

Sonderdruck aus

# Der Künstler über sich in seinem Werk

Herausgegeben von  
Matthias Winner

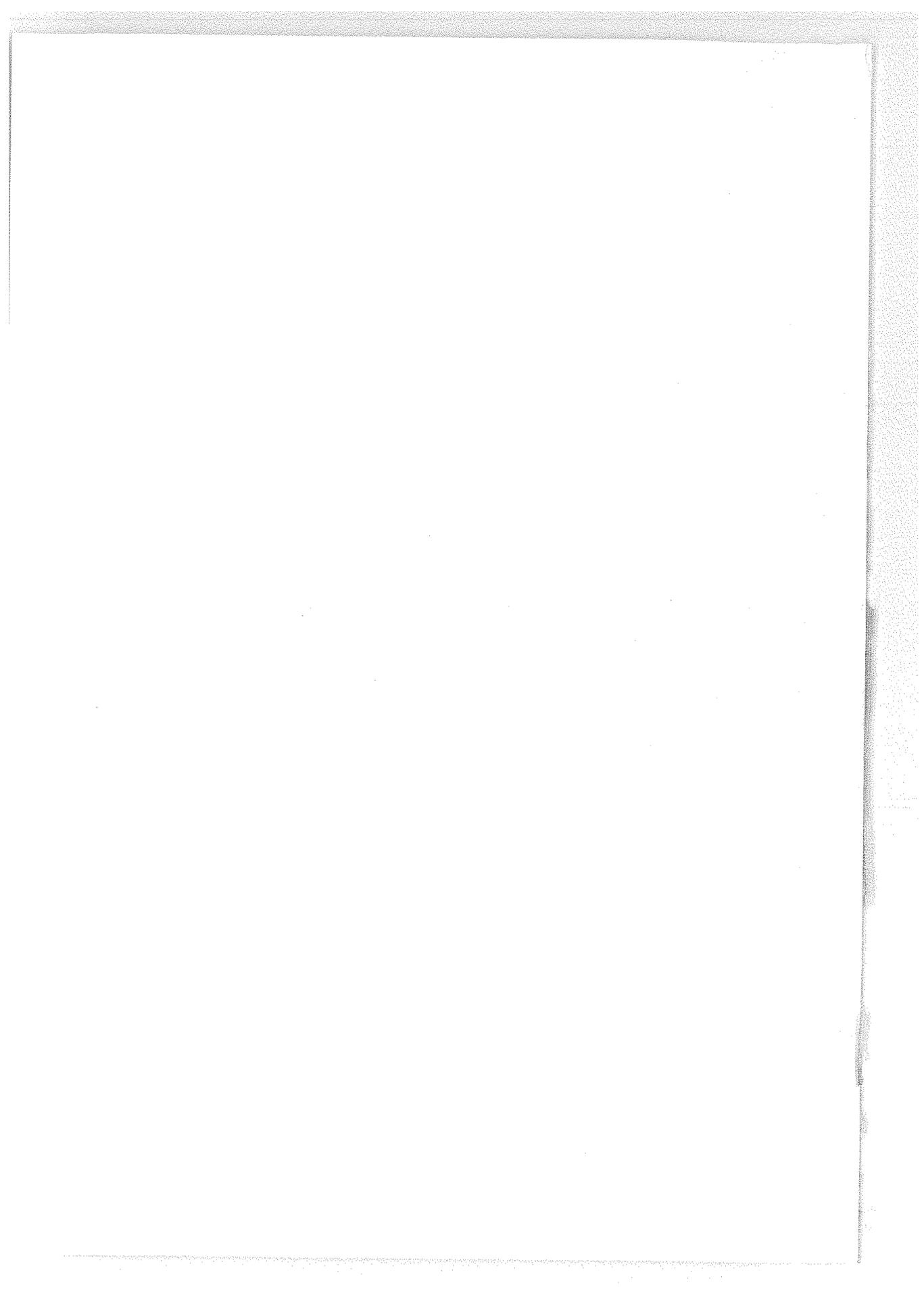
---

© VCH Verlagsgesellschaft mbH, 1992



---

Acta humaniora



# Nomi in cornice

*Victor I. Stoichita*

„Dirvi ch'io sia, saria parlare indarno:  
Ché il nome mio ancor molto non suona.“<sup>1</sup>

Così Dante, nel XIV Canto del *Purgatorio*, rispondendo alla reiterata interpellazione di svelare la sua identità.

Se il suo nome „ancor non suona“, la ragione è duplice: unico essere vivente nel mondo delle ombre, unica presenza terrena nel catalogo drammatico dei nomi celebri della storia, Dante è a-nonimo nella misura in cui vive e nella misura in cui le sue gesta non hanno ancora raggiunto la „notorietà“.

L'autore, portatore di un nome – certamente – come tutti gli esseri umani (questo nome lo troviamo scritto/stampato sulla copertina del libro chiamato *Divina Commedia*), si sottopone, nel verso appena citato, espressamente, a un interdetto. L'interdetto non fa però che ritardare (e preparare) l'epifania del nome, che avviene in una scena cruciale: nell'attimo in cui Virgilio, sparisce senza ritorno e sorge colei che ormai guiderà il poeta nel suo cammino. E in questa frattura e in questo vortice del XXX Canto del *Purgatorio* che emerge il Nome, concesso dall'ombra di Beatrice:

„Dante, perchè Virgilio se ne vada,  
Non pianger anco, non piangere ancora.“<sup>2</sup>

Essenziale qui – come l'autore/Dante fa subito notare – („Quando mi volsi al suon del nome mio, / Che di necessità qui si registra ...“<sup>3</sup>), è che l'esplosione nominale si produce su due livelli che scivolano uno sull'altro: quello della trascrizione di un nome, familiare al lettore già prima dell'apertura del libro (il „Dante“ che si trova sulla copertina della *Commedia*) e quello della sua registrazione nel campo della finzione. Una registrazione alla quale l'io del narratore si vede (o si dice) esser costretto da una forza superiore, che infrange la legge iniziale dell'interdetto ed impone, simultaneamente, la messa in scena della

1 Dante, *La Divina Commedia, Purgatorio*, XIV, 19–21.

2 *Ibidem*, XXX, 55–56.

3 *Ibidem*, XXX, 62–63.

