrativo del Dipartimento di Pittura e Scultura de The Museum of Modern Art di New York,

la **Dott.ssa Stefanie Scharpf**, responsabile dell'ufficio relazioni della Spaten-Franziskaner-Löwenbräu-Gruppe di Monaco,

il **Dott. Arnold Busck** dello Statens Museum for Kunst di Danimarca.

Un grazie speciale lo rivolgo al **Prof. Achille Bonito Oliva** per la sua disponibilità e cortesia e soprattutto per aver dimostrato un rispettoso interesse alla mia ricerca fin dal nostro primo incontro.