Firma e della sua venuta alla luce (nel testo).<sup>4</sup> Nello spazio bianco dove Virgilio („dolcissimo padre“) scompare, Dante nasce al suo proprio nome, che riceve dalle labbra dell'amata e può – finalmente – trascrivere (ed iscrivere) fra i nomi illustri dell'Eternità, in un testo che ripete (o emula) la creazione del Mondo.<sup>5</sup>

La tensione a cui è sottoposta, nella *Divina Commedia*, la messinscena nominale è esemplare per tutto l'arco di problemi concernenti la presenza del nome di un'autore nell'opera da lui creata. In linea di principio, il nome dell'autore – e la sua firma – è un elemento di „paratesto“.<sup>6</sup> Questo si aggiunge, una volta che il testo (sia esso scrittura, pittura, o musica) sia considerato perfetto. E una sigla del „finito“ e un marchio – giuridico/commerciale – d'autenticità.<sup>7</sup>

L'esistenza, o meno, del nome dell'autore non aggiunge tuttavia e non toglie (in linea di principio) nulla né al valore intrinseco dell'opera né al suo messaggio.

Lo scivolare della firma dallo spazio paratestuale al campo intertestuale è un fenomeno – e l'esempio dato di Dante lo ha forse dimostrato – troppo complesso (e troppo adoperato) per non esser degno di un avvicinamento più attento.

Quello che mi propongo di fare nelle pagine seguenti, è affrontare alcuni degli aspetti della messinscena del nome d'autore nella pittura del Cinque e Seicento. Quest'arco di tempo, che assiste alla nascita della moderna nozione di „arte“ e di „artista“, può essere visto anche come il periodo in cui si cristallizza un rapporto, niente affatto privo di problemi, fra il creatore e la sua opera. Visto relativamente al problema della firma, questo rapporto ha bisogno, prima di tutto, di una messa a punto di principio. In pittura (a differenza di quello che accade nel campo letterario) la firma e l'immagine appartengono a due differenti sistemi segnifici.<sup>8</sup>

4 *Ibidem*, XXX, 50.

5 Si vedano a questo proposito le considerazioni di R. Sabry, *Quand le texte parle son paratexte*, *Poétique* 69, 1987, pp. 83–99 (soprattutto, pp. 88–89), che riprendo qui puntualmente. Per il nome dell'autore nel Medioevo, essenziale ancora l'excursus dedicatogli da E.R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Berna–Monaco di Baviera<sup>3</sup>1961, pp. 503–505. Una sintesi del problema della firma nelle arti figurative dello stesso periodo è quella di P.C. Claussen, „Künstlerinschriften“, *Catalogo della Mostra Ornamenta Ecclesiae*, Colonia 1985, vol. I, sezione B. Dello stesso autore vedasi ora il suo contributo in questo stesso volume.

6 Per la nozione di „paratesto“, vedi G. Genette, *Seuils*, Paris 1987.

7 Il cristallizzarsi della firma d'autore come nozione giuridica è però un fenomeno tardo, riconducibile al Seicento. Si veda: A. Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris 1985.

8 Per le firme di pittori vedi il numero dedicato al problema dalla *Revue de l'Art* 26, 1974, e specialmente il contributo di J.-C. Lebensztejn/C. Gandelman, *The Semiotics of Signatures in Painting: A Peircian Analysis*, *American Journal of Semiotics* 3 (1985), 73–108; C. Sala, *La signature à la lettre et au figuré*, *Poétique* 69, 1987, pp. 119–127. Non ho potuto prendere in considerazione l'interessante articolo di Omar Calabrese e Betty Gigante, *La signature du peintre*,

L'interstualizzazione del nome d'autore può avvenire solo in uno spazio che permetta un'integrazione del testo scritto nel testo pittorico. La sua difficoltà non va cercata solo nel problema „come fare del paratesto un elemento del testo?“, ma anche nella domanda „come fare pittura con la scrittura?“

Concentrerò in quello che segue la mia attenzione su un unico aspetto – fra i molti altri – dell'integrazione del nome d'autore: sul dialogo fra l'origine paratestuale e la funzione intertestuale della firma integrata.

La maniera tradizionale di firmare, in auge (con eccezioni, certo) fino all'inizio del Cinquecento, si sottrae perentoriamente a tutte le difficoltà a cui ho appena accennato. Lo spazio prediletto della firma è uno spazio di frontiera: la cornice (Fig. 1) o (e il passo è evidente) il davanzale del quadro (Fig. 2).<sup>9</sup> Lo scritto concerne l'immagine e svela il nome del creatore, ma non si trova nell'immagine. Lo spazio scritto si definisce come un confine tra il mondo della finzione e quello della vita e, nello stesso tempo, come una possibile soluzione di saldatura fra i due.

Gli esempi di firme integrate risentono già di una maggiore complessità. Due esempi celebri: gli „Arnolfini“ di Jan van Eyck (Fig. 3) e la „Madonna di Brera“ di Giovanni Bellini (Fig. 5). Un'osservazione si impone: in entrambi i casi la messinscena del nome dell'autore implica uno scivolamento nello spazio interno dell'immagine. La funzione paratestuale della firma viene sostituita da una funzione intertestuale. Questi due nomi – quello di van Eyck e quello di Bellini – firmano, sì, i quadri, ma lo fanno solo per riflesso. Il nome endotopico ci dice, nel caso di van Eyck, che costui „è stato là“ (*fuit hic*). Accompagnata dalla data dell'evento, la firma, col suo tracciato notariale, è – prima di proporsi come marchio dell'autografia dell'oggetto „quadro“ – un segno apposto dal „testimone Johannes de Eyck“ sull'atto di matrimonio di Giovanni Arnolfini con Giovanna Cenami. Si tratta dunque, in primo luogo, di una firma di un testimone e solo nel secondo di una firma d'autore, così come il celebre specchio convesso sottostante (Fig. 4) non ci rimanda l'immagine del pittore al cavalletto, ma la prova della sua fattuale presenza alla cerimonia.<sup>10</sup>

*La part de Poecil* 5, 1989, pp. 27–43, uscito quando questo testo si trovava già in forma definitiva.

9 Vedi: A.-M. Lecocq, *Cadre et rebord*, *Revue de l'Art* 26, 1974, pp. 15–20. Per una discussione più dettagliata circa la maniera di firmare degli artisti qui citati, vedi (per van Eyck) R.W. Scheller, *Als ich can*, *Oud Holland* 83, 1968, pp. 135–139; G. Künstler, *Jan van Eycks Wahlwort „als ich can“ und das Flügelaltärchen in Dresden*, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 25, 1972, pp. 107–127 e (per Bellini), H. Belting, *Giovanni Bellini Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*, Franconforte sul Meno 1985 (specialmente p. 28 e sgg.).

10 Gli Arnolfini di van Eyck (ed il problema della firma ivi implicato) godono di un'abbondante bibliografia. Per opinioni differenti dalla nostra, si veda, ultimamente: R. Baldwin, *The Mirror in Jan van Eyck's Arnolfini Wedding*, *Oud Holland* 98, 1984, pp. 57–75 e A.-M. Lecocq, *Le passage de Jean van Eyck, ou les Arnolfini encore une fois*, *Le Promeneur* L, 1986, pp. 15–18.

Nella „*Madonna*“ belliniana (Fig. 5) (e siamo con ciò agli albori del Cinquecento), la firma è apposta sul piedestallo di una statua antica andata perduta (Fig. 6). L'iscrizione in lettere cubitali romane (nome e data) è da leggere come un elemento di un mondo ormai inesorabilmente trascorso, come un relitto dell'*antiquitas* nel paesaggio che fa da sfondo alla *Madonna*.

Ma può veramente essere „antica“ un'iscrizione risalente all'anno 1510? O si tratta solo di un segno – il che sembra molto più probabile – che sta ad indicare che l'anno 1510 è, nell'opera di *Ioannes Bellinus*, e attraverso quest'opera, degno di esser subordinato all'aura di prestigio propria all'*antiquitas*? Ed, infine, un'ultima domanda: in che rapporto si trova il testo scritto con l'immagine dipinta nel suo complesso?

Questa firma, che ha abbandonato la cornice per proiettarsi nel quadro, si fissa sullo zoccolo di una statua assente. In linea di principio, il piedestallo è, di fronte alla statua, ciò che la cornice è di fronte al quadro: uno spazio di raccordo, un confine, un paratesto.<sup>11</sup> Nel quadro belliniano, la firma entra a far parte dell'immagine, ma lo fa attraverso la tematizzazione della sua origine paratestuale. Lo zoccolo, con la sua fine modanatura, ripete il profilo rettangolare del quadro stesso, incornicia la firma, pur ostentandola come „paratesto“ della statua. Questa statua invisibile non può essere che il simulacro di Bellini stesso. La firma e la data occupano il piedestallo di un monumento perduto oppure ancora da inalzare. Al posto della statua, la scimmia: rimando colto ed ironico alla metafora dell'artista come *simmia naturae*.<sup>12</sup>

Alla stessa stregua dell'esempio di van Eyck appena citato (Figg. 3, 4), ma anche diversamente da questo, il „nome“ endotopico gioca con l'„immagine“ dell'autore<sup>13</sup>: immagine speculare là, allusione anticheggiante qua.

Un'inconfondibile passo in avanti nella ricerca vertente sulle motivazioni e sulle modalità della firma integrata si può fare avvicinando l'opera di Dürer. Data la sua complessità, tuttavia, si impone una certa selezione.<sup>14</sup>

Nel ciclo di silografie che illustra la vita della Vergine, Dürer introduce il suo nome sotto specie di monogramma iscritto su di una *tabula* (Figg. 7–10). La *tabula* viene rappresentata come oggetto concreto e il suo posto può variare.

11 Per il problema del rapporto tra cornice e quadro, si veda, ultimamente, il numero dedicatogli dalla *Revue de l'Art*, 1988 (con bibliografia esauriente a cura di J. Foucart et Fr. Edeline/J.-M. Klingenberg/Ph. Minguet (= Groupe M), *Sémiotique et rhétorique du cadre, La part de l'oeil* 5, 1989, pp. 115–131. Per piedestallo, cornice e problemi collegati, vedi: *Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 17/18, 1986.

12 Cf. H.W. Janson, *Apes and Apes Lore in the Middle Ages and in the Renaissance* (Studies of the Warburg Institute, vol. 20), Londra 1952, specialmente pp. 287–352.

13 Da notare che la tradizione riguardante il più antico autoritratto integrato (quello di Phidias „in clipeo Minervae“) ci parla anche dell'esistenza della firma sul piedestallo della statua (cf. Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXVI, 18 e Plutarco, *Vite parallele*, Pericle, p. 31).

14 Vedasi in questo stesso volume il contributo di Ph. Fehl.

Nell'„Annunciazione“ (Fig. 7), essa si trova sull'intelaiatura, e questa si confonde con i limiti dell'immagine. La sua presenza su questa soglia è conforme all'origine e alla funzione liminare della firma. Questa è, ciononostante, recata ed incorniciata da un oggetto figurato, che si trova sul limitare, sì, ma già dentro l'immagine. Il gioco è complesso e comporta una serie di incastonature. L'evento dell'Annunciazione ha luogo in un ambiente reso visibile allo spettatore grazie al vano di una finestra. L'intelaiatura fa da raccordo fra il formato rettangolare della pagina e l'ambiente della storia. Nell'ultimo piano, un'altra finestra si apre sul paesaggio, dove, fra le nuvole, sorge Dio Padre.

A questo tipo di incastonature ne corrisponde, ad un altro livello discorsivo, un secondo: in seno all'immagine (ma ancora sul suo limitare), la *tabula*. La sua presentazione (Fig. 8) avviene nella parte riservata alla scrittura (i libri sovrastanti), ma si avvale anche del contatto fra *tabula* e „cornice“ della rappresentazione nel suo insieme. Infine, all'interno della *tabula*, il monogramma düreriano si propone, anch'esso come il risultato dell'incastarsi di due lettere (la D nell'A), così come – ma è forse un mero caso, l'immagine era capace di incastonare se stessa.

Quando la tavoletta del nome penetra nello spazio vero e proprio dell'immagine (Fig. 9), lo scavalco della soglia estetica è visto spesso come un'infrazione. Nella „Vistazione“ un cucciolo si corruccia, irritato, probabilmente, dalla presenza di questo corpo estraneo, come se fosse un meteorite caduto dall'altro mondo (Fig. 10).

Le intenzioni di Dürer divengono più chiare quando si ci avvicina alla sua opera pittorica.<sup>15</sup> Nell'„Adorazione della Trinità“ (1511, Fig. 11), il pittore penetra egli stesso nel campo dell'immagine devozionale, presentandosi come il suo autore, senza peraltro dimenticare di far risaltare la differenza di livello: la scena principale si svolge nei cieli, il pittore appare nell'angolo destro, i piedi sul suolo (Fig. 12). Egli ci presenta l'opera dal suo interno attraverso un'iscrizione (ALBERTUS DURER / NORICUS FACIE / BAT. ANNO A. VIR / GINIS PARTU. [1511]).

Rispetto alle esperienze di autotematizzazione già citate (firma + immagine speculare [Figg. 3, 4], firma + statua assente [Figg. 5, 6]), quella di Dürer è più ardita, più complessa e – credo – più fondata retoricamente. Il pittore non fa che trasporre in termini di pittura una figura reto-poetica di lunga tradizione: la metalepsi. Questa è, fra altro, il giro della frase attraverso il quale un poeta o uno scrittore è presentato o si presenta come autore dei fatti che vengono raccontati.<sup>16</sup> È significativo in questo contesto che Dürer avvicini questo tropo per la prima

15 Vedi, fra altro, J. Bialostocki, *Begegnungen mit dem Ich in der Kunst, Artibus et Historiae* 1/2, 1980, pp. 25–45 (specialmente, p. 31 sgg).

16 Quintiliano, *De Institutione Oratoria* 8, VI, p. 37. Vedasi anche G. Genette, *Figures III*, Paris 1972, p. 135 e 243 sgg.

volta in compagnia di un poeta-umanista. Nel „*Martirio dei 10000 cristiani*“ (1508, Fig. 13), nel vortice del massacro, due visitatori: l'artista stesso ed un suo amico, il poeta Conrad Celtis (Fig. 14).<sup>17</sup> Il pittore porta una piccola bandiera recante la sua firma (*Iste / faciebat anno Domini 1508 / Albertus Durer alemanus*).

*Liste* (questo), separato dal resto dell'iscrizione dal bastone della piccola bandiera, ci indica l'opera: è Dürer colui che ha fatto „questo“.<sup>18</sup>

Ritornando ora all'„*Adorazione della Trinità*“ ed avvicinando la doppia presenza dell'autore nel quadro (sotto specie di immagine, sotto specie di nome) e il suo rapporto raddoppiato con l'opera nel suo insieme, ci troviamo di fronte a una rete di rinvii e di allusioni che meritano di essere messi in luce. Prima di tutto, è necessario osservare che nella scritta la parola-chiave – *Iste*, „questo“ – presente nel „*Martirio dei 10000*“, qui non c'è più. *Liste* è rimpiazzato dal gesto del pittore: questi indica la *tabula*, ma ci presenta la „tavola“. La *tabula* si propone dunque qui come una sineddoche (*pars pro toto*) e come un'omofonia della „tavola“. Non a caso il campo rettangolare che è incorniciato e reca la scritta finisce con una seconda firma: con il noto monogramma incastonato.

„*L'Adorazione della Trinità*“ è firmata dalla *tabula* e questa riduzione scritta del quadro è firmata, a sua volta, dal monogramma. Il quadro è così allusivamente presente a se stesso e coinvolge nell'atto stesso della presentazione il nome e il simulacro del suo artefice.<sup>19</sup>

17 Per il rapporto fra pittore ed poeta, si vedano: E. Panofsky, Conrad Celtes and Kunz von der Rosen: Two Problems in Portrait Identification, *Art Bull* 24, 1942, pp. 39–54 e D. Wuttke, Dürer und Celtis: Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus: „Jahrhundertfeier als Symbolische Form“, *Journal of Mediaeval and Renaissance Studies* 10, 1980, pp. 73–129.

18 Vedi: P. Bonafoux, *Les peintres et l'autoportrait*, Parigi–Ginevra 1985, p. 34 e recentemente, L. Marin, Topiques et figures de l'énonciation, *La part de l'oeil* 5, 1989, pp. 141–153. Da notare però l'inavvertenza grammaticale: l'opera – *opus* – avrebbe dovuto essere indicata con un *istud*, la tavola – *tabula* – con un *istam*.

Nel quadro della discussione che ha fatto seguito alla lettura del presente intervento, Mathias Winner osservò l'importanza del gesto di Celtis: questo mostra (e „racconta“) l'evento. Dürer „ascolta“ e lo rende „quadro“.

19 Una presa in considerazione della preistoria del quadro può essere in questo contesto molto eloquente. Come ci viene documentato dallo schizzo di Chantilly (F. Winkler, *Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte*, IV, Leipzig 1928, Nr. 445) e dalla cornice conservata al Museo Nazionale Germanico di Norimberga, il formato iniziale previsto per „*L'Adorazione della Trinità*“ era quello rettangolare. Il gioco tavola/*tabula* (che oggi, dopo lo smembramento e dopo l'intervento al quale è stata sottoposta l'opera va parzialmente perduto) trovava il suo vero senso solo nella forma iniziale. Che si tratti di una vera e propria „trovata“ di Dürer ci viene dimostrato anche dal fatto che la collocazione endotopica dell'autore e quella doppiamente endotopica della firma avvenne solo in un secondo momento della concezione. Nello schizzo di Chantilly non ve n'è traccia. Là, è sulla cornice che si trovano la data (1508) e la firma (il monogramma). Il passo più importante avvenne probabilmente quando si passò alla realizzazione della cornice. Questa (oggi a Norimberga) non reca più il nome dell'autore, ma quello del committente („*Mathes Landauer hat*

Il rapporto bivalente e paradossale fra *tabula* e „immagine“ è condotto da Dürer fino al limite di una contrapposizione dichiarata e programmatica. Questa avviene nella celebre incisione che presenta il ritratto di Erasmo da Rotterdam del 1526<sup>20</sup> (Fig. 15). Il saggio è presentato al suo scrittoio intento a scrivere. Fra l'effigiato e lo spettatore, sulla stessa frontiera della finzione, si trovano ammassati dei grossi tomi – le opere erasmiane. Sullo sfondo, una grande *tabula* reca una scritta complessa e la firma dell'artista. Quest'iscrizione ci dà, senza possibilità di equivoco, la chiave della rappresentazione. Si tratta in effetti dell'„Immagine di Erasmo da Rotterdam, delineata dalla sua viva effigie da Durer“. Il testo greco aggiunge che „meglio lo mostrano i suoi scritti“. Segue la data (1526) ed il monogramma.

Come negli esempi citati in precedenza, il monogramma firma uno spazio dove il nome dell'artista è già presente in toto (*Albertus Durerus*). L'immagine dell'autore è, però, assente. L'interesse di Dürer non verte qui sulla tematizzazione dell'istanza operante, ma sull'opposizione fra scrittura ed immagine. L'immagine di Erasmo occupa uno spazio intermedio fra la grande *tabula*, che gli fa di sfondo, e i tomi del primo piano. E un'immagine „delineata“, ci dice Dürer, parola con la quale ci viene indicata forse non solo la peculiarità del lavoro dell'incisore, ma anche una parentela fra foglio inciso e foglio scritto. Ma il vero tema della rappresentazione è il ridimensionare l'importanza dell'immagine rispetto alla scrittura. L'immagine di Erasmo è la „mala immagine“ (ci dice la *tabula*), l'immagine insufficiente. La buona, la vera immagine sono gli scritti di Erasmo. La *tabula* stessa, collocata secondo un effetto di „quadro in quadro“, è lo spazio di un conflitto (siamo all'epoca della Riforma) che verte sull'umiliazione (retorica) dell'Immagine rispetto alla Parola.<sup>21</sup>

\*

Che cosa rimane di tutto questo in un'opera che, più di cent'anni più tardi, riprende il dibattito e ricongiunge tutti i fili di una ricchissima tradizione?

entlich vollbracht das gotteshaus der szwelf brudersamt der Stiftung und dieser thafell nach christi geburd 1511 \* jor.“). È questo probabilmente il momento in cui avviene la proiezione endotopica dell'autore: se la cornice reca, all'esterno dell'immagine, il nome del suo „autore materiale“ (Mathes Landauer), lo spazio della presenza dell'„autore spirituale“ non può essere che all'interno dell'immagine.

20 Vedi, recentemente, la scheda di P.-K. Schuster nel Catalogo della Mostra *Luther und die Folgen für die Kunst* (Hamburgo 11. Novembre 1983 – 8 Gennaio 1984) a cura di W. Hofmann, Monaco di Baviera 1983, pp. 206–207.

21 Come ne attirò l'attenzione W. Kemp („Vorwort“ a S. Alpers, *Kunst als Beschreibung*, Colonia 1985, pp. 7–8), Erasmo stesso tratta del rapporto fra scrittura (latina, greca, ebraica) e pittura nel *Convivium Religiosum* (1522) (*Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, I-3, Amsterdam 1972, pp. 231–266) (specialmente pp. 233–234).

Alla domanda se Poussin (Fig. 16) abbia conosciuto o no l'incisione di Dürer non si potrà probabilmente mai rispondere con certezza assoluta. Mi preme però far notare che l'*Autoritratto* del 1650 ripropone il dialogo fra immagine e nome iscritto, facendone il centro della rappresentazione come tale.

La messinscena simbolica operata da Poussin è stata negli ultimi anni oggetto di studi che hanno attirato l'attenzione anche sulla complessità di questo dialogo.<sup>22</sup> La felice circostanza di disporre di una valida documentazione riguardante la genesi dell'*Autoritratto* (la corrispondenza tra Poussin e Chantelou) ci spiana ancor di più il cammino.

Poussin si rappresenta come pittore dotto (libro in mano, toga raffaellesca sulle spalle<sup>23</sup>) proiettandosi sul fondo dell'„arte“ (i quadri che si dispongono in profondità). Il più vicino di questi quadri (una tela rovesciata, o, forse, come Oskar Bätschmann e Matthias Winner hanno sostenuto<sup>24</sup> – una tela preparata ma ancora non dipinta) reca l'iscrizione. Il rapporto dell'effigiato con la „tavola del nome“ (così Bellori<sup>25</sup>) ci può essere chiarito dalla corrispondenza poussiniana. Scontento dello stato della ritrattistica contemporanea, egli, per rispondere alle sollecitazioni reiterate di Chantelou che voleva avere un suo ritratto, decide di realizzarlo lui stesso. Decide dunque di fare un „autoritratto“.<sup>26</sup> Questi è, polemicamente, non un'immagine qualsiasi, ma la stessa „viva effigie“.

Il contrasto fra „immagine delineata“ e „viva effigie“ emergeva già nella scritta programmatica di Dürer nel ritratto di Erasmo. Poussin sceglie una soluzione prettamente visuale. La sua „effigie“ non è un quadro, bensì un „fuori quadro“.<sup>27</sup> Il suo autoritratto lo rappresenta *ad vivum*, nell'aspettativa (forse) di colui che

22 Vedi: G. Kauffmann, *Poussin-Studien*, Berlino 1960, pp. 82–98; D. Posner, The Picture of Painting in Poussin's Self-Portrait. In: *Essays Presented to R. Wittkower*, Londra 1967, vol. II, pp. 200–203; O. Bätschmann, *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, Monaco di Baviera 1982, pp. 54–63; L. Marin, Variation sur un portrait absent: les autoportraits de Poussin, *Corps Ecrit* 5, 1983, pp. 87–107; M. Winner, Poussins Selbstbildnis im Louvre als kunsttheoretische Allegorie, *RömJbKg* 20, 1983, pp. 419–451. Vedasi in questo stesso volume il contributo di Elizabeth Cropper e quello di Wolfgang Kemp.

23 Vedi: Winner 1983, pp. 423 ssg.

24 Bätschmann 1982, p. 63 e Winner 1983, p. 421. L. Marin invece, pensa ad una tela rovesciata.

25 G.P. Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (Roma 1972), a cura di E. Borea con un'introduzione di G. Previtali, Torino 1976, p. 455.

26 Ch. Jouanny, *Correspondance de Nicolas Poussin*, Paris 1911, Lettere Nr. 147, 172 etc.

27 La soluzione poussiniana non è isolata nell'epoca. Per particolari mi permetto di rinviare al mio saggio „Der Quijotte-Effekt. Kunst und Wirklichkeit im 17. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung von Murillos Oeuvre“. In: Hans Körner (a cura di), *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung* (Münchener Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste, 2), Hildesheim–Zürich–New York 1990, pp. 105–140. Nello stesso volume vedasi l'interessante saggio di A. Prater, „Das Bild vor dem Bild. Bemerkungen zu Poussins Louvre-Selbstportrait“, che giunge indipendentemente da me a delle conclusioni imparentate con quelle qui esposte.

fosse capace di „trasportarlo“ sulla tela. Su quest' ultima solo il nome e l'ombra di Poussin<sup>28</sup>: è forse quest'ultima l'unica effigie vera, l'unica possibile immagine „naturale“ del suo essere.

Sia come sia, un fatto è qui certo: la tela rapportata è lo spazio dove Poussin si proietta: come nome, come ombra. Il vero Poussin è „fuori quadro“.

La tradizione gioca, anche qui, una parte importante. I Fiamminghi del Quattrocento e soprattutto quelli del Cinquecento – Jan Gossaert, detto Mabuse (Fig. 17) ne segna il vertice – hanno saputo sfruttare i dati dell'illusionismo ottico, fino a far immergere il „quadro“ nella condizione di „fondo“, facendo risaltare il ritratto come „figura viva“. Se Poussin aveva in vista ritratti di questo genere – come sono propenso a credere – è vero anche che ne ha saputo anche raffinare all'estremo le implicazioni.

Il confronto con l'opera di Gossaert ci spinge invece a una constatazione, non priva di importanza. Nei ritratti del fiammingo il fondo incorniciato reca il nome dell'effigiato. Questo nome non è, certo, una „firma“, ma – se si vuole – un „titolo“: egli riguarda non il soggetto operante, ma l'oggetto della rappresentazione (nel nostro caso il „Duca di Sassonia“). Senza entrare in merito a tutto l'apparato simbolico aggiunto, Poussin non si distacca molto dai suoi predecessori: la „tavola del nome“ non reca la firma, ma il titolo della rappresentazione. Mancano formule come „*seipsum fecit, pinxit, faciebat, pingebat*“ e qualsiasi altro marchio „autorale“.

Oskar Bätschmann e Louis Marin hanno visto – credo – bene<sup>29</sup>: il quadro oggi al Louvre è un „autoritratto assente“. E molto di più e molto di meno di un autoritratto. E un discorso sulla presentazione e sull'autorappresentazione della persona, fatto con mezzi che sfruttano tutta una tradizione pittorica ed intellettuale.

Esperienze contemporanee, o di poco anteriori a quella di Poussin, dimostrano l'interesse che l'epoca rivolgeva ai problemi insorgenti dalla tematizzazione del nome dell'autore in seno all'autoritratto. Frederik Vroom, ad esempio (Fig. 18) si rappresenta come pittore al lavoro sullo sfondo di una tela in *trompe-l'oeil*, tavolozza e pennello alla mano. Su una seconda tela, che poggia ancora sul cavalletto, e sulla quale il pittore dovrebbe essersi dipinto, nessuna immagine, ma solo il nome iscritto, accompagnato, questa volta, dall'indicazione dell'autorappresentazione (*seipsum depinxit*).<sup>30</sup>

28 Vedi Bätschmann 1982, p. 62, e Marin 1983, p. 94 ssg.

29 Bätschmann 1982, pp. 61–62, e Marin 1983, passim.

30 Vedi H.J. Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim–Zurigo 1984, p. 42. L'iscrizione può essere posteriore al ritratto, ma la sua collocazione (anche se fatta da una mano diversa da quella del pittore) rimane significativa.

In un disegno di Willem Buytewich del 1622 (Fig. 19), la tavola o la tela ha lasciato già il cavalletto e viene presentata dal pittore in primo piano come se si trattasse di un capolavoro. Ma questo capolavoro è una firma. Nello spazio bianco della tavola, nel centro stesso della rappresentazione, il tracciato libero del nome d'artista troneggia nella sua splendida autografia.

Tutti questi esempi (Figg. 16, 18, 19) dimostrano perentoriamente un fatto: che il Seicento ha avvicinato e sviluppato con predilezione uno degli aspetti più emblematici della tradizione che si era formata nel secolo precedente (Figg. 11, 15, 17). L'autoproiezione nominale che nel Cinquecento viene accompagnata dall'immagine dell'autore e occupa uno spazio svuotato della rappresentazione (Dürer e la sua *tabula*, ad esempio, nell'angolo della sua „Trinità“) fanno ormai corpo a parte, formano da sole il tema stesso dell'immagine.

A questo cristallizzarsi estremo del binomio firma/ritratto d'autore corrisponde, al polo opposto, il sopravvivere appena percettibile della „firma incorniciata“. La sua integrazione nel tessuto pittorico è, tuttavia, tale da rendere difficile il riconoscimento della sua origine.

La pittura olandese ci offre le esperienze più interessanti (Figg. 20–23). La firma – endotopica, ma isolata in un campo quadrangolare – si „fissa“ su delle superfici che, in un modo o nell'altro, „rimano“ con il quadro stesso. Così nel „*Geografo*“ di Vermeer a Francoforte (1669?, Figg. 20–21), dove l'abbreviazione nominale viene incastonata in uno scomparto di armadio<sup>31</sup>, o nel „*Duetto*“ di Frans Mieris il Vecchio (1658, Figs. 22–23), dove essa è posta sulla spalliera di una sedia e messa in primo piano, offrendosi in tal modo allo spettatore in apertura (o, per essere più precisi, in chiusura) dell'immagine. Il ricordo della vecchia *tabula* è però trasparente, così come la funzione sineddocale di questi campi recanti un'iscrizione. La firma di Mieris sulla spalliera di una sedia non è quella di un carpentiere o di un tappezziere, ma il marchio autografo di un produttore di immagini. Essa riguarda il quadro nel suo insieme, ed è, al suo stesso interno, una ripetizione ed un precipitato oggettuale e concettuale del mondo fittizio dell'immagine, che include, fosse solo sotto la specie del nome iscritto, il suo autore.

La firma incorniciata ed il gioco fra „nome“ e „quadro“ possono essere considerati come un'esperienza-limite, importante per un'epoca in cui tanto il concetto d'autore come quello di quadro si cristallizzano nei loro dati essenziali. Questo processo viene accompagnato, a quanto sembra, dallo sciogliersi di un vecchio dilemma, al quale il pensiero occidentale si era quasi sempre confrontato. Alla domanda socratica (platonica) se il nome di una persona (*onoma*) e la sua immagine (*zographema*) si trovino o no in una mutua relazione mimetica con la

31 La firma e la data sulla parete sono del Settecento, epoca in cui la scritta dell'armadio non era visibile. Essa riemerse da una pulitura posteriore.

stessa persona,<sup>32</sup> i pittori del Seicento sembrano aver offerto una indiretta ed ironica, purché affermativa risposta. La „firma incorniciata“ è una „rappresentazione“ che partecipa ad una doppia semantica: a quella del „nome“ e, nella stessa misura, a quella del „quadro“.<sup>33</sup>

### *Bibliografia ripetutamente citata*

- Bätschmann, O., *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, Monaco di Baviera 1982.  
Marin, L., Variations sur un portrait absent: les autoportraits de Poussin, *Corps Ecrit* 5, 1983, pp. 87–107.  
Winner, M., Poussins Selbstbildnis im Louvre als Kunsttheoretische Allegorie, *RömJbKg.* 20, 1983, pp. 419–451.

32 Attingo qui a dei problemi sviluppati, in un contesto più largo, nel mio libro *Métapeinture. Crise de l'„image“ et naissance du „tableau“* (in stampa). Ringrazio la dottoressa Benedetta Sforza e la dottoressa Maria Teresa Lezzi per l'aiuto dato alla stesura in italiano del presente saggio.

33 Platone, *Cratyllo*, 431a.



*Fig. 1.* Jan van Eyck, *L'uomo dal turbante*, 1433, olio su tavola, 25,5 × 19 cm, Londra, National Gallery



*Fig. 2.* Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino*, 1460-1464, tempera su tavola, 47 × 34 cm, Bergamo, Accademia Carrara



Fig. 3. Jan van Eyck, *Ritratto dei coniugi Arnolfini*, 1434, olio su tavola, 82 × 59,5 cm, Londra, National Gallery

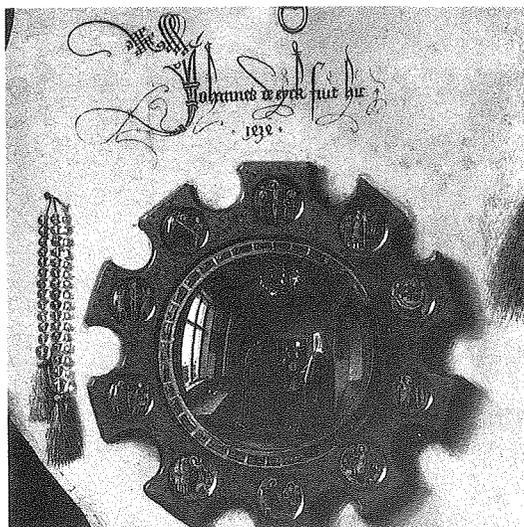


Fig. 4. Jan van Eyck, *Ritratto dei coniugi Arnolfini*, particolare



Fig. 5. Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino*, 1510, olio su tavola, 85 × 118 cm, Milano, Brera

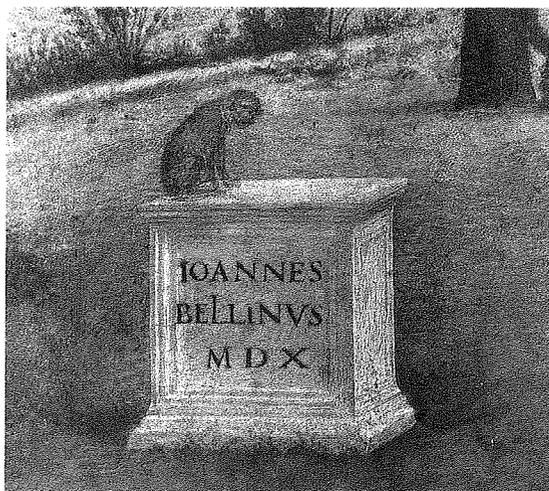


Fig. 6. Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino*, particolare

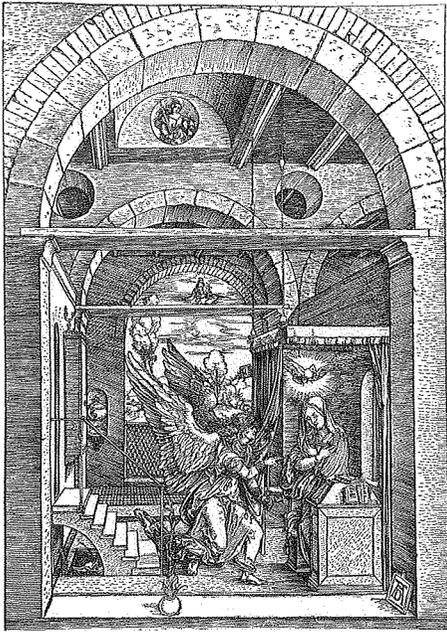


Fig. 7. Albrecht Dürer,  
*L'Annunciazione*, ca. 1503, silografia

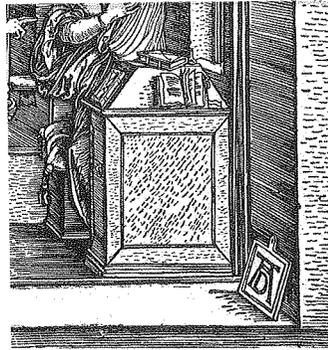


Fig. 8. Albrecht Dürer,  
*L'Annunciazione*, particolare



Fig. 9. Albrecht Dürer,  
*La Visitazione*, 1503-1504, silografia



Fig. 10. Albrecht Dürer,  
*La Visitazione*, particolare



Fig. 11. Albrecht Dürer, *L'Adorazione della Santissima Trinità*, olio su tavola, 1511, 135 × 123 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum

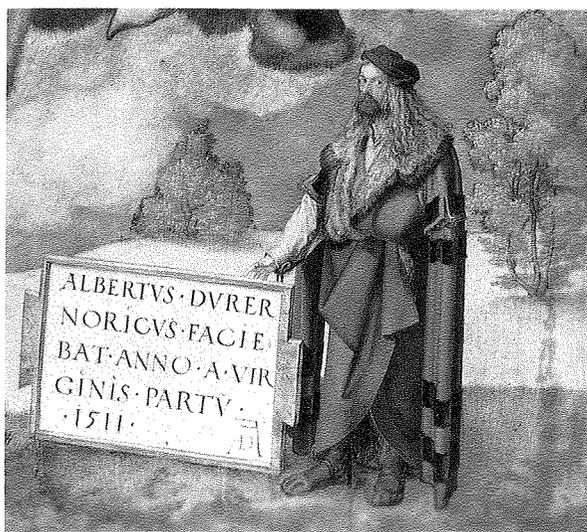


Fig. 12. Albrecht Dürer,  
*L'Adorazione della Santissima  
Trinità*, particolare



Fig. 14. Albrecht Dürer,  
*Il Martirio dei Diecimila*,  
particolare

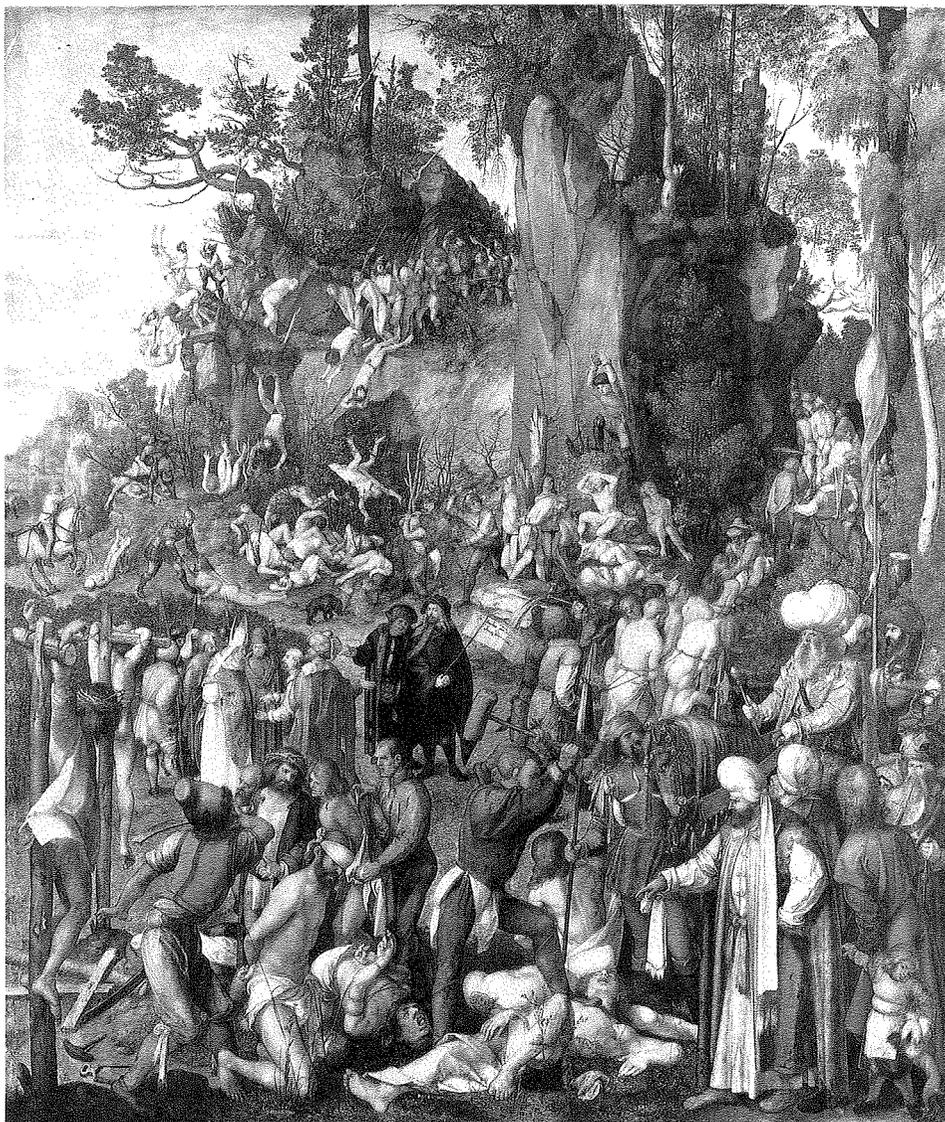


Fig. 13. Albrecht Dürer, *Il Martirio dei Diecimila*, 1508, olio su tavola (trasferito su tela), 99 × 87 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum



Fig. 15. Albrecht Dürer,  
*Ritratto di Erasmo da Rotterdam*,  
1526, incisione, 24 × 19,3 cm

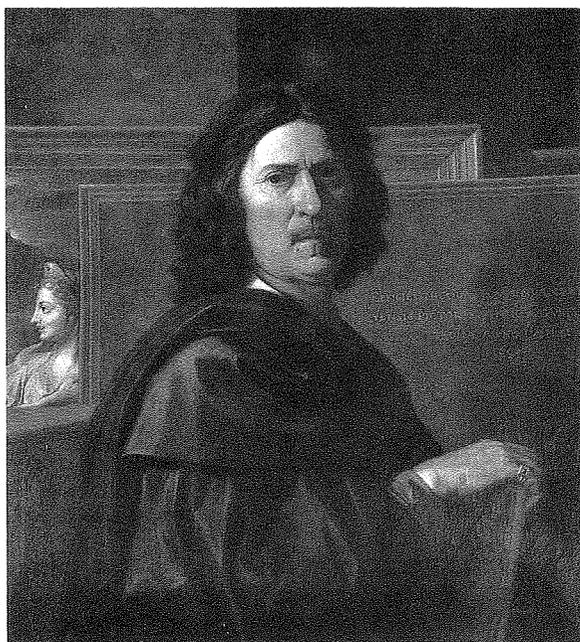


Fig. 16. Nicolas Poussin,  
*Autoritratto*, 1650,  
olio su tavola, 98 × 74 cm,  
Paris, Louvre



Fig. 17. Jan Gossaert  
(detto Mabuse),  
*Ritratto d'uomo*, 53 × 44 cm,  
New York, Hickox Collection



Fig. 18. Frederick Vroom,  
*Autoritratto*, tavola, 49 × 37 cm,  
Darmstadt, Hessisches  
Landesmuseum



Fig. 19. Willem Buytewich, *Autoritratto*, ca. 1622, disegno,  
13,5 × 9,1 cm, Londra, British Museum

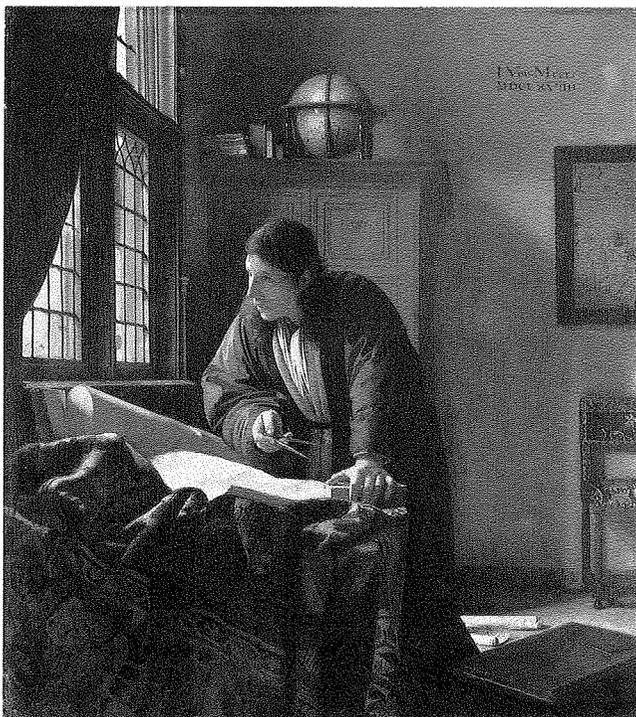


Fig. 20. Vermeer van Delft, *Il Geografo*, 1669 (?),  
olio su tela, 53 × 46,5 cm, Francoforte, Städelsches Kunstinstitut



Fig. 21. Vermeer van Delft, *Il Geografo*, particolare



Fig. 22. Frans Mieris il Vecchio,  
*Duetto*, 1658, tavola,  
31,5 × 24,6 cm,  
Schwerin, Staatliches Museum



Fig. 23. Frans Mieris il Vecchio,  
*Duetto*, particolare